



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA
KÜRTLERİN VE KÜRT SORUNUNUN TEMSİLİ**

Zeynep KAYACAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA
KÜRTLERİN VE KÜRT SORUNUNUN TEMSİLİ

Zeynep KAYACAN

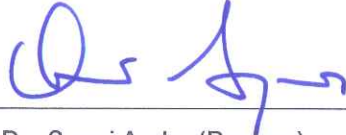
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

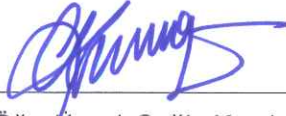
Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Zeynep Kayacan tarafından hazırlanan "Yeni Türkiye Sineması'nda Kürtlerin ve Kürt Sorununun Temsili" başlıklı bu çalışma, 19.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Suavi Aydın (Başkan)



Dr. Öğr. Üyesi, Çağla Karabağ Sarı (Danışman)



Doç. Dr. Ali Karadoğan (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

19.06.2019

Zeynep KAYACAN

1“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ SARI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Zeynep KAYACAN

TEŞEKKÜR

Bana, hayal ettiklerimi yapabilecek gücün içimde olduğunu öğreten, bu gücü bulmama yardım eden *anneme*, içinde bulunduğum ve/ya bulunmadığım coğrafyalarda yaşananları merak etme güdüsünü kazandıran ve illa ezilenden, emeği sömürülenden, güçsüzden yana olmam gerektiğini öğreten *babama* sonsuz teşekkürler.

Her cümlesiyle olaylara bambaşka bir yönden bakmamızı sağlayan, yalnızca akademiye değil, hayata dair de yol gösterici olan, jürimde olmasından onur duyduğum, adıyla müsemma Değerli Hocam *Prof. Dr. Suavi Aydın*'a, her şeye rağmen benden umudunu yitirmeyen, ben vazgeçsem bile benden vazgeçmeyen, desteğini bir gün bile esirgemeyen danışmanım, can simidim, Canım Hocam *Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ Sarı*'ya, yönlendirmeleri ile bana ve çalışmama derin katkılar sağlayan, yapıcı eleştirileri ve tutumu ile bu yorucu süreçte tüm içtenliğiyle destek olan Değerli Hocam *Doç. Dr. Ali Karadoğan*'a teşekkür ederim.

İnandıklarımın peşinden gitmem için beni yüreklendiren, yolumu bulmamda bana yardımcı olan, "ikizim" *Merve*'ye (Aladağ Aydın), paniklediğim her an tüm bunların geçeceğine beni inandıran, bana çoğu zaman benden daha fazla inanan can arkadaşım *Derya*'ya (Güçdemir), yollarımızın kesiştiği günden beri desteğini esirgemeyen, derdimi dinleyen, en güçsüz, en yorgun, en gergin anlarımda elimi uzattığımda yanımda olan, kalbi güzelim *Moloud*'e (Khodayari) teşekkür ederim.

Hayattaki önemli kararların ancak kalple alınabileceğini ve kalbimle yaptığım her şeyin bana geri döneceğini öğreten, çocukluk kahramanım *Babaanneme* sonsuz teşekkürler.

Bu yolculuğun başından beri beni destekleyen, her tökezlememde beni tutan, varlığından güç aldığım yol arkadaşım *Levent*'e sonsuz teşekkürler.

ÖZET

KAYACAN, Zeynep. *Yeni Türkiye Sinemasında Kürtlerin ve Kürt Sorununun Temsili*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Türkiye’de 1980’lerden itibaren farklı etnik, dini ve kültürel kimliklerin hak taleplerinin hem siyasal hem de kültürel alanda belirgin hale geldiği söylenebilir. 1990’larda ise AB üyelik müzakereleri, PKK ile devam eden çatışmalar, ekonomideki neoliberal politikaların yarattığı sınıf eşitsizliği gibi etkenler de eklenince, 1990’lar farklı kimliklerin görünür hale geldiği ve bu farklı kimliklerin toplumsal ve siyasal alanda söz hakkı talep ettiği bir ortama sahip olmuştur. Bu tarihsel bağlamla paralel olarak, Türkiye sinemasında da benzer dönüşümler yaşanmış, ortak bir dili barındıran, kimlik meselesi, aidiyetsizlik gibi temalar etrafında şekillenen filmler üretilmiştir. Bu yeni yönelim, tezde Yeni Türkiye Sineması tanımlamasıyla karşılık bulmaktadır ve söz konusu sinemada Kürt kimliğinin ve Kürt Sorununun nasıl temsil edildiğine odaklanılmaktadır. Tez kapsamında Yeni Türkiye Sinemasının popüler sinema kanadına dâhil olan *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmi ile popüler sinemayla “alternatif sinema” arasında konumlandığı söylenebileceğimiz *Nefes: Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009) filmi, Kürt kimliğinin Türklük karşısında, militarist-milliyetçi bakış açısı çerçevesinde nasıl konumlandırıldığını incelemek üzere örnekleme dâhil edilmiştir. *Babamın Sesi/ Dengê Bavê Min* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) ve *Annemin Şarkısı/ Klama Dayîka Min* (Erol Mintaş, 2014) filmleri ise hem anlatısı hem de biçimsel özellikleri ile ilk iki filmden farklılaşarak, seyirciye Kürt Sorununa “içeriden” bakma olanağı tanımaktadır. Bu iki film aynı zamanda Yeni Türkiye Sinemasının politik film örnekleri arasındadır. Kürtlerin ve Kürt sorununun temsilinin incelendiği örnekleme dâhil edilen dört filmde yer alan temsiller, askerlik ve militarizm, ulus-devlet, ulusal kimliğin ve “öteki”nin inşası, zorunlu göç, dil ve kimlik ilişkisi, travma ve tanıklık gibi temalar etrafında tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler

Kürt Sorunu, Kürt Sorununun Filmlerdeki Temsili, Milliyetçilik, Militarizm, Kimlik, Ulus-devlet, Yeni Türkiye Sineması

ABSTRACT

KAYACAN, Zeynep. *The Representation of Kurds And Kurdish Issue in New Turkish Cinema*, Graduate Programme Thesis, Ankara, 2019.

From the 1980s onwards in Turkey, different ethnic, religious and cultural identity of the claim can be said to have become apparent in both political cultural areas. In the 1990s, when factors such as EU membership negotiations, ongoing conflicts with the PKK, and class inequality created by neoliberal policies in the economy were added, the 1990s had an environment where different identities became visible in the social and political sphere. Concordantly, Turkish cinema also experienced similar transformations; visibility of the films that host a common language, that shape around themes such as identity issues, belongingness. This new tendency is located with the expression of the New Turkish Cinema in the thesis, the representations of the Kurds and the Kurdish Issue are focused on. From the films discussed that the movie *I Saw the Sun* that is involved in the part that forms the popular cinema side of the New Turkish Cinema and the movie *Breath: Long Live the Homeland* that can be said to be located between popular cinema and "alternative cinema" is important for examining how Kurdish identity is positioned against Turkishness within the framework of militarist-nationalist perspective. The movies *Voice of My Father/Dengê Bavê Min* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) and *Song of My Mother/Klame Dayîka Min* (Erol Mintaş, 2014) differentiate from the first two films with both narrative and formal features, allowing the audience to look at the Kurdish Issue from the "inside". These two films also take part in political cinema samples of the New Turkish Cinema. The representations in these four films which are in sample group, in which the Kurds and the Kurdish Issue are discussed around themes such as military and militarism, the nation-state, the construction of national identity and the "other", the relationship between forced migration, language and identity, trauma and testimony.

Keywords

Kurdish Issue, representation of Kurdish Issue in films, nationalism, militarism, identity, nation-states, New Turkish Cinema

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: BİR MÜCADELE ALANI OLARAK YENİ TÜRK(İYE) SİNEMASINDAKİ TEMSİL PRATİKLERİ.....	9
1.1. KÜLTÜREL TEMSİLLER, İDEOLOJİ VE ANLAM.....	9
1.2. 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA EGEMEN ANLATILAR VE MUHALİF SESLER.....	17
1.2.1. <i>Toplumsal Gerçeklikten Yeni Türkiye Sinemasına.....</i>	18
1.2.2. Yeni Türkiye Sinemasına Farklı Yaklaşımlar	26
2. BÖLÜM: 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE EGEMEN TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASI VE BİR ÖTEKİ OLARAK KÜRT KİMLİĞİ.....	32
2.1. 1980'LERDEN 2000'LERE TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASI VE TÜRK'ÜN KARŞISINDA KÜRT KİMLİĞİNİN KONUMU.....	32
2.1.1. "Demokratik Açılım"dan "Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi"ne.....	36
2.1.2. 1990'lardan 2000'lere Gündelik Hayatta Türk Milliyetçiliğinin Tezahürleri.....	41

2.1.2.1. Milliyetçiliğin Popülerleşmesi	44
2.1.2.2. Banal Milliyetçilik Kavramı ve 1990'lar Türkiye'sindeki Örnekleri	46
2.1.3. Her Türk Asker (mi) Doğar?.....	50
3. BÖLÜM: 2000'LER TÜRKİYE SİNEMASINDA KÜRTLERİN VE KÜRT SORUNUNUN TEMSİLİ.....	58
3.1. NEFES: VATAN SAĞ OLSUN VE GÜNEŞİ GÖRDÜM FİLMLERİNDE BİR KİMLİK ANLATISI OLARAK ASKER VEYA ÖRGÜT ÜYESİ OLMAK	58
3.1.1. <i>Nefes ve Güneşi Gördüm</i> 'de Askerlik ve Militarizm.....	75
3.1.2. Milliyetçi Simgelerin Filmlerdeki Anlamı: Bayrak, Ordu, Baş Komutan ve Ulusal Kimlik.....	82
3.2. BABAMIN ŞARKISI VE ANNEMİN SESİ FİLMLERİNDE KÜRT SORUNUNA “İÇERİDEN” BAKMAK.....	85
3.2.1. Bir Varmış Bir Yokmuş.....	86
3,2.1.1. Döngüsellik ve Bitimsizlik.....	86
3.2.1.2. Issız Evler ve Ev Hasreti	90
3.2.2. Tanıklık ve Bellek.....	96
3.2.3. Dil ve Dilsizlik	100
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA.....	112
EK 1. ÖRNEKLEM ALINAN FİMLERİN KÜNYELERİ.....	119
EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	120
EK 3. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU.....	122

GİRİŞ

Bu çalışma, Pachero'nun Sevilla'da çalışan öğrencisine verdiği öğütten yola çıkmıştır: "Görüntü çerçeveden çıkmalıdır." (Foucault, 2015, s. 35)

Foucault, *Kelimeler ve Şeyler* (2001) adlı kitabında Diego Velazquez'in Las Meninas tablosunu yorumlarken, bakanın bakılan olduğu tek resim olduğunu söyler.



İlk bakışta tablo basit bir konuyu işlemektedir. Kralın beş yaşındaki kızı infante Margarita, nedimleri (Las Meninas) ve soytarılarıyla çevrelenmiş olarak tablonun ortasındadır. En dip tarafta, saray nazırının silüeti görülmektedir, ama biraz daha yakından ve daha dikkatle bakılınca, tabloda başka kişilerin de olduğu fark edilmektedir. Dip duvarın üzerinde bir ayna vardır ve aynadan İspanya Kralı IV. Felipe ile Avustralyalı Kraliçe Maria-Anna'nın görüntüleri yansımaktadır. Ve ressamın bizzat kendisi, üzerinde çalıştığı tualde bize ters dönmüş olarak görülmektedir. O halde resmi yapılan kimdir, kimlerdir? Tablonun adının belirttiği gibi nedimler mi, küçük prenses mi, kral ve kraliçe mi? [...] Acaba iki tablo mu vardır? Biri gördüğümüz, diğeri görmediğimiz, ama yapıldığını anladığımız. Asıl tablo hangisidir? ... Las Meninas, bakanın bakılan olduğu ve tablonun kişilerinin arasına katıldığı tek resimdir; ayna, kral ile kraliçenin görüntüleriyle birlikte, bizimkini de yansıtmak durumundadır. (Foucault, 2015, s. 9)

Resim, aynadan *yansıyan* görüntüleri ile Kral ve Kraliçe’yi ve resmin merkezinde yer alan prenses ve nedimleri tüm *gerçekliği* ile gösterir belki ama tüm gözlerden saklanmış olan tuval, resmin esas merkezine yerleşir ve temsil edilmeyişi ile tüm dikkatleri üzerinde toplar. Foucault’nun deyişiyse resim, gördüklerimiz kadar görmediklerimiz etrafında oluşturulmuştur. Kral ve Kraliçe aslında resimde yokturlar. Ancak yoklukları ayna ile yansıtılarak resmin içinde yer almaları sağlanır. Aynı şekilde salona girdiği ya da çıktığı konusunda kesin yargıya varılamayacak olan yardımcıları da aslında resmin merkezinde değildir ama o da bu kısa süreli ziyareti ile salonun (resmin) içinde yer alır. Foucault, temsilin tam da bu şekilde gerçekleştiğini söyler. Hall (Hall, 2017, s. 78), Foucault’ya paralel biçimde, mevcudiyet ve yokluk arasındaki karmaşık ilişki ile anlamın üretildiğini ve aslında temsilin, gösterilen kadar “gösterilmeyen şey” yoluyla da işlev gördüğünü belirtir.

Buna göre, tezin çıkış noktasını oluşturan Kürtler ve Kürt Sorununun kültürel metinlerdeki temsiline bakacak olursak, egemen anlatılarda ve popüler metinlerde Kürtlerin çoğunlukla yokluğunu görürüz. Başka bir deyişle ya varlıkları inkâr edilir ya da “öteki” veya “düşman” olarak işaretlenirler. Ama her iki durumda da bir anlam üretilir ve Hall’un da belirttiği gibi temsil, “gösterilmeyen şey” yoluyla da işlev görür.

Bu çalışmada, Kürtlerin ve Kürt Sorununun Yeni Türkiye Sinemasındaki temsilleri incelenmiş ve bunun için dört film örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmlerden ilki, *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmidir. *Güneşi Gördüm*, tezin birinci bölümünde açıklanacak olan, Yeni Türk(ıye) Sinemasının popüler kanadında yer alan bir film olarak, egemen ideolojideki temsil pratiklerini okuyabilmemizi sağladığı için önemlidir. İkinci film, popüler sinema ile “alternatif sinema” arasında bir yerde konumlandırabileceğimiz *Nefes: Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009) filmidir. Bu film, bir taraftıyla popüler sinemaya ait olan unsurları barındırırken, diğer yanılla, hem anlatsal hem de biçimsel öğeleri kullanarak, egemen ideolojiye ait değerleri eleştiren veya en azından bunlara eleştirel bir açıdan bakmamıza olanak tanıyan bir pencere açar. *Güneşi Gördüm* ve *Nefes: Vatan Sağ Olsun* filmleri, askerlik, militarizm, şehitlik, vatan, düşman gibi temalar

üzerinden okunmaya çalışılmış, “biz” ve “öteki”nin nasıl temsil edildiği, yine söz konusu temalar çerçevesinde irdelenmiştir. *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, 2012) ve *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, Zeynel Doğan, 2014) ise hem anlatı hem de biçimsel özellikler bakımından ilk iki filmden farklıdır. Yeni Türkiye Sinemasının politik kanadına işaret eden bu iki film, Kürt Sorununa “içeriden” bakılmasına olanak tanır. Gerçek hikâyelere ve kahramanlara sahip olan bu filmler, Yeni Türkiye Sinemasının etrafında şekillendiği yersiz ve yurtsuz olma, aidiyetsizlik, “öteki” kimlikler gibi temalar üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Kürtler, bu iki filmde egemen ideolojinin bakış açısıyla değil, bizzat kendileri tarafından temsil edilirler. Bu özelliğiyle muhalif bir çizgide yer alan ve Yeni Türk(ie) Sinemasının politik kanadını temsil eden bu filmler, milliyetçiliğin çatlaklarını, tutarsızlıklarını, “-miş gibi”liğini ve icat edilmişliğini ortaya çıkarır. Tarihsel, kültürel ve toplumsal dönüşümlerle, Yeni Türk(ie) Sinemasına dâhil edilen filmlerin aidiyetsizlik, sürgün, bellek gibi temaları işliyor olması birlikte düşünüldüğünde, egemen ideolojinin anlatılardan farklı bir şeyleri görmeye olanak sağlamaktadır. Bu dört film, bu farklı bakış açıları ve temsiller aracılığıyla anlamın nasıl inşa edildiğini tartışmaya olanak sağlayan örnekler olmaları nedeniyle seçilmiştir.

Tezin ilk bölümünde kültürel metinlerdeki (tez kapsamında filmler birer kültürel metin olarak ele alınmıştır) temsillerin neden önemli olduğu ve bu temsillerin ideoloji ve sinema ile bağı; ikinci bölümde ise kimliğin ne olduğu, milliyetçiliklerin bireylere kimliklerini nasıl verdiği -ya da bu kimlikleri nasıl icat ettiği-, 1990’lardan 2000’lerin ilk çeyreğine kadar Türkiye’deki militarizm ve milliyetçilik pratikleri üzerinden tartışılmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise tüm bu art alan esas alınarak, örneklem grubundaki filmler çerçevesinde, popüler milliyetçilikte inşa edilen “öteki” ile filmlerdeki temsili arasındaki ilişki irdelenmiştir. Buna göre, militarizm, resmî kimlik, milliyetçilik, öteki, ses -veya sessizlik-, dil gibi kavramlar çerçevesinde, popüler Türk milliyetçiliği ve Türk kimliği karşısında Kürtlerin nasıl konumlandırıldığı, Kürt Sorununun ve Kürtlerin nasıl temsil edildiği, tarihsel bağlam ile filmler arasında nasıl bir ilişki olduğu tartışılmaktadır.

Çalışmada Asuman Suner'in hayalet ev kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Bu evler hem içlerinde hayaletleri barındıran hem de *hayal-et* formuyla düşünüldüğünde hayali olarak kurulan evleri temsil eder. Bu Suner'e göre "hayalet, unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişini bugüne taşıyan, silinmeye direnen izdir, ya da bastırılanın geri dönüşüdür" (Suner, 2006, s. 15) ve Yeni Türk(iye) Sinemasının merkezinde yer alan "hayalet ev"den bahsederken bu hayaletli evleri kast eder. Yazara göre, Yeni Türk Sinemasının geçmişte yaşanan travmatik olayların kişilerde bıraktığı izlerin, geçmişte işlenen ve ortaya çıkan suçların, olağan ve sıradan görünenin altında yatan dehşetin "kol gezdiği" hayaletli evlerde geçen tekinsiz öyküleri anlatır. (Suner, 2006, s. 15-16)

Daha önce de değinildiği üzere filmler, var olan tarihsel bağlamdan ayrı düşünülemezler. Bu bağlamda, Yeni Türkiye Sinemasının doğuşu da (ki bu doğuş, "Toplumsal Gerçeklik"ten 2000'lere kadar yaşanan birikimin bir ürünüdür) birtakım tarihsel, toplumsal ve siyasal dönüşümler sonucunda olmuştur. Tez kapsamında, bu dönüşümlerin başlangıcı olarak 1980 Askerî Darbesi alınmıştır. Bu darbe bir kırılma anından çok, etkileri hala devam eden bir süreç olarak (Karabağ Sarı, 2013, s. 13) kabul edilmelidir. Zira, 1980'de başlayan bu kırılmanın etkisi 1990'larda küreselleşme süreci, AB Üyelik müzakereleri, PKK ile yaşanan çatışmalar, 2000'lerde AK Parti'nin iktidara gelmesi, Demokratik Açılım¹ gibi süreçlerle birlikte yeni boyutlar kazanır. Bu döneme damgasını vuran ve en çok tartışılan kavram ise *kimlik* olmuştur.

1990'ları şekillendiren 1980'lerin ikliminden söz etmek gerekirse Nurdan Gürbilek, bu iklimi şöyle özetler:

Türkiye'de ilk kez bu dönemde Kemalist "yüksek" kültürün dışında bir "aşağı" kültür patlaması yaşandı, ama kitlelerin umut ve özlemleri de ilk kez bu kadar yoğun bir biçimde kültür endüstrisinin nüfuz alanına girdi. Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdi 80'ler, ama insanlar kendilerini belki de ilk kez bu kadar serbest hissedebildiler; kurumların dışında olmanın serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar. Teni ve iştahı keşfettiler, ama cinsellik denen bölge de ilk kez bu kadar çok konuşulan, bu kadar çok kışkırtılan, bu kadar yakından kuşatılmış bir alana dönüştü. Kültür ilk kez bu kadar önem kazandı, bir bakıma günlük hayatın kendisi kültürelleşti, öte yandan

¹ Çözüm Süreci, tezin ikinci bölümünde ele alınsa da kısaca Kürt Sorununun çözümüne ilişkin bazı "reformist" adımların atıldığı, daha sonra adını "Milli Birlik ve Kardeşlik Projesi"ne bırakan ve nihayetinde de rafa kaldırılan bir süreç olarak özetleyebiliriz.

da kültür denen alan özerkliğini ve otoritesini ilk kez bu kadar kesin biçimde kaybetti. Aydınlar kendileri adına ilk kez bu kadar çok konuştular, ama varlık koşullarını da ilk kez bu kadar kesin bir biçimde yitirdiler. Baskının bu kadar yoğun olduğu bir dönemde, iç dökme, anlatma, ifşa etme arzusu ilk kez bu kadar öne çıktı. Basın bunun kanallarını, bunun imkânlarını ilk kez bu kadar bonkörce sundu insanlara.

Sonuçta birçok şeyi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu tonluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye'nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırıldığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları... (Gürbilek, 2001, s. 15)

Buna göre, 1980'ler hem "sözün bastırıldığı" hem de "söz patlaması"nın yaşandığı, içinde tezatlıkları barındıran bir dönem olmuştur.

1990'lara gelindiğindeyse, tekil, sabit ve homojen kimlikler (icat edilen millî kimlikler) yerini, toplumsal ve siyasal hayatta söz hakkı talep eden farklı etnik, dinî ve kültürel kimliklere bırakmıştır. Böylece küreselleşme, farklı kimlik karşılaşmalarına ve eklemlenmelerine imkân sağlayarak, çoklu kimlik tasavvurlarını da mümkün kılmıştır. (Yüksel, 2012-Bahar, s. 8)

Bu toplumsal değişimlere eklemlenen ekonomideki neoliberal politikalar da Türkiye'de 1980 yılında başlayarak özellikle 1990'larda etkisini oldukça hissettirmiştir. Neoliberalizm ile her ülkenin dünya pazarında, diğer ülkelerle rekabet edebileceği mal ve hizmetleri üretip pazarladığı, üretemediklerini ise ithal ettiği bir ihracat ekonomisi geçerli hale gelmeye başlamıştır. Böylece, toplumun ihtiyaçlarının ülkedeki üretim ile karşılandığı milli ekonomi anlayışı yerini, küresel ekonomiye bırakmıştır. (Laçiner, 2001-2002, s. 15) Ekonomide yaşanan değişimler/gelişmeler, sermaye sahiplerini daha da zenginleştirirken, toplumun diğer kesimlerini yoksulluğa sürüklemiştir.

Yayıncılık alanındaki gelişmelere bakacak olursak 1994'te çıkan Özel Radyo ve Televizyon Yasası ile küreselleşmenin iletişim ve enformasyon alanlarına da eklemlendiğini görürüz. TRT'nin tekelliğinin kırılarak, birçok özel televizyon ve radyo kanalının yayın hayatına başlamasıyla birlikte, tüketim odaklı bir kitle kültürü (popüler

kültür) ortaya çıkmıştır. (Oktay, 1993, s. 11-18) Aynı zamanda bu özel televizyon ve radyoların ortaya çıkması ve basının medyalaşmasıyla, iktidar (ya da sistem) yalnızca toplumdaki nüfuz gücünü geliştirmekle kalmamış, aynı zamanda kamuoyu rejimi de değiştirmiştir. Milliyetçiliğin ‘80’lerde emir-komuta zinciri ile gerçekleştirmeye çalıştığı rıza üretimi, ‘90’larda yerini (medyanın büyük yardımlarıyla) çok kanallı bir toplumsal katılımı, sivil ve kendiliğinden faşizme bırakır. (Bora, 2001-2002, s. 58)

Bu ekonomik, siyasi ve toplumsal dönüşümlerin tamamı birlikte düşünüldüğünde; Tanıl Bora’nın da belirttiği gibi:

80’ler Türkiye’si, kamilen piyasa toplumu olmaya doğru giden bir toplumken, 90’lar Türkiye’si, piyasa toplumu olmuş bir toplumdur. İktisadi rasyonalite, Özal’ın 80’lerdeki provokasyonlarından çıkmış, gündelik hayata yayılmıştır. Burası artık imtiyazlı sınıflı bir toplumdur. 70’lerde siyaseten bölünmüş mahalleler ve okullar (ve dahi camiler!) şimdi sınıfsal olarak bölünmektedir. Sınıfsal yarılmının ve toplumsal atomizasyonun, bireysel biyografilerin iç ayrışmasının telafi edicisi olarak, kendi özcü ayrışmalarını teklif eden cemaat ve kimlik siyaseti rağbet bulmuştur. (Bora, 2001-2002, s. 59)

1990’lar boyunca devam eden bu kimlik siyasetinin de etkisiyle, sınıflı toplum kavramının hiç olmadığı kadar görünür bir hâle gelmesi ile 1990’lardaki Türkiye daha kötü bir hâdedir diyebiliriz. (Bora, 2001-2002, s. 59)

Böyle bir ortamda, Türk milliyetçiliğinin de önemli katkıları ile, “biz” ve “öteki” arasındaki ayrım iyice görünür hâle getirilmiş, “biz”in dışında kalana karşı duyulan hoşnutsuzluk toplum içinde ifade edilmekten kaçınılmayacak bir boyuta ulaşmıştır. Türk millî kimliğinin *ötekisi* olarak işaretlenen Kürt kimliğine karşı duyulan rahatsızlık hatta düşmanlık ise bu dönemde oldukça görünür bir hâl almıştır.

Mesut Yeğen, 1990’larda yaşanan gelişmelerin Kürt Sorunu ve milliyetçilik arasındaki ilişkide nasıl bir rol oynadığını şöyle açıklar:

1990’larda çok şeyi değiştirdi. 1980 darbesi sonrasında başlayan ‘transformasyonun’ ve uluslararası pazarla bütünleşmenin pekiştirdiği eşitsizlik, Kürt hoşnutsuzluğunun temsilini

üstlenmiş görünen ayrılıkçı askeri hareketin ve siyasal İslamcılığın kayda değer bir güce ulaşması gibi unsurlar Türkiye siyasetini bir ‘büyük çözülme’ duygusunun girdabına sürükledi. Bu durumda, Türkiye siyasetinin ürettiği en güçlü yanıt, hiç de sürpriz olmayan bir biçimde, milliyetçilik oldu. (Yeğen, 2014, s. 139)

İmkânlarla birlikte büyük yoksunlukları da beraberinde getiren küreselleşme süreci, eşitsizlik, ayrışma, geleceğe duyulan kaygı gibi durumlarla toplumsal krizlere yol açarak, milliyetçiliğin, “en dayanıklı ezberlerden birisi” olarak karşımıza çıkmasına sebep olmuştur. Çünkü milliyetçilik, bireylere kendilerini mağdur, güçsüz ya da aciz hissettikleri zamanlarda, onlara değerli bir kimlik ve tüm bunlardan sorumlu tutacağı dışsal bir neden, bir düşman vermektedir. (Bora, 2006, s. 8)

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılmış olan AB Üyelik müzakereleri süreci, AK Parti’nin iktidara gelişinin ardından başlatılan “Demokratik Açılım”, AB Üyelik hayallerinin sona ermesi, Kürt siyasal hareketinin görünür biçimde başarı kazanması gibi nedenlerle çıkmaza giren çözüm süreci, PKK ile devam eden çatışmalar gibi süreçlerde, Kürt kimliğinin konumlandırılışı zaman zaman değişse de, popüler milliyetçilik nezdinde, Türk kimliği karşısında “öteki” olarak işaretlenme durumu aynı kalmıştır.

Tüm bu gelişmeler doğrultusunda kimlik sorunu ve aidiyetsizlik meselesi yalnızca siyasal alanla sınırlı kalmamıştır. 1978 ekonomik krizi sonrasında ortaya çıkan tüketim eğilimi, 1990’larda kitle iletişim araçlarının ve giderek yükselen reklam kültürünün de etkisiyle toplumsal hayatın her alanında kendisini göstermeye başlamıştır. (Oktay, 1993, s. 21-25) Bu dönüşümden milliyetçilik de etkilenmiş, popülerleşmekle kalmayıp “banalleşerek” gündelik hayatın her alanına nüfuz etmiştir. Ancak bu durum, millî değerlerin de tüketilebilir bir hâl almasına ortam sağlayarak, Türk milliyetçiliğinin dilini daha da kaygan bir zemine yerleştirmiştir.

Sinema, reklam, televizyon, radyo, gazete gibi kitle iletişim araçları da yaşanan tüm ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel dönüşümlerden etkilenmiştir. Buna göre, kitle iletişim araçları aynı zamanda temsiller yoluyla egemen değerleri sürekli yeniden üreten mecralar olarak değerlendirilmiştir. Öte yandan Yeni Türk(iye) Sinemasının politik

filmlerinde görüldüğü gibi alternatif ya da muhalif anlamları inşa etmeyi amaçlayan ürünlerin varlığının ve öneminin de altını çizmek gerekir. Aynı zamanda, ana akım filmler her ne kadar egemen değerleri yeniden üreten bir yapıya sahip olsalar da, egemen değerleri onaylayan anlatılarının tutarsızlıkları ve çelişkileri içinde barındırdığını belirtmek gerekir. Bu bağlamda, tezde örneklem olarak seçilen *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009), *Nefes: Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) ve *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014) filmlerinde Kürtlerin ve Kürt Sorununun nasıl temsil edildiğini incelemek, tarihsel ve toplumsal bağlam ile birer kültürel metin olarak filmler arasındaki bağı kurmayı ve farklı temsil biçimlerini karşılaştırmayı mümkün kılması bakımından anlamlı ve önemlidir. Bir sonraki bölümde önce temsil, ideoloji ve kimlik arasındaki ilişkiye değinilecek, ardından 1990 sonrası Türkiye sinemasında alternatif ya da muhalif filmlerin, egemen-popüler anlatılardan nasıl farklılaştığına dair bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır.

1. BÖLÜM

BİR MÜCADELE ALANI OLARAK YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDAKİ TEMSİL PRATİKLERİ

1.1. KÜLTÜREL TEMSİLLER, İDEOLOJİ VE ANLAM

Stuart Hall (Hall, 2017, s. 24), temsili kısaca “dil yoluyla anlam üretilmesi” olarak açıklar. Shorter Oxford English Dictionary’de bu kelimeye karşılık gelen iki anlamı verir:

- 1) Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duyulara onun bir suretini yerleştirmektir. Örneğin “Bu resim Habil’in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor” cümlesinde olduğu gibi.
- 2) Temsil etmek aynı zamanda simgelemek, kastetmek örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir. Örneğin “Hıristiyanlıkta haç İsa’nın geçtiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder” cümlesinde olduğu gibi. (Hall, 2017, s. 24)

Buna göre iki temsil sisteminden söz edebiliriz: Bunlardan ilki, nesnelere, insanları ve olayları, zihnimize taşıdığımız bir dizi kavram ya da “zihinsel temsil” ilişkilendiren bir sistemdir. Bu temsil sisteminde anlam, bizlere dünyayı işaret eder ve onu kavramamızı/anlamlandırmamızı sağlar. Buna ortak bir kavramsal harita diyebiliriz. Ancak bu harita yeterli değildir. Bu haritanın ortak bir dile çevrilerek, anlamın temsil edilmesi ya da değiş tokuş edilmesi gerekir. Bu yanı sıra da dil, ikinci temsil sistemidir. (Hall, 2017, s. 25-27)

Hall, temsile ilişkin üç farklı yaklaşımı ortaya koyar: Bu yaklaşımlardan ilki “yansıtıcı (yansımacı) yaklaşım”dır ve bu yaklaşımda anlamın gerçek dünyadaki nesnede, kişide, fikirde hatta olayda yattığı ve dilin adeta bir ayna işlevi görerek dünyada zaten mevcut olan gerçek anlamı “yansıttığı” düşünülür. İkinci yaklaşım olan, “kasıtlı (niyetel) yaklaşım”da konuşan, yazan kişinin dünyaya dair kendine özgü yorumunu dil yoluyla “empoze ettiği” savunulur. Kelimeler, konuşmacının ya da yazarın vermek istediği

anlamı ifade eder. Hall'un savunduğu üçüncü yaklaşım ise "inşacı yaklaşım"dır. Bu yaklaşıma göre, "şeylerin" tek başına bir anlamı yoktur; temsil sistemlerini, kavramlar ve işaretleri kullanarak, anlamı biz "inşa ederiz". (Hall, 2017, s. 35-36)

Bu çalışmada da paylaşılan bakış açısına göre, kimlikler de özsel olarak var olmaz, anlam inşası yoluyla üretilir. İnşa edilen ve dolaşıma sokulan anlamlar bize kimliğimiz, kim olduğumuz ve nereye ait olduğumuz konularında farkındalık kazandırır ve kültürün gruplar içindeki ve arasındaki kimliği nasıl belirginleştirdiğini anlatır. Bu anlam -ve kültür- sürekli olarak üretilir ve değiş tokuş edilir. Aynı zamanda farklı medyalarda da sürekli olarak üretilerek, yeniden inşa edilir. (Hall, 2017, s. 10)

İzleyicilerin metinlerin pasif alıcıları değil, aktif yorumlayıcıları olduğunu kabul etmekle birlikte medyanın özellikle de ana akım medyanın fikir ve görüşler üzerindeki şekillendirici etkisini göz ardı etmemek gerekir. Burton, bu gücü şöyle ifade eder:

"Sonuçta medyanın gücü, genel olarak paraya, yasal güçlere ve yönetsel güçlere dayanır. Bu güç, daha sonra, ürünü şekillendirme gücü haline gelir. Böylece bu ürün de ideoloji, değer ve fikirleri iletme gücüne sahip olur. Sonuçta, bu fikirler, izleyicinin görüşlerini şekillendirme gücünü elde eder." (Burton, 1995, s. 71-72)

Bu bağlamda, etnik kimlik, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, ırk, renk gibi özellikleri ile farklılaşan kişi ve grupların medyada nasıl temsil edildiği ile onlara yüklenen egemen toplumsal anlamlar arasında yakın ve güçlü bir ilişki vardır.

Medyadaki temsiller bir yandan toplumdaki egemenlik ilişkilerinden beslenirken, öte yandan temsiller aracılığıyla bu ilişkiler yeniden inşa edilir ve güçlendirilir. Temsillerin karmaşık yapılar içermek yerine, basmakalıp yargılar üretmesi de özellikle dezavantajlı kesimler bakımından önemli bir sorun haline gelir. "Temsil etme her aşamada basitleşir, hamlaşır, daha genel hâle gelir, klişeleşir, gördüğümüz ve okuduklarımızın temelini oluşturan değer iletileri anlamında daha endişe verici hale gelir." (Burton, 1995, s. 106-107) Burton, bu temsil etme eylemini endişe verici bulur çünkü medya yoluyla sürekli

tekrarlanan ve pekiştirilen bu temsiller yoluyla belirli stereotipler, örnek kimlikler ve bu örnek kimliklerin karşısında duran “olumsuz kimlikler”in yaratılması amaçlanır. Bu temsillerdeki bakış açılarının alternatifleri engellenerek, söz konusu temsilleri normal, olması gereken olarak kabul etmeyi öğretmek hedeflenir. Bu temsiller öncelikle görünüm ile başlar. Böylece, “görünümün temel ayrıntıları ile hemen fark edilme özelliğine sahip olur.” (Burton, 1995, s. 107) Başörtülü bir kadının muhafazakâr, üniforma giymiş bir erkeğin (asker, polis ya da herhangi bir kolluk kuvveti mensubunun) düzen sağlayıcı, toplumu koruyucu olarak algılanması gibi.

Bu kodlamayla medya, Lippmann’ın ortaya attığı üzere belirli stereotiplerin (kalıp yargıların) zihnimize yerleşmesini sağlar. Stereotip, bir baskı türü olarak metindeki kalıbı taşıyan metal bir levhadır ve bu levha aynı metni – herhangi bir değişiklik yapmadan- çoğaltmak için kullanılır. Lippman da buradan yola çıkarak stereotipi zihnimizdeki resim olarak açıklar. Bu resimde, toplumun hangi üyelerinin nereye dâhil olduğuna dair belirli yargılara varırız. Bu haliyle stereotipler aynı zamanda bir savunma aracıdır da:

Stereotip (kalıp yargı) sistemleri, kişisel geleneklerimizin çekirdeğini oluşturup; toplumdaki konumumuzu savunuyor olabilir. Alışkanlıklarımızın, zevklerimizin, kapasitemizin, konforumuzun ve umutlarımızın yer aldığı, dünyanın tutarlı bir resmini çizer. Bu belki tamamlanmış bir resim değildir ama bizler için mümkün olan, bizlerin adapte olduğu (olması gereken olarak kabul ettiği) bir resimdir. Bu dünyada (resimde), kimlerin nereye ait olduğu bellidir ve kendilerinden beklenen şeyleri yaparlar. Burada herkes kendini evinde hissedebilir. Bu eve yerleşir. Bu resmin (dünyanın) üyesidir. ... Tüm bunlar ve daha fazlası. Bu dünya, algıladığımız, değerlerimizi yansıtan, konumlandığımız, hak ettiğimiz dünyanın bir izdüşümüdür ve kendimize olan saygının garantisidir. Geleneklerimizin kalesidir ve savunduğumuz şeylerin arkasında, işgal ettiğimiz pozisyonumuzla kendimizi güvende hissetmeye devam edebiliriz. (Lippmann, 1998, s. 95-96)

Lippmann’ın bu görüşünü Burton, “medya, insan kategorileri ve belirli insanların niçin belirli kategorilere dâhil olması gerektiğine dair anlayışımızı düzenler” (Burton, 1995, s. 111), ifadesiyle destekler. Bu kategoriler, yalnızca medyada değil, gündelik hayat pratiklerinde de insanları yargılamak için kullandığımız düşünce sürecinin (kalıp yargının) parçası haline gelirler.

Temsil, önce görünüm daha sonra da özelliklerin tanımlanması ile olur. Bu unsurlar kullanıldıkça, tanıdık hale gelir. Yineleme ve sağlamlaştırma yoluyla medyadaki temsiller, algısal kümelerin inşa edilmesine ve sürdürülmesine yardımcı olur. Televizyonu ya da sinemayı ele alırsak, görüntü bize, içine dâhil edilen ve edilmeyenlerle, anlamın nasıl inşa edildiği hakkında belirli ipuçları verir. Bu örnekler aracılığıyla temsil edilen şey, insanların görünüşünden veya neye benzediklerinden daha fazlasıdır. Verilen örnekler aracılığıyla tavırların da temsilini görürüz. (Burton, 1995, s. 112) Temsil, tavırların ve karakterlerin öyküleme yoluyla özdeşleştirilerek; bir şeyleri işaret etmesi ile inşa edilir. Böylece, söz konusu gruplar için ne düşünüleceği kişilere açıkça söylenmeden belirtilmiş (işaret edilmiş) olur. (Burton, 1995, s. 110-112) Bu yönüyle de temsil ideolojiktir.

İdeoloji kavramı ile temsil arasındaki ilişkiyi, Louis Althusser ideoloji için iki tez öne sürerek şu şekilde açıklar: Bunlardan ilki, bireylerin varoluş koşullarıyla kurdukları hayali bir ilişkinin hayali bir “temsilidir”. (Althusser, 2014, s. 111) Buna göre Althusser, gündelik dilde hukuki ideolojinin, ahlaki ideolojinin, dinsel ideolojinin bir dünya görüşü olduğunu söylediğimizi ve bunlardan herhangi birine inanmasak dahi, “sundukları hayali dünya temsillerinin altında bu dünyanın gerçekliğini bulmak için yorumlamanın yeterli olacağını kabul ederiz.” (Althusser, 2014, s. 112) İkinci tezi ise ideolojinin maddi bir varoluşa sahip olduğudur. Milliyetçi ideoloji -ya da kısaca milliyetçilik- bu maddi varoluşun en önemli örneklerinden biridir. Ulusu “biz” yapan unsurları belirler ve bu “biz”in dışında kalanları işaret eder. İdeolojiler, milli kimliği ve ulusu oluşturmak (ya da yaratmak) için devletin okul, hukuk gibi aygıtlarının pratikleriyle her zaman var olur ve bu maddi bir varoluştur. (Althusser, 2014, s. 116) Althusser bunu şöyle açıklar:

Bir birey Tanrı’ya ya da Görev’e ya da Adalet’e inanır. Bu inanç (herkes için böyledir bu, yani ideolojiyi tanım gereği zihinsel bir varoluşa sahip fikirlere indirgeyen, ideolojiye ilişkin ideolojik bir temsil içinde yaşayan herkes için böyledir bu) söz konusu bireyin fikirlerinden kaynaklanır, yani inancına ilişkin fikirleri içinde barındıran bir bilinç, vicdana [conscience] sahip bir özne olarak ondan kaynaklanır. Bu sayede, yani böylece kurulmuş olan, tam anlamıyla ideolojik “kavramsal” düzenek sayesinde (inandığı fikirleri özgürce oluşturan ya da özgürce kabul eden bir bilinçle donatılmış özne sayesinde), söz konusu öznenin (maddi) davranışı da bu düzeneğin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkar. (Althusser, 2014, s. 117)

Öznenin inandığı bu ideoloji(ler) elbette kendiliğinden ortaya çıkmaz. Althusser’in de

belirttiği üzere “her ideoloji ancak bir özne yoluyla ve öznelere için var olabilir.” (Althusser, 2014, s. 121). İdeoloji(ler), toplumun üyelerini özne olarak çağırır ve onlara belirli sorumluluklar yükler. Bu bağlamda, ideoloji temsiller aracılığıyla işler. Tez kapsamında örneklendirmek gerekirse, “vatan” kelimesi milliyetçi ideoloji ile maddi bir anlam kazanır ve bu anlam, belirli bir yüz ölçümünü kaplayan toprak parçasından epey farklıdır. “Vatan” kelimesinin temsili, belirli davranış pratiklerinin ortaya çıkması ve sergilenmesi ile maddî bir varoluş kazanır. Buna göre, (milliyetçi) ideoloji özneyi “vatansever”, “vatandaş”, “asker” gibi kodlarla çağırırken, her ulus-devletin icat ettiği üzere, karşısına da “öteki”yi konumlandırır ve onu “terörist”, “gerici”, “barbar”, “yobaz” gibi etiketlerle işaretleyerek bir tehdit unsuru haline getirir. Çünkü düşman yaratma pratiği milliyetçi ideolojiler için vazgeçilmez bir unsurdur. Tüm bu özneyi çağırma ve “öteki”yi kurma süreci geniş kitlelere ulaşmayı sağlayacak aygıtlar aracılığıyla mümkün olur. Kitle iletişim araçları ile özneler görevleri sürekli olarak hatırlatılır ve bu sayede pekiştirilir. Toplum üyelerinin dikkatli olmalarını gerektiren, bütünlüğü ve düzeni bozan “öteki”ler de aynı araçlar yoluyla tanımlanır, temsil edilir ve onlara karşı sergilenmesi gereken tutum anlatılır. İşte tam bu noktada “ideoloji öyle *eyler veya işler* ki, bireylerin içinden özneleri *toplar* (tüm özneleri toplar) ya da bireyleri öznelere *dönüştürür* (tüm bireyleri dönüştürür) ve bunu da çağırma [interpellation] dediğimiz son derece kesin bir işlem yoluyla gerçekleştirir.” (Althusser, 2014, s. 125)

Kültürel Çalışmalar için dünyayı anlamlandırma, sosyal olarak yeniden inşa etme ve temsil etme pratikleri odak noktada yer alır. Bu temsil etme pratiği de kültürde ve kültür ürünlerinde aranır. Bu süreçte, anlamın nasıl inşa edildiği, bir metin olarak nasıl üretildiği gibi sorular sorulur. Bu noktada da anlam inşasının bağlamının, anlamın bağlama göre değişeceğinin ya da inşa edileceğinin altı çizilir. (Barker, 2011, s. 6-8)

Medya, egemen ideolojinin bir aygıtı olarak, özneyi, Althusser’in ifadesiyle, “çağırın” kavramları, art alanı oluşturan ideolojiler ve temsili inşa ederken kullanılan söylem ekseninde kurarak, gündelik hayatta dolaşıma sokar ve taşır. Bu nedenle seçme, seçileni değerlendirme ve anlamı inşa etme sürecini içinde barındırır. (Şenel, 2015, s. 195)

Kellner, bu tanıma paralel olarak temsillerin ideolojik bir “medya gösterisi” olduğunu savunur ve medyanın bu gösteri ile “gerçekliği” yeniden ürettiğini belirtir. Yapılması gerekirse, medyanın manipüle ettiği bu temsiller üzerine odaklanmaktır ve gazetecilik, reklamcılık, sinema gibi farklı kitle iletişim araçları bu tanıma dâhildir. Eğer bu metinler eleştirel okuma ile değerlendirilirse, birçok konuda ipuçları verir ve yerleşik temsilleri kırar. (Kellner, 2003, s. 10-74)

Bu bağlamda, filmler de toplumun ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine dair fikirleri ve temsilleri kendi bünyesinde barındırma gücüne sahip olduğu için, gerçekliğin sosyal inşasında önemli bir rol oynar. (Ryan, 1988, s. 483) Bu ifade, kültürel metinler ile temsil arasındaki bağı ortaya koyar. Çünkü filmlerdeki temsiller, insanların yaşama şekillerini biçimlendiren sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet gibi toplumsal farklılık sistemlerinden örülü geçmiş temsiller kümesinin bir alt kümesidir ve sosyal söylemlerin geçici kodları olan filmler, sosyal yapıdaki değişiklikler tarafından harekete geçirilmektedir. (Ryan, 1988, s. 480-481) Başka bir deyişle, toplumda yaşanan değişimler/dönüşümler (kültürel, toplumsal, siyasi), alışılmış sembolik kodların değişmesine, dönüşmesine, yok olmasına -ve yerine yenisinin inşa edilmesine- neden olur. Bu durumda filmler, yeni simgesel kodlar inşa ederek, toplumla bu kodların özdeşleşmelerine katkı sağlar ve bu nedenle toplumsal söylemle iç içe geçmişlerdir. “Gerçekliğin temsiline” dair bir mücadele alanını oluşturan filmler Ryan’ın deyimiyle, yerleşik kodlara yaslanarak ya da yenilerini inşa ederek dünyaya ilişkin mevcut anlamları onaylama ya da değiştirme mücadelesinde etkin bir işleve sahiptir. (Ryan, 1988, s. 483)

1990’ların sonuna doğru Türkiye Sinemasındaki yeni yönelimler, özellikle etnik kimlikler, aidiyet krizleri ve ulus, kimlik, toplumsal cinsiyet rollerine dair sorgulamalar etrafında şekillenmiştir. Yukarıda bahsedildiği üzere, toplumsal değişimlere/dönüşümlere tanıklık eden ve temsillerin sosyal inşasında büyük rolü olan sinema, bağlamından ayrı düşünülemez. Bu özelliğiyle de izleyicilere, okunup yorumlanmayı bekleyen bazı kodlar, temsiller sunar. Bu kodlar ve temsiller bilinçli olarak tercih edilmişlerdir ve politiktirler. Ryan ve Kellner, filmlerdeki kamera açısı seçimlerinin ideolojik ve politik yanını şöyle açıklar:

“Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca ‘gerçekliği’ ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler, fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi, dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konular.” (Ryan & Kellner, 2010, s. 419)

“ ‘Gerçekliği’ ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur” cümlesi, sinemanın kumaca ve tamamen hayal ürünü olan bir yansıttığı anlamına gelmez. Aksine, “sinemanın işi gerçek-olan”lardır. (Bonitzer, 1995, s. 42)

Elbette sinema -veya televizyon- ideolojinin işlediği yegâne ve en önemli araçlar değildir. Ancak egemen sınıfın statükoyu gerçekliğin kendisiymiş gibi sunma ihtiyacına hizmet etmek için, ulaştıkları geniş kitleler göz önünde bulundurulduğunda önemli ideolojik silahlar haline gelmişlerdir. (MacBean, 2006, s. 96) Çünkü egemen ideolojinin manipüle etme gücü de vardır ulaştığı kitleye (izleyiciye) belirli bir ideolojiyi aşılar. Bunu sinema ve televizyondaki ideoloji sorunu olarak gören Godard’ın görüşlerini Macbean şöyle aktarır:

Burjuvazi kendi suretinde/imgesinde bir dünya yaratır, ancak yarattığı bu dünyanın da bir suretini/imgesini yaratır ve buna ‘gerçekliğin yansıması’ der. [...] Yarattıkları imge, kendi burjuva kapitalist toplumlarının imgesidir, ama onlar bu imgeyi “gerçekliğin yansıması” olarak yutturmaya çalışırlar. [...] Burjuva kapitalizminin yansımasını, gerçekliğin yansıması olarak sunan bu ideolojik aldatmaca, yalnızca bir sorun olarak burjuva kapitalizmini ortadan kaldırmaya çalışmaz, aynı zamanda burjuva kapitalizminin gerçeklik kisvesi içinde sürekli olarak yeniden ortaya çıkmasını sağlamaya çalışır. (Akt: MacBean, 2006, s. 96)

Bu bağlamda, egemen zümrenin elinde bulundurduğu bu ideolojik silahlar, bir bilgi-güç ve gerçeklik ilişkisini de ortaya çıkarır. Foucault, bu ilişkinin önemini vurgulayarak, şöyle ifade eder: Güçle bağlantılı bilgi sadece gerçeğin otoritesini üstelenmekle kalmaz, kendisini gerçek yapma kudreti de vardır. (Foucault, 1980, s. 131) Çünkü bu bilgiler gerçek dünyada uygulandığında, kişilerin davranışlarını düzenleme, kısıtlama ve/veya disipline sokma gücüne sahiptir. Egemen ideoloji, anlamı yeniden inşa ederek gerçekliği

çarpıtma ve bu çarpıtılmış gerçekliği kitlelere bir hakikat gibi sunarak onların davranışlarını etkileme gücüne sahiptir.

Örneğin, medyadaki Kürt temsillerine bakıldığında Kürt'ün, “etkisiz hale getirilen”, terörist, bölücü, vatan haini gibi kelimelerle (kodlarla) eşleştirildiğini, bilhassa 1990'lardan bugüne ana haber bültenlerinden izleriz. Bu kelimeler (kodlar) tıpkı Hall'un de belirttiği gibi yalnızca bir temsil inşa etmekle kalmaz, Lippman'ın ifadesiyle: “öznelerin kafalarındaki resimlere” ve davranış pratiklerine de yansır. Bahoz (*Kazım Öz, 2008*) filmindeki bir sahne² medyadaki temsillerle gündelik hayat pratikleri arasındaki bağı ortaya koymak bakımından iyi bir örnek sunar. Söz konusu sahnede, medyadaki bu temsillerin, Kürtleri “öteki” olarak nasıl işaret ettiğini ve Türk Milliyetçiliğinin “biz”i nasıl kurduğunu görebiliriz.

Bu yönüyle, daha önce de değinildiği gibi, kültürel temsiller aracılığıyla gerçekliğin yeniden inşası bir yandan hegemonyanın tesis edildiği ve sağlamlaştırıldığı bir alanken öte yandan, egemen ideolojiye karşı bir mücadele ve direniş alanıdır. Temsil etmenin, *şeyleri* basitçe yansıtma olmadığını özellikle vurgulayan Hall'a göre, temsil etme, aktif bir seçme ve sunma, yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder. Yalnızca, zaten var olan anlamı aktarma değil, ama daha aktif bir şeylere anlam verme işini ima eder. Söz konusu olan bir anlam pratiğidir, anlam üretimidir. (Hall, 2017, s. 81-82)

Filmlerde de göstermek ya da göstermemenin ve neyin nasıl temsil edildiğinin bilinçli bir tercih olduğunun bir kez daha altını çizmek yerinde olacaktır. Ryan ve Kellner, filmlerde anlam üretiminin bilinçli olarak seçilen (ya da seçilmeyen) unsurlar ile inşa edilen bir süreç olduğunu şöyle vurgular:

² Filmdeki otobüs sahnesinde, Dersimli olan Cemal (Cahit Gök), iki tane adamın kendi aralarında Kürtçe konuşup şakalaşmalarını dinlerken, konuştukları konuya ve neşelerine tebessüm eder. Bu sırada otobüsteki kişiler “Türkiye Cumhuriyeti'nin dili Türkçedir”, “bölücüler”, “aşağıya inin” diyerek iki kişiyi yaka paça otobüsten dışarıya atar.

Bu sahne aynı zamanda Kürt kimliğini filmin bu sahnesine kadar reddeden Cemal'in Türk milliyetçiliğinin “biz”i kurarken “öteki”yi nasıl dışarıda bıraktığını ve aslında kendisinin de o dışarıda bırakılanlardan biri olduğunu anladığı sahnedir. Cemal bu andan itibaren kimliğini kabul eder.

Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belirli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla birtakım tezleri ileri sürer, bunu yaparken seyirciye belli bir konuyu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel görenekler de, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek; bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik görenekler – eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler vb.- gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler, seyirciyi belli bir toplumsal düzenin varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştıır. Savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar. Kamu düzeninin temsilleriyle kişisel özdeşleşme, sömürü ve tahakküme dayalı bir sisteme gönüllü katılımı hazırlayan psikolojik eğilimi yaratır. (Ryan & Kellner, 2010, s. 18)

Bu yarıyla da sinema politik bir araçtır ve gerçekliğin inşasında bizlere bir mücadele alanı sunar. Bu çalışma kapsamında, örneklem olarak seçilen filmlerde Kürt Sorununa ve Kürtlere ilişkin hangi anlamların, nasıl inşa edildiği ve bu temsillerin siyasal ve toplumsal bağlamla ilişkisi ele alınmaktadır. Alternatif sinema ile popüler sinema arasında kalan ve aynı zamanda Yeni Türk(iye) Sinemasının popüler ve politik kanadını oluşturan filmlerden seçilen örneklem grubunda, ana akım filmler ile muhalif-politik filmlerdeki temsillerin nasıl ve ne yönden farklılaştığı irdelenmiştir. İlerleyen bölümlerde Yeni Türkiye Sineması tarifine uzanan yol, Türk sinemasındaki *Toplumsal Gerçeklik* akımından başlanarak kısaca ele alınmış, bu sinemadaki *yeni*yi kuran unsurlar tartışılmış, politik sinema ve aksanlı sinema kavramlarına da kısaca yer verilerek, örneklem olarak seçilen filmlerdeki temsiller ile çalışmanın ikinci bölümünde detaylandırılan tarihsel bağlam arasındaki bağ ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1.2. 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA EGEMEN ANLATILAR VE MUHALİF SESLER

1990'lı yıllar, sadece sinemada değil, Türkiye'deki siyasi, toplumsal ve kültürel hayatta da dönüşümlerin ve kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Küreselleşme ile homojenleştirici ulusal kimlik parçalanmaya başlamış, farklı kimlikler "keşfedilmiş" ve

başta Kürtler olmak üzere, etnik ve dinsel kimliklerin maruz kaldıkları asimilasyon ve dışlama siyasetine yönelik tepkilerini dillendirerek, toplumsal ve siyasal alanda hak mücadelesine girmeleri ile 1990'larda en çok tartışılan kavramlardan birisi kimlik olmuştur.

Küreselleşmenin ve AB üyelik sürecinin yarattığı etkiyle, Kürt sorunu yerel sınırları aşmış, uluslararası toplumlarda öne çıkan insan hakları ve demokrasi ideolojik referanslara tutunarak ve ulusal kimliğin temelleri sarsılmaya başlamasının yarattığı olanakları kullanarak popüler bir yaygınlığa ve içeriğe kavuşmuştur. (Yeğen, 2014, s. 35-39)

Buna bağlı olarak, elbette milliyetçi ideoloji yükselişe geçmiş, kitle kültürünün bir parçası haline gelerek popülerleşmiş (hatta banalleşmiş), toplumun ve gündelik hayatın her alanına nüfuz etmiştir.³ Sinema, televizyon, müzik gibi kültür ürünleri de bu gelişmelerden nasibini almıştır. Futbol maçları milliyetçiliğin kendisini gösterdiği en önemli yerlerden birisi olmuş, İstiklal Marşı her an her yerde söylenebilen bir hâl almış, “Ne mutlu Türküm diyene!”, “şehitler ölmez, vatan bölünmez” gibi ifadeler sloganlaştırılarak her yerde görünür hale getirilmiştir.⁴

Tüm bu bilgiler doğrultusunda, sinemadaki egemen anlatılara değinilmeden önce, ilerleyen bölümlerde Yeni Türkiye Sinemasını “yeni” yapan unsurların nasıl ortaya çıktığına ve “yeni” olanın ne olduğuna değinilecek ve çalışmada kullanılmış olan politik sinema ve popüler sinema kavramları kısaca açıklanacaktır.

³ Bu konular, çalışmanın ikinci bölümünde detaylı olarak tartışılmıştır.

⁴ Kitle iletişim araçları bu konuda önemli rol üstlenmişlerdir. 2003 yılında yayına başlayan Kurtlar Vadisi dizisinin 2016 yılına kadar yüksek izlenme oranlarıyla toplumun geniş bir kitlesine etki etmesi, dizide yer alan Kürt ve Türk temsilleri ile birçok akademik çalışmanın konusu olması bunun bir örneğidir.

1.2.1. Toplumsal Gerçeklikten Yeni Türkiye Sinemasına

Türk Sineması'ndaki "yeni"yi anlayabilmek için, 1950'lerde başlayan ve 1960'larda tamamen görünür hale gelen film anlatımındaki öznelleşmeden, başka bir deyişle Türk Sineması'ndaki *Toplumsal Gerçeklikten* (Karadoğan, 2018, s. 146) ve 1990'lara kadar Türk Sineması'nda yaşanan dönüşümlerden kısaca bahsetmek gerekir.⁵ Söz konusu dönüşümün başlangıcı, bu çalışma kapsamında, 1960'lara damgasını vurmuş olan Toplumsal Gerçeklik olarak belirlenmiştir.

1961 Anayasası ile ilintili olduğunu savunabileceğimiz Toplumsal Gerçekçi Akımın doğuşunu, akımın öncülerinden olan Halit Refiğ şöyle ifade eder:

[...] 1961 anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesinin meydana getirdiği bu siyasi canlılık, sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman *toplumsal gerçeklik* diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleri ile münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı. [...] (Refiğ, 2009, s. 26)

Halit Refiğ'i destekler nitelikte Aslı Daldal da akımı şöyle açıklar: "Türk toplumsal gerçekliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır." (Daldal, 2005, s. 58)

Toplumsal gelişmelerden ayrı düşünülemez olan sinema, her durak noktasını belirli kırılma anlarına borçludur diyebiliriz. Toplumsal Gerçeklik de iki darbenin arasında

⁵ Türk Sinemasının tarihi bu tezin kapsamını aştığı için, bu bölümde 1990'lara kadar yaşanan değişimler ana hatlarıyla, özetleyici bir anlatımla verilmiştir. Türk Sinemasına ilişkin bazı temel kaynaklar için bkz. Özön, 1962; Refiğ, 1974; Daldal, 2005; Arslan, 2010; Karadoğan, 2018

sıkışmış olan 1960'lı yılların hasadı olmuştur: 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 darbeleri. (Başgüney, 2013, s. 47)

27 Mayıs 1960 Askerî Darbesi sonrasında üretilen, Toplumsal Gerçeklik akımı ile anılan, bu yerli filmlerin hikâyeleri *modernleşme* süreci (1960 Askeri Darbesi sonrası ortaya çıkan yeni orta sınıf ile) ile toplumsal dönüşümün sebep olduğu çelişkiler üzerine kurulmaya başlanır. Abisel, 1960-65 arasındaki bu “yeni gerçekçi hareketi”, yeni orta-sınıf ruhunun sinemadaki yansıması olarak nitelendirir ve *modernlik-geleneksellik* kavramlarının çatışması eksenindeki bir “ulusal kimlik arayışı” olduğunu savunur. (Abisel, 1994, s. 186-187) Bu akım adı altında yer alan bütün filmler⁶ sıradan insanın sorunlarını konu alır. Filmlerde sıra dışı olaylar ya da kahramanlara rastlanmaz. Yalnızca hikâye boyutunda değil; biçem olarak da bir yenilik arayışına girilmiştir. Alan derinliği, mizansen çalışmaları, kamera açılarının çeşitliliği gibi estetik ve biçim kaygıları taşınarak film üretimi yapılır. Bu filmlerinin tamamının art alanını toplumsal olaylar oluşturmakta; filmdeki karakterlerin hiçbiri kendisini etkileyen sosyo-politik koşullardan bağımsız olarak ele alınmamaktadırlar. (Daldal, 2005, s. 62-63) Buna göre, 1960'larla birlikte Türk sinemasındaki anlatı ve biçemin değişmeye ve “öznelleşmeye” (Karadoğan, 2018, s. 331) başladığına tanıklık ederiz. Bu öznelleşmeyi Ali Karadoğan da şöyle ifade eder: “Bu dönemde anlam, yok edildiği bir sinemasal tarzla önceden inşa edilmiş verili bir süreç olarak değil, bir bakış açısı üreterek, baktığına kendi özneliğini de katarak, anlamı yaratmaya çalışan bir biçim almış, öznellik vurgusu film alanında görünür hâle gelmiştir.” (Karadoğan, 2018, s. 331)

Bu yıllarda aynı zamanda, tam anlamıyla olmasa da Türkiye’de “sanat filmi” tarifine uyan filmler ortaya çıkmaya başlar. *Denize İnen Sokak* (Atilla Tokatlı, 1960), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (Alp Zeki Heper, 1966) gibi filmleri, toplumsal gerçeklik akımının karşısına yerleştirerek birer sanat filmi olarak betimleyen

⁶ *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1965), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965) filmleri Toplumsal Gerçeklik akımına örnek olarak verilebilecek bazı filmlerdir.

Refiğ, sanat filmi kavramını biçimci, soyut ve bireysel olarak niteler ve bu tanımlaması ile Türkiye sinemasındaki sanat filmi kavramının oluşmasındaki katkısı büyük olur.

Toplumsal Gerçeklik Akımının ise 1965 yılında sona erdiği ve bu tarihten sonra Türk Sinemasında *Ulusal Sinema* Hareketinden söz edilmeye başlandığını görürüz⁷. Bu akımın öncüsü konumundaki Halit Refiğ (Refiğ, 2009), *Toplumsal Gerçeklik Akımını* “sınıflı Batı toplumlarının sanatsal biçimi” olarak değerlendirir ve bu hareketin Türk toplumu için uygun olmadığını söyler. Bunun yerine Halk Sineması ve Ulusal Sinema tartışmalarını ortaya atar. Refiğ’e göre:

Türk Sineması, halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir ‘halk sinemasıdır. Bu yüzden de halkın film seyretme ihtiyaçlarına göre sinema yapması boynunun borcudur. [...] Ulusal Sinema Kuramı ise, aslında özetle, Batı karşıtı bir söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakış açısından arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesidir. (Refiğ, 2009, s. 56)

Buna göre, bu yıllarda Türkiye sinemasına ilişkin tartışmaların gelenekselci ve modernist olmak üzere iki kavram/bakış açısı üzerinden yürütüldüğünü söyleyebiliriz. Halit Refiğ gelenekselci bakış açısını temsil ederken; Türk Sinematek Derneği ise modernist tarafta kalır. Sinematek Derneği, bu dönemde yerli sinemayı “ıslah edilmesi gereken bir yapı” (Karadoğan, 2018, s. 334) olarak ele alır ve Yeşilçam’dışı bir sinemanın temellerini şekillendirir. (Karadoğan, 2018, s. 333- 334).

1970’lere gelindiğinde, Yılmaz Güney *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), *Acı* (Yılmaz Güney, 1971) ve *Ağıt* (Yılmaz Güney, 1971), *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974), *Bir Gün Mutlaka*

⁷ 1965 yılında Türk Sineması alanında yaşanan en önemli gelişmelerden birisi, Türk Sinematek Derneği’nin (TSD’nin kurulması ve sinema kulüplerinin de devreye girmesiyle) Türkiye’deki sanat sineması kültürünün yayılmasına katkı sağlanmış olmasıdır (Karadoğan, 2018, s. 151). Bkz. Hakkı Başgüney, *Türk Sinematek Derneği – Türkiye’de Sinema ve Politik Tartışma-*, Libra, 2013.

(Bilge Olgaç, 1975), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Demir Yol* (Yavuz Özkan, 1979) filmleri Türk sinemasındaki politikleşmenin kilometre taşları olarak sayılabilir.

1960'ların Toplumsal Gerçekliğinden 1970'lerin politik sinemasına geçişi, Ali Karadoğan şöyle açıklar:

1960'ların toplumsal içeriği öne çıkaran toplumsal gerçekçiliği ve sonrasında ortaya çıkan bireyin toplum karşısında içine düştüğü içe dönme eğilimini vurgulayarak bu içeriği geriye iten *soyut modernist* eğilimden sonra, 1970'lerde modernist sinema politik içeriğin önem kazandığı bir anlatıya dönüşmüştür. Ancak bu dönemin farklılığı toplumsal bağlılığı doğrudan politik eylemle ilişkili olarak ele alması ve anlatıda bu bağlılığı açıkça ifade etmesi olmuştur. (Karadoğan, 2018, s. 334-335)

Başka bir deyişle, dönemin siyasi ve toplumsal konjonktüründe ortaya çıkan hayata “müdahale etme” eğilimi, sinemaya da katkı sağlamış; ancak, sinemanın yarattığı politik etki toplumsal yapıya nüfuz eden bir eriştiğinde de siyasal bir blokajın engellemesine maruz kalmıştır. Bu blokaj 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi olmuştur. (Karadoğan, 2018, s. 259)

1970'lerde Türk Sineması üzerindeki etki yalnızca toplumsal ve siyasi düzlemde yaşanmaz. 1970'lerin sonuna gelindiğinde, sinema sektörü de piyasadaki değişen durumdan etkilenmeye açık bir konuma gelir. Aynı dönemde renkli film üretimine geçişin sebep olduğu üretim maliyeti artışları, televizyonun yaygınlaşması, yaşanan ekonomik krizler -ve elbette siyasî karmaşa- neredeyse sektörün çöküşüne sebep olacak boyuta ulaşmıştır. Ancak sinema sektöründe yaşanan tüm bu ekonomik krize karşın, toplumsal sorunlara eğilen film üretimleri devam etmiştir. (Suner, 2006, s. 31)

1980'lere gelindiğinde ise, 1982 yılında *Yol* (Şerif Gören, 1982) filminin Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü'ne layık görülmesi Türk sineması için kırılma noktalarından birini oluşturmuştur. (Suner, 2006, s. 32). Bu kırılma noktası, Yeni Türkiye

Sinemasının da “sanat” kısmının önemli bir parçasını oluşturur⁸. Bu dönemde sinemasal anlatı, sanat sinemasını görünür kılan bir yapıya ulaşarak; anlatı yapısında biçimsel bir yeniliğe ulaşmıştır. Ve yine bu dönemde anlatı tekrar politik sorunların etrafında şekillenmiş olsa da karakterlerin bilinçaltına, psikolojik özelliklerine değinen; kurnaca ile gerçeği, geçmiş ve şimdiki birbirine bağlayan anlatılarla yeni bir nitelik kazanmıştır. Klasik film anlatısındaki geçişli yapı bozulmuş; neden-sonuç ilişkisi üzerinden ilerleyen devamlılık da kimi zaman ihlal edilerek yeni bir dil ortaya konulmuştur. Anlatıdaki bu değişim 1990’lar boyunca daha minimalist bir anlatıyla devam etmiş, mevcut tarihsel, bağlamdaki değişim ve dönüşümlere paralel olarak, sinema filmlerinin anlatılarına yeni konular eklenmiştir. (Karadoğan, 2018, s. 336-337)

1990’ların ikinci yarısından sonra şekillenmeye başlayan Yeni Türkiye Sineması ise, 1950’ler itibarıyla Türk sinemasındaki birikimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır ve özellikle politik sinema ile olan Türkiye sinemasının politik filmlerine ve Kürtlerin bu filmlerdeki temsiline kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Comolli ve Narboni’nin de ifade ettiği şekliyle, her film politiktir. Çünkü her film, kendisini üreten ya da içinde üretildiği ideoloji(ler) tarafından inşa edilir. Bu doğrultuda da dünyayı temsil etmek için kullanılan/tercih edilen semboller, işaretler ve figürlerle bunların düzenleniş biçimleri politik bir tavidir. (Comolli & Narboni, 2004, s. 814-815)

Slavoj Žižek (2011) de bu görüşe paralel şekilde kendi yaklaşımını şöyle ifade eder: “Bir film asla ‘yalnızca bir film’ ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler, yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar.” (Žižek, 2011, s. 15)

⁸ Kültür Bakanlığı’nın 1986 yılında çıkartılan Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu çerçevesinde oluşturulan fon aracılığıyla yönetmenlere verilen destekler de Türk Sineması’nın gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.

Ryan ve Kellner da bu görüşlerle benzer şekilde, toplumsal dünyanın temsil edilmesinin politik olduğunu, her kamera konumunun, her anlatısal seçimin ve her kurgu kararının içinde belirli çıkarları barındıran temsil stratejileri ile ilişkili olduğunu belirtir. (Ryan & Kellner, 2010, s. 419)

Yazarlara göre filmler, birey, toplum ve tarih olmak üzere üç kategoride toplumsal alanın üç cephesini oluşturur ve buralarda belirli biçimlerde söylemler üretirler. Bu söylemler toplum ve tarih kategorilerinde elbette birbirinden farklı anlamları inşa ederler ve sağ ve sol (cenah) olmak üzere iki kanatta da oldukça farklıdır:

Sağ için tarih gelenektir, doğruluk ve iktidarın otoriter kaynağıdır. Bu kavram genellikle ‘daha yalın’ (daha muhafazakâr) toplumsal değer ve kurumlara ait bir zaman olarak temsil edilir (*Indiana Jones* filmlerinde ya da *Yıldız Savaşları*nda olduğu gibi). Sol için tarih, eşitsizliğin varlığını onaylayan otoriter bir gelenek değil, daha ziyade, eşitlik ile eşitsizlik istemleri arasında gelişen sonucu belirsiz bir mücadeledir. Örneğin *Küçük Dev Adam*, *Buffalo Bill* ve *Indians* gibi solcu filmler mit ya da gelenek olarak tarihin bir yalından, temsil gücünün politik bir mücadele içinde yürürlüğe konulmasından ibaret olduğunu ortaya koyar. (Ryan & Kellner, 2010, s. 420)

Bu bağlamda, toplumsal, tarihsel olayları konu edinen ve bu konuları ana akım yaklaşımlardan farklı olarak sorgulayan ve eleştirel bir biçimde ele alan filmler temel olarak “politik filmler” kategorisinde değerlendirilmektedir. Başka bir deyişle tekrar etmek gerekirse politik filmler genellikle tarihsel, toplumsal konuları ele alırlar ancak benzer konuları işleyen birçok film türünden farklılaştıkları nokta, eleştirel ve alternatif bakış açısına sahip olmalarıdır.

MacBean, politik filmlerin ticari (popüler) film piyasasında sayı olarak az olmasına karşın, oldukça önemli bir rol taşıdığını belirtir. Statükoya meydan okuyan bu eleştirel filmler, “burjuva kapitalist ideolojisinin metaya dayalı bağlamından farklı olarak”, hem sanatsal bir özellik taşır hem de egemen ideolojiye bir karşı çıkarlar. (MacBean, 2006, s. 12)

Politik Sinema kavramının Yeni Türk(iye) Sinemasındaki tezahürünü Suner, ”yeni politik filmler” ifadesi ile açıklar. Suner’e göre, “Yeni politik filmler, ‘ulusal aidiyet’, ‘ulusal kimlik’ meselesini farklı açılardan sorunsallaştırırken, izleyiciyi ezberini bozmaya, Türkiye’de yaşanan toplumsal/tarihsel süreçlere ilişkin hegemonik söylemin sunduğu bakış açısının dışında görme/düşünme biçimleri edinmeye yönelmektedir.” (Suner, 2006, s. 289)

Bu tarz filmler elbette Türkiye sinemasında daha önce de vardır. Sinemada her dönem toplumsal sorunları ortaya koyma çabası görülür. Türkiye sinemasında politik film denildiğinde ilk akla gelen isim Yılmaz Güney’dir. Dönemin toplumsal, politik gerçeklerini ve sorunlarını filmlerinde açıklıkla ortaya koyan ve yıllarca bu nedenle sansürlenmiş Güney Sineması, Türkiye’de politik sinemanın önemli örnekleri arasında yer alır. Daha sonraki dönemlerde ise politik sinema çoğunlukla darbeyi ve darbe sonrası oluşan toplumsal, siyasal ortamı sorgulayan filmler olmuştur. 12 Eylül filmleri olarak adlandırılan bu filmler; 12 Eylül Askeri darbesinden uzunca bir zaman sonra 1980’li yılların sonunda üretilmeye başlanır.⁹ 12 Eylül filmleri 1986 yılında dönemin genç yönetmenleri tarafından çekilir. *Ses* (Zeki Ökten,1986), *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Prences* (Sinan Çetin, 1986) *Dikenli Yol* (Zeki Alasya,1986), gibi filmler ilk dönem 12 Eylül filmleridir. (Scognamillo, 1998, s. 221)

1990’lara gelindiğinde ise, mevcut tarihsel bağlamda, Kürt kimliği başta olmak üzere, Cumhuriyet tarihi boyunca dışlanan, asilime edilmeye çalışılan grupların kimlik üzerinden gerçekleşen hak mücadelelerine tanıklık ederiz. Bu mücadele, elbette sinemada da kendisini gösterir ve daha önce filmlerde belirli klişelerle, kalıplar içinde tarif edilen ya da hiçbir ifade alanı bulamayan bazı etnik ve dinsel kimlikler, bu dönemde yaygın bir biçimde görünür olmuşlardır. (Suner, 2006, s. 257)

⁹ Çünkü dönemin baskı rejimi ve sansürler, sinema salonlarında 1970’lerin ikinci yarısı itibarıyla sinema salonlarında hatırı sayılır ölçüde yer alan seks filmleri, yerini arabesk filmlere bırakır.

Sinemasal söylem, toplumsal öznelere kadın, erkek, işçi, yönetici gibi kavramlar ile biçimlendiren anlamlandırma sistemleri tarafından belirlenir. Ve sosyal söylemin geçici kodları olan filmler, sosyal yapıdaki değişiklikler tarafından harekete geçirilirler. (Ryan, 1988, s. 480) Önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı kırılma anlarında/dönemlerinde, hayal kırıklığı, endişe ve korku gibi duyguların üretilmesiyle, alışılan sembolik kodların ve özdeşleşme nesnelere yerinden edilmesine neden olurlar. Böyle dönemlerde, toplumdaki bireylerin güvenilir bir özdeşleşme nesnesine doğru yönelmesi, bunları simgesel kodlarla inşa etmesi ile filmler de topluma yeni özdeşleşme nesnelere sağlayarak, sinemasal söylemle toplumsal söylemi iç içe geçirirler. Böylece, gerçekliğin nasıl temsil edilebileceği ya da bu gerçekliğin ne olacağına dair bir mücadeleyi de barındırırlar. Başka bir deyişle, filmler yerleşik kodlara yaslanarak veya yenilerini inşa ederek dünyaya ilişkin mevcut anlamları onaylama ya da değiştirme mücadelesinde etkin bir işleve sahiptirler. (Ryan, 1988, s. 483)

Bu bağlamda, Comolli ve Narboni'nin de ifade ettiği gibi her film politiktir ve bu nedenle toplumsal hayattaki mücadelede önemli bir role sahiptir. Türk(eye) sineması öznelinde ve tezin sınırlılıkları çerçevesinde bakacak olursak, Güneydoğu'da yaşanan çatışmalar sırasında bir Kürt örgüt üyesi ve Türk askeri arasındaki kader ortaklığını konu alan *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996), 1990'lardaki tarihsel bağlam ile paralel bir hikâyeye sahip olan ve "öteki" ile "biz" arasındaki ayrımı "alternatif ve muhalif" bir dille izleyiciye aktaran *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), askerliğini yaparken travma yaşayan iki gencin, askerlik bittikten sonra yaşadıklarıyla baş etme ya da baş edememe) pratikleri üzerinden askerliği anlatan *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), Dersimli bir gencin İstanbul'da kazandığı üniversitedeki eğitimi sırasında kimliğiyle yüzleşen bir gencin hikâyesi üzerinden resmî ideolojide "öteki" olarak işaretlenenlerin "öteki"nin gözünden anlatıldığı *Bahoz* (Kazım Öz, 2008) gibi filmler Yeni Türk(eye) Sinemasının politik kanadını¹⁰ oluşturan ve Kürt Sorununu konu alan filmlerden yalnızca birkaçıdır.¹¹

¹⁰ *Işıklar Sönmesin* filmi, her ne kadar egemen ideolojinin değerlerini ve ifadelerini tekrar etmekle yetinse de iki taraf arasında bir diyalog kurmaya çalışan ilk film sayılması açısından önemlidir.

¹¹ *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), *Uzak/Dür* (Kazım Öz, 2005), *Gitmek: Benim Marlom ve Brandom* (Hüseyin Karabey, 2008), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2009), *Min Dît/Ben Gördüm* (Miraz Bezar, 2010), *Press* (Sedat Yılmaz, 2011), *Gelecek Uzun Süre* (Özcan Alper, 2011), *Babamın Sesi/Dengê Bavê Min* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) *Annemin Şarkısı/Kalama Dayika Min* (Erol Mintaş, 2014) filmleri diğer örneklerdir.

1.2.2. Yeni Türkiye Sinemasına Farklı Yaklaşımlar

Sinema, insanın kendisinden ayrılıp bir başkası olmasını mümkün kılar. Olduğu yerde göçebeye dönüşmesine olanak sağlar. Toplumsal tahayyülü derinleştirir, hatta kimi durumlarda toplumsal gerçekliğin bir adım ilerisinde olmayı, henüz atılmamış adımların sonuçlarını tasavvur etmeyi mümkün kılar. Diğer bir deyişle, sinema sanal olanın, gelecek bir toplumun göstergesi olabilir. Bu nedenle de toplumsal gerçeklik, kimi zaman sinemanın sanallığının bir ürünü gibi görünebilir, sinemanın gerçekliği değil de gerçekliğin sinemayı yansıttığına dair tekinsiz bir izlenim yaratır. (Diken & Laustsen, 2011, s. 19-20)

Ali Karadoğan, bu ifadelerden hareketle, Türk Sinemasının uzun süre üzerinden atamadığı geleneksellik hali ile “yerel”, “kendine has” olma çabalarından ötürü mevcut durumu koruma yoluna giderek; sinemanın göçebeye dönüştürme gücünün askıda bırakıldığını belirtir. Ve göçebeye dönüşme halinin “ancak, anlatısının, filmi bir başkası olma yönünde motive ettiği oranda ortaya çıktığını.” (Karadoğan, 2018, s. 338), ifade eder. Bu dönüşüm 1990’lı yıllarda kısmen, 2000’li yıllarda ise sinema alanını saran bir etkiyle gerçekleşir.

Asuman Suner ise, Yeni Türk Sinemasını, popüler sinema ve sanat sineması koşutluğunda ortaya çıktığını belirtir. Buna göre, bir yanda yıldız oyuncuların rol aldığı, ünlü yönetmenler tarafından çekilen, medyada geniş yer tutan, yüksek bütçeli, geniş gösterim imkânlarına sahip ve gişe hasılatı amacıyla üretilmiş popüler filmler, diğer yanda ise minimalist anlatıya sahip, düşük bütçeli, çoğu zaman amatör oyuncuların yer aldığı, ulusal ve uluslararası festivallerle kendisini duyuran sanat sineması vardır. (Suner, 2006, s. 34)

Daldal da, Yeni Türkiye Sinemasının doğuşunu Suner ile aynı temele oturtur ve bu yeni yönelimi iki eksenle inceleler. Yazara göre bunlardan ilki, (Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi) genç yönetmenlerin bağımsız filmler çekmeye yönelmesidir. Bu son derece minimal olan ve kişisel hikâyeler anlatan filmler, Türkiye’de gişe yapamasa ve geniş izleyici kitlelerine

ulaşamasa da¹² yurt dışındaki festivallerden aldıkları ödüller ile *tutunmayı* başarırlar (Daldal, 2013, s. 22) 2003 yılında Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmenliğini yaptığı *Uzak* (Nuri Bilge Ceylan, 2002) filminin Cannes Film Festivali'nden aldığı ödül sanat sineması için bir dönüm noktası olmuştur.¹³ Bu ödül, Türkiye Sineması'nda yetişmekte olan genç yönetmenleri heveslendirmiş ve gururlandırmıştır. Yurt içindeki gişe başarısı yüksek olmasa da yurt dışındaki festivaller ve sağladıkları fonlarla sanat yapılabileceğini anlamalarını sağlamıştır ve bu durum onları sinema için teşvik etmiştir. (Daldal, 2013, s. 22-23)

Suner'e paralel biçimde Daldal'ın söz ettiği ikinci etken ise, popüler sinema kanadında gerçekleşmiştir. 1996 yılını Türk sineması için bir dönüm noktası olmuştur. *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996) büyük bir gişe rekoru kırmış¹⁴, bununla birlikte sinema endüstrisi canlanmaya başlamıştır (Suner, 2006, s. 34). *Eşkîya*'yı izleyen *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2003), *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2004)¹⁵ gibi filmler, büyük gişe hasılatları yapmış; Kültür Bakanlığı tarafından sinema destek fonlarının verilmesi ile iç pazarda da hareketlenme yaşanmaya başlamıştır. (Daldal, 2013, s. 23)

Böylece, 1960'lı ve 1980'li yıllar arasında zaman zaman görünür olan Yeni Türkiye Sinemasının bu iki kanadı, 1990'ların ikinci yarısından itibaren ortak bir dile kavuşmuştur demek yanlış olmaz. Başka bir deyişle, Yeni Türkiye Sinemasındaki 'yeni' ifadesi,

¹² *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), vizyona girdiği tarih: 15 Kasım 1996, seyirci sayısı: 21.004; *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), vizyona girdiği tarih: 24 Ekim 1997, seyirci sayısı: 49.410; *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997), vizyona girdiği tarih: 5 Aralık 1997, seyirci sayısı: 7.422; *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), vizyona girdiği tarih: 3 Mart 2000, seyirci sayısı: 73.324; *Herkes Kendi Evinde* (Semih Kaplanoğlu, 2001), vizyona girdiği tarih: 4 Mayıs 2001, seyirci sayısı: 24.480 (Bkz. <http://www.tsa.org.tr>)

¹³ *Eşkîya* ile aynı yıl vizyona giren *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), Türkiye'deki ilk auteur yönetmen filmlerindendir. Ancak gişe hasılatındaki başarısızlık ve aynı dönemde *Eşkîya*'nın sağladığı ün, *Tabutta Rövaşata*'nın öneminin anlaşılmasını geciktirir.

¹⁴ *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996), vizyon tarihi: 29 Kasım 1996, seyirci sayısı: 2.572.287, gişe hasılatı: 7.785.793,22 TL (Bkz. <http://www.tsa.org.tr> – www.boxofficeturkiye.com)

¹⁵ *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), vizyon tarihi: 20 Şubat 2004, seyirci sayısı: 1.064.162, gişe hasılatı: 6.319.536,70 TL; *Mustafa Hakkında Her Şey* (Çağan Irmak, 2004), vizyon tarihi: 19 Mart 2004, seyirci sayısı: 80.122, gişe hasılatı: 462.343,50 TL (Bkz. www.boxofficeturkiye.com)

geçmişten bir kopuşu veya radikal bir dönüşümü değil; farklı bir ‘yeni’yi vurgulamaktadır.

Sevcan Sönmez ise, “yeni yönelim” olarak ifade ettiği Yeni Türkiye Sinemasını şöyle açıklamaktadır:

[...] Bu yönelim birçok konuya ilişkin sorgulama ve tartışmaları başlattı. Türkiye Sineması artık bu çokuluslu, çok kültürlü toprakların gerçeklerine atıfta bulunuyordu. Ana akımdan kopuştu bu; yıllarca görmezden gelinenin görülmeye başlaması demekti. Milliyetçi, militarist, ataerkil, ayrımcı egemen düşüncüyü sorgulayan, sarsan bir sinemaydı. [...] Yüce ve ulu sayılan değerlerin sorgulanması, yeni anlamlandırmalara kapı açılması ve alışlagelen temsil biçimlerinin alışıya edilmesi demekti tüm bunlar. [...] (Sönmez, 2015, s. 13-14)

Ali Karadoğan, Yeni Türkiye Sinemasındaki¹⁶ bu yeniliği, başka bir deyişle 2000’lerde karşımıza çıkan bu yeni yönelimi, önceki dönemlerden ayıran özellikleri iki temel noktada toplar. Bunlardan ilki, sinemasal biçimin politikasıdır. Kimi zaman sınıf ayrımı üzerinden yaşam tarzlarını, kimi zaman da Kürt kimliğinin sahiplenilerek sinema alanına ve anlatıya dahil edilmesidir. İkincisi ise bu biçimin estetik rejimiyle alakalıdır. Bu yeni yönelimin sanat kanadının öncüsü olarak Nuri Bilge Ceylan’ın görsel düzeni, minimalist yaklaşımı ile kendisinden sonra gelen yönetmenlere de öncülük etme niteliği taşır. Buna göre, Kürt kimliğinin yeni bir biçimde *temsili* üzerine gerçekleşen bu değişim yalnızca siyasi atmosfer temelli değil aynı zamanda da sinema estetiğinde gerçekleşen gelişmelerin de bir ürünüdür. Bu yeni yönelimler beraber Türkiye sinemasının dışarıda bıraktığı özneler (özellikle Kürtler), sinemasal imgeye dahil edilmiş, önceki temsil kalıplarını değiştirmiş, bu farklılığı belirgin hale getirerek kabulüne yol açmıştır. (Karadoğan, 2018, s. 342-344)

Selim Eyüboğlu da, Yeni Türkiye Sinemasının 2000’lere gelindiğinde, geleneksel aile ve baba, devlet, polis, ordu gibi tarihsel misyonların da dahil olduğu ve toplumun kendisinin

¹⁶ Kendisi bu yeni yönelimin adının tartışmalarının devam ettiğini, Yeni Türk Sineması ya da Yeni Türkiye Sineması kavramları üzerinde henüz nihai bir karara varılmadığını belirtir (Karadoğan, 2018, s. 341-345).

birlikte yaşadığı bu otoriteye sırt çeviren ve iktidardan sıyrılmaya çalışan yaklaşımının dikkat çektiğini ifade eder. (Eyüboğlu, 2004, s. 285)

Asuman Suner ise bu yeni yönelimi, anlatının ortaklığı üzerinden Yeni Türk Sineması olarak tanımlar. 1990’larda Türkiye’de yaşanan travmaların aidiyet krizlerini de beraberinde getirmesi, yersizlik, evsizlik ya da yaşanan evin *hayaletlerle* dolu oluşu sinemada ortaya çıkan bu yeni yönelimin etrafında toplandığı temalardır. Buna göre Suner, Yeni Türk Sinemasının *hayalet ev* metaforu etrafında şekillendiğini ifade eder. Bu metafora göre, hayalet ev iki şekilde kurgulanır: Bunlardan ilki, içinde hayaletlerin yaşadığı, hayaletli evlerdir. Bu evlerde, geçmişte yaşanan travmatik olayların yaşantılarda bıraktığı izler, geçmişte işlenen ve ortaya çıkan suçlar, olağan ve sıradan görünenin altında yatan dehşetin yer aldığı öyküler anlatılır. İkinci anlamı ise “hayal-et ev” olarak kurgulanmıştır. Bu evler, hayal edilen, düşlenen, bir zamanlar sahip olunan ama artık yitirildiği düşünülen, nostalji duygusuyla anımsanan ve romantik bir imgeye dönüşen aidiyet tasavvurudur. (Suner, 2006, s. 15-16)

Bu tez kapsamında da, daha önce sözü edilen yaklaşımlara paralel olarak, Yeni Türkiye Sineması, önceki dönemlerden bir kopuş olarak değil, Türk Sinemasının 1960’lardan 1990’ların ortasına kadar yaşadığı tüm gelişim ve dönüşümlerin birikimi ile ortaya çıkan yeni bir yönelim olarak ele alınmıştır. Bu yeni yönelimi, Türkiye’de yaşanan sosyo-politik gelişmelere paralel bir şekilde, ortaya çıkan aidiyet krizlerinin, kimlik siyasetinin, zorla yerinden etmelerin ortak bir dil ile perdeye yansıtılması olarak özetlemek mümkün olabilir.¹⁷

Bu çalışma çerçevesinde Yeni Türk(iye) Sinemasına ilişkin olarak değinilmesi gereken bir diğer konu ise, Türk sinemasındaki bu yeni yönelimin nasıl adlandırılacağıdır. Yeni Türk Sineması veya Yeni Türkiye Sineması olarak farklı isimlerle adlandırılan bu

¹⁷ Elbette, Karadoğan’ın da değindiği gibi, bu yenilik yalnızca senaryoda değil, görüntü biçeminde de yaşanmıştır. Bkz. (Karadoğan, 2018, s. 344)

yönelim, tez kapsamında Yeni Türkiye Sineması ifadesi ile yer almaktadır. Bu seçimin nedeni, tezin ilerleyen bölümlerinde de tartışılan “Türk” kimliğinin çoğulluğu ifade edemeyişidir. Türk kimliği zaman zaman kapalı, zaman zaman da açık yapısıyla belirli bir zemin üzerine oturtulamamıştır. Mesut Yeğen’in deyişiyle, “Türklük, olunabilir bir hal olmuştur, *ancak* herkesin olabildiği bir hal de değil.” (Yeğen, 2014, s. 79) Buna göre, içinde çokluğu barındırmayan ve homojen bir yapı olarak inşa edilen Türk kimliği; dini ve etnik kimliklere yeni bir temsil alanı açan sinemadaki bu yeni yönelimi kapsayamamaktadır. Yeni Türkiye Sineması kavramı, Türkiye halklarını kapsayıcı ve tezin içeriği ile uyumlu olduğundan tez boyunca bu şekilde kullanılmıştır.

Bu tezde incelenen *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmi, yukarıda da değinildiği üzere, Yeni Türkiye Sinemasının bir kanadını oluşturan popüler sinemaya dâhildir ve Kürt kimliğinin Türklük karşısında milliyetçi-militarist bakış açısı çerçevesinde nasıl konumlandırıldığını inceleyebilmek için, ele alınan filmler arasında yer alması önemlidir. *Nefes: Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009) filminin ise popüler sinemayla “alternatif filmler” arası bir yerde konumlanmış olduğu söylenebilir. *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) ve *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014) filmleri ise hem anlatısal ve biçimsel özellikleri hem de politik pozisyonları bakımından ilk iki filminden farklılaşmaktadır.

Film analizlerine geçmeden önce, bu filmlerdeki temsillerin sinemadaki anlamını hangi referanslarla inşa ettiğini ve bu kodların bizlere ne anlattığını anlayabilmek için Türk kimliğinin ve Türk milliyetçiliğinin 1990’lar ve 2000’ler boyunca nasıl inşa edildiğini ve karşısında Kürt’ün -*öteki* olarak- nasıl konumlandırıldığını incelemek gerekir. Bir sonraki bölümde bu konular tartışılmaya çalışılacaktır.

2. BÖLÜM

1990 SONRASI TÜRKİYE’DE EGEMEN TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASI VE BİR “ÖTEKİ” OLARAK KÜRT KİMLİĞİ

2.1. 1980’LERDEN 2000’LERE TÜRK KİMLİĞİNİN İNŞASI VE TÜRK’ÜN KARŞISINDA KÜRT KİMLİĞİNİN KONUMU

Özellikle Sosyalist Blok’un dağılmasından sonra kendisine gelişme alanı bulan milliyetçilik ve milliyetçilikle oldukça yakından ilişkili olan kimlik kavramı, 20. yüzyılın son yirmi yılına damgasını vurmuştur. (Aydın, 1998, s. 7) Türkiye için milliyetçiliğin ve kimlik arayışlarının yükselişe geçtiği kırılma noktalarını, 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi ve darbeyi izleyen yıllarda neredeyse tüm dünya ile eş zamanlı yaşanan küreselleşme (diğer bir deyişle modernleşme) süreci oluşturmuştur diyebiliriz. 1980’ler itibarıyla görünür hale gelen bu çelişkili iklimde, bir yanda tüm ulusu tek bir millî kimlik altında toplayarak sabit ve homojen kimlikler yaratmayı amaçlayan darbe rejimi dururken; diğer yanda küreselleşme ile birlikte kamusal ve siyasî alanda söz hakkı talep eden, çeşitli karşılaşmalar ve dışlamalarla yeniden inşa edilen kimlikler keşfedilmeye başlanmıştır. Eşcinseller, feministler, çevreciler gibi toplumsal hareketlerle görünürlük kazanan kimlikler kadar, Kürt, Alevi, Ermeni gibi farklı din, etnisite ve sınıf odaklı kimlikler de görünür hale gelmiştir. (Yüksel E. , 2012-Bahar, s. 8) Böyle bir kültürel iklimde 1980’ler bir yanıyla (darbe rejimi uygulamaları ile) “sözün bastırıldığı” yıllarken diğer yanıyla da “söz patlamasının” yaşandığı bir dönem olmuştur. (Gürbilek, 2001, s. 21) 1990’lar ise, sınıflar arasındaki mesafenin uçuruma dönüştüğü, sermaye sahiplerinin varlıklarını artırırken, toplumun diğer kesiminin giderek yoksullaştığı, küreselleşen dünyada kendisine yer edinemeyen ve ekonomideki gelişmelerden eşit pay alamayan grupların kamusal ve siyasal alanda hak arama mücadelesine girdiği ve bu yönüyle de kimlik krizlerinin yaşandığı bir dönem olmuştur. (Yüksel E. , 2012-Bahar, s. 9)

Yaşanan bu kimlik krizlerinin milliyetçilik ile bağına değinmeden önce “kimlik” kavramını tartışmak faydalı olacaktır. Kimlik kavramının iki temel bileşeni vardır: Bu

bileşenlerden ilki tanımlama ve tanınma, diğeri ise aidiyettir. Bu yönüyle de aslında kişilerin kendilerine yönelttikleri “ben kimim?” sorusunun cevabıdır. Elbette bu soru, toplumsal hayatta karşılaşılan diğerköznelerce kişilere yöneltilen “kimsiniz, kimlersiniz?” sorularının bir tezahürü olarak ortaya çıkar ve insanın kendisini ne olarak/neye dayanarak tanımladığı ile kendisini diğerklerinden ayıran özelliklerin neler olduğu sorularına dayanır. Bu soruların cevaplarına göre kişi kendisini bir kimliğe “mensup” ve “ait hissederek”. (Aydın, 1998, s. 12-13)

Bu kimlik tanımlamaları ulus-devletlerin kuruluşları ile birlikte temellendirilir. Türk kimliği de 1930’larda yazılan Türk Tarih Tezi ile “mensubiyet” esasına göre tanımlanır ve elbette bu kimliğin varlığını tanımlamak için referans alınacak bir “Türk kültürü” icat edilir. Bu “millî (ulusal) kültür” ile bir ulusun sahip olduğu varsayılan tüm düşünüş ve yaşayış biçimi, tutum ve davranış tarzları, dili ve onu diğerklerinden ayıran kendine özgü yanları bir potada toplanır. Toplanan bu özellikler öyle bir bütündür ki kolay kolay değişmemesi beklenir. Çünkü nihayetinde bir ulusa “kimliğini” veren ve o ulusa mensup bireylerin referansı bu “töz”dür. “Ancak ne gariptir ki, her farklı yaklaşımın bu “töz”ü tanımlayış, içini dolduruş biçimi farklı olmaktadır.” (Aydın, 1998, s. 8)

Resmî ideolojide¹⁸ bu “millî kültürü” taşıyan ve “Türk milleti” olarak kurgulanan kavramın da tam olarak neye karşılık geldiği, kimleri içerdiği kimleri dışarıda bıraktığı hiçbir zaman tam olarak açıklığa kavuşmamıştır. Bunun en önemli nedeni, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren “Türk milleti” kavramının Türkiye’deki ulusal ve uluslararası ihtiyaçlara cevap verecek şekliyle, hatta zaman zaman birbiriyle çelişerek, içerik değiştirmiş olmasıdır. Bu durum aynı zamanda Türk milliyetçiliğinin de sabit bir zeminde kalamamasına neden olmuştur. (Saraçoğlu, 2014, s. 50) Türk kimliğinin ve Türk milletinin -bunların bir uzantısı olarak da Türk milliyetçiliğinin- tanımını üç temel kavram üzerinden ele alınmıştır diyebiliriz. 1924 Anayasası ile tanımlanan Türk kimliği bunlardan ilkidir ve “vatandaşlık” esasına dayanır: “Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibarıyla Türk ıtlak olunur (denir)”. Buna göre, Türklük, Türk ya

¹⁸ Saraçoğlu, resmî ideoloji olarak Kemalizm’i kast etmektedir.

da Müslüman olunsun ya da olunmasın memleket ahalisinin tamamına açık bir statüdür. (Yeğen, 2014, s. 70) Diğer yaklaşım, özellikle 1950’lerden sonra toplumda yer bulan ve Türk- İslam kültürüne sahip olmak üzerinden inşa edilen, Ziya Gökalpçi bir “kültür milliyetçiliği” kurgusudur. Söz konusu kurguya göre, Türk olmayan ama Müslümanlığı benimsemiş halklar Türk kimliği altında eritilebilirler. (Saraçoğlu, 2014, s. 50-51) Bu tanımdan yola çıkarak, Kürtler gibi, Türklükten başka bir etnik kökene sahip, ancak Müslüman olanlara “Türk” denir. Çünkü “bunlar”, Müslüman olmalarından ötürü Türklüğe asimile edilebilecekleri “umudunu taşırlar” ve Mesut Yeğen’in deyiimiyle “Müstakbel Türk”lerdir. (Yeğen, 2014, s. 69-71) Üçüncü kurgu ise, Türk milletinin kökenlerini Orta Asya’daki göçebe topluluklarda arayan ve Türkiye Cumhuriyeti’ni Orta Asya’daki Hun Hanedanı’ndan bu yana kurulan Türk devletlerinin sonuncusu sayan etnisite ve ırk referanslı bir “Türk milleti” kurgusu olmuştur. (Saraçoğlu, 2014, s. 51-52)

Bu tez kapsamında Türk milleti ve Türklük kurgusunun karşısında, diğer etnik ve dini kimlikler konu dışında bırakılarak, Kürt kimliğinin nasıl konumlandırıldığı tartışılması esas alınmıştır. Aslında, bugüne değin yurttaşlık olarak Türklüğün kesin bir zemine oturtulamaması, Kürtlerin Türklük karşısındaki konumlandırılışlarını da kararsız/istikrarsız bir zemine yerleştirmiştir. Yeğen’in ifadesiyle: “Türklük, Cumhuriyet nazarında, Türk olmayanlara (ya da Türk-olmamaklığa) eşzamanlı olarak hem açık hem de kapalı bir statü oldu. Diğer bir deyişle Türklük, olunabilir bir hâl oldu, ancak herkesin olabildiği bir hâl de değil.” (Yeğen, 2014, s. 69)

Bu muğlak durum, devletin Türkiye’de yaşayan Kürtlere uyguladığı kimlik politikalarına yansımıştır. Ancak her üç durumda da resmî milliyetçilik Kürtleri Türk milleti dairesi içine dâhil eden ve bu potada eritmek isteyen bir tutumda olmuştur. “Yurttaşlık” esasına dayalı olan milliyetçilikle Kürtler de vatandaşlık itibarıyla aslında Türk sayılmış, “kültür milliyetçiliğinde” Kürtlerin Türklerle yıllardır aynı coğrafyada iç içe yaşadığı ve birbirlerinin ayrılmaz birer parçası olduğu vurgulanmış, Türk milliyetçiliğinin “etnisist” haliyle ise Kürtlerin, Türklerin bir boyu sayılmasıyla, Kürtler Türklük kategorisi içinde eritmeye çalışılmıştır. (Saraçoğlu, 2014, s. 53-54)

Kürtler de bu kimlik politikalarına karşı örgütlenmiş, özellikle 1960 askerî darbesi ile Kürt hareketi görünürlük kazanmıştır. 1980 darbesi ise yarattığı baskı ve şiddet ortamı ile özellikle Kürt hareketi¹⁹ ve Kürtler üzerinde etkili olmuştur. 12 Eylül döneminde, Kürt hareketinde yer alan birçok kişinin tutuklanması ve öldürülmesi, Kürtçenin yine kesin bir şekilde yasaklanması, Kürt kimliğinin inkârı ve 1978 yılından 1987 yılına kadar devam eden 9 yıllık sıkıyönetim ile sorun hem daha karmaşık hale gelmiş hem de kitlesel bir boyuta taşınmıştır. (Koyuncu, 2014, s. 209-210). PKK, bu dönemde Ortadoğu'ya çekilerek askerî temel üzerinde yeniden örgütlenmiş ve özellikle 1984 sonrası şiddet eylemlerini artırmaya başlamıştır. (Kirişçi & Winrow, 1997, s. 132)

Kürtlere uygulanan baskı ve şiddet sivil hayatta da kendisini gösterir ve bir korku atmosferi oluşturulur. 1983 yılında Devlet tarafından kurulan JİTEM²⁰ (Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele) adlı yapıyla, bugün toplumsal bellekte Beyaz Toros adı (ve elbette Beyaz Torosların ta kendisi) ile yer etmiş olan, *zorla kaybetmeler* de 1980 sonrasında yaşanan en önemli toplumsal olaylardan (travmalardan) birisi olmuştur. Aynı zamanda, Türkiye'de yaşanan en önemli krizlerden biri olan Kürt Sorunu kapsamında da önemli yer tutar.

Bu yılları izleyen 1990'larda çok şey değişmiştir. Bu eritici kimliği parçalamaya ve yeni kimliklere yer açmaya yönelik eğilimlerin artmasıyla, başka bir deyişle 1980'lerden itibaren, kimlik kavramı sorunsallaşmış ve Türk siyasetinin bir parçası olmaktan çıkıp öznesi haline gelmiştir. Artık siyasallaşma ve siyaset bu kimlikler üzerinden yapılmaya başlanmış ve kimlik temelinde var olma biçimi yayılmıştır. (Aydın, 1998, s. 17)

¹⁹ 1960 Askerî Darbesinden sonra Cemal Gürsel'in "Türkçe konuş", "herkes Türktür" gibi ifadeleri Kürt kimliğinin güçlenmesi için bir alan açmıştır diyebiliriz. Bu dönemde Kürt ulusçuluğunun temelini [sol örgütlenmenin içinde yer aldıkları için] hem tüm dünyada yükselmekte olan sol söylem hem de Irak Kürdistan'ında yaşanan Barzani isyanı oluşturmuştur. 1970'lerde devletin Güneydoğu'da yaptığı şiddetli müdahaleler Kürt meselesinin daha da öne çıkmasına zemin hazırlamış, silahlı mücadele ile bir Kürt devleti kurmayı amaçlayan örgütler de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Abdullah Öcalan'ın öncülüğünde 1974 yılında temelleri atılan PKK (Kürdistan İşçi Partisi - Partiya Karkerên Kurdistanê-) 1978 yılında kuruluş sürecini tamamlamıştır (Koyuncu, 2014, s. 210).

²⁰ Bu yapı 1983 yılında İstihbarat Grup Komutanlığı adıyla kurulmuş, 1987'de ise ismi Jandarma İstihbarat ve Terörle Mücadele (JİTEM) olarak değişmiştir.

Bu dönemde, “Kendini Kürt zanneden” toplulukların, Türk kimliğine ve “Türklüğe mensubiyet şuuruna” geri-kazandırılmaları gerektiğine dair inanç zayıflamış (Bora & Can, 2000, s. 59), Kürtlerin önemli bir kısmının Türkleşmediği ve Türkleşmeye de niyetlerinin olmadığı anlaşılmıştır. (Yeğen, 2014, s. 79)

2.1.1. “Demokratik Açılım” dan “Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi”ne

1990’ların sonlarına kadar gittikçe görünür hâle gelen Kürt Sorunu, 1999 yılında PKK önderi Abdullah Öcalan’ın yakalanması²¹ ve 2002 yılında iktidara gelen AK Parti’nin Kürt Sorununu parti programına dahil etmiş olması, ilerleyen süreçte Çözüm Süreci olarak anılacak olan dönemin zeminini hazırlamıştır. Parti programında Kürt Sorunu şu şekilde ele alınmıştır:

Kimimizin Güney Doğu, kimimizin Kürt, kimimizin terör sorunu dediğimiz olay, maalesef Türkiye’nin bir gerçeğidir. Partimiz bu sorunun toplum hayatımızda neden olduğu olumsuzlukların bilinciyle, bölge halkının mutluluğunu, refahını, hak ve özgürlüklerini gözeterek, Türkiye’nin bütünlüğü ve üniter devlet yapısıyla birlikte bölgeyi tehdit eden terörün önlenmesinde zaaf yaratmayacak bir şekilde; kalıcı, tüm toplumun duyarlılıklarına saygılı, etkili ve sorunları kökünden çözmeye yönelik bir politika izleyecektir.

Bu bölgemizdeki kültürel farklılıklar, partimiz tarafından zenginlik kabul edilmektedir. Resmî dil ve eğitim dili Türkçe olmak şartıyla, Türkçe dışındaki dillerde yayın dâhil kültürel faaliyetlerin yapılabilmesini, partimiz ülkemizdeki birlik ve bütünlüğü zedeleyen değil, güçlendiren ve pekiştiren bir zenginlik olarak görmektedir. [...]²²

²¹ Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=94lxp38xjsI> (Ecevit’in açıklaması – 15.02.1999)

²² Bkz. Parti programı: <http://www.akparti.org.tr/parti/parti-programi/>, Erişim Tarihi: 13.07.2019. Bu bölüm, Parti’nin kuruluş yılı olan 2002’de yayımlanan program ile birebir aynıdır.

Parti programında yer alan bu ifadeler Kürtlere karşı uygulanan baskı ve yasaklardan²³ farklı bir yol izleneceğinin sinyalini vermekteydi. 2002 yılında iktidara gelmesiyle, AB uyum paketleri²⁴ çerçevesindeki yasaları hızla çıkarmıştır. Bu paketler bağlamında, 30 Kasım 2002’de (o dönemde son olarak uygulandığı) Diyarbakır ve Şırnak illerinden OHAL uygulamasını kaldırmış, 9 Haziran 2004’te TRT 3, günde bir saat olmak Kürtçe yayına başlamış, 14 Eylül 2004’te Kürtçe Dil Kurumu açılmıştır. (Koyuncu, 2014, s. 213)

Aynı yıl, PKK 1999 yılında başlayan ateşkes sürecini sonlandırmış²⁵, 2007 genel seçimlerinde 1993 yılında kapatılan HEP’in (Halkın Emek Partisi) devamı niteliğinde olan DTP’nin (Demokratik Toplum Partisi) mecliste bir grup oluşturmasıyla, AK Parti’nin Kürt sorunuyla ilgili siyasi icraatlarına yoğunlaşmış ve 2008 yılında “Kürt Açılımı” adı altında bir süreç başlatılmış, daha sonra kamuoyunca oluşabilecek milliyetçi tepkilere karşı kavram, yerini “demokratik açılım” ifadesine bırakmıştır. (Koyuncu, 2014, s. 214) 2009 yılında, çözüm sürecinin bir aşaması olarak silah bırakan bir grup militanın Habur’da coşkulu bir törenle karşılanıp, Türkiye’ye giriş yapması ve mahkemede serbest bırakılması, planlananın tersine kamuoyu ve medyada sert tepkilere neden olmuş²⁶, “Kürt açılımı” söylemlerinin bir süreliğine tamamen rafa kaldırılması ile sonuçlanmıştır. (Koyuncu, 2014, s. 215)

²³ Kürtçe 1925’ten sonra köylerde ve kentlerde olmasa da kimi kasabalarda belediyeler tarafından yasaklanmıştır. 1930’larda ise bazı belediyeler Kürtçe ve Arapça kelime başına para cezası kesmiştir. 1939’da Mardin’de bir belediyenin “Türkçe bilmeyen köylülerle dahi Türkçe konuşulacak” ilanı buna örnektir. 1960’larda itibaren görülmeye başlanan Kürtçe basılı yayınlar yasaklandı. Haziran 2004’e kadar Kürtçe, Çerkesçe gibi dillerde radyo ve televizyon yayını yapılmıyor, yapılmasına ilişkin de ağır kurallar barındırıyordu (Oran, 2018, s. 113).

²⁴ 1999 yılının Aralık ayında AB Helsinki Zirvesi’nde Türkiye’nin AB adaylığı tescil edildikten sonra, AB’nin Türkiye’ye çizdiği bir yol haritası niteliğinde olan ve Türkiye’nin AB üyesi olabilmesi için yerine getirilmesi gereken koşulları içeren Katılım Ortaklığı Belgesi (KOB) Aralık 2000’de edildi. Türkiye de Mart 2001’de hangi mevzuatı hangi vadede değiştirerek AB mevzuatına uyumlu hale getireceğini açıkladığı bir Ulusal Program (UP) yayınladı. Bu ilerlemeler, AB’nin yıllık yayınlanan “İlerleme Raporları”nda değerlendirilerek, Türkiye’nin kat ettiği mesafe değerlendirilecekti. Bu bağlamda, 2001 ve 2004 yıllarında bazı anayasa değişiklikleri gerçekleştirildi ve AB Uyum Paketleri çıkarılarak bazı yasalar reforma tâbi tutuldu (Oran, 2018, s. 117).

²⁵ Bkz. “PKK Ateşkesi neden bozdu?”, NTV, <http://arsiv.ntv.com.tr/news/274618.asp#BODY>, erişim tarihi: 13.07.2019

²⁶ Bkz. “Habur’dan giriş yapan PKK’lıların serbest bırakılması Ankara’yı hareketlendirdi, *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/politika/haburdan-giris-yapan-pkklilarin-serbest-birakilmasi-ankarayi-hareketlendirdi-960336/>, erişim tarihi: 13.07.2019

2009 yılının sonuna doğruysa “demokratik açılım” söylemsel zeminde yerini “Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi”ne bırakır. Cengiz Çandar, Hürriyet Gazetesi’ndeki köşe yazısına konuyu şu şekilde taşımıştır:

Aslında “Kürt Açılımı”nın adı hızla “Demokratik Açılım”a dönüştüğünde kuşkulandım. “Alevi Açılımı” ya da “Roman Açılımı” dendiğinde “isim değişikliği” yapmayı gerektiren bir sıkıntı yok. “Kürt Açılımı” der demez, adından “Kürt” sözcüğünü düşürme ihtiyacını duyuyorsanız, “Kürt sorunu” bir bakıma da budur zaten. Ya da “Kürt sorununun çözümsüzlüğü” tam da böyle bir şeydir, isimleri yerli yerinde kullanamama hali.

“Demokratik Açılım” bile kesmeyip, “Süreç”in adı “Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi” halini alınca, içimden “geçmiş olsun” duygusu geçti. “Millî birlik ve kardeşlik” öyle olamama halinin üzerine örtülen bir örtüdür genellikle bizde.²⁷

Kasım 2009’da Erdoğan TBMM’de yaptığı konuşmada Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi’nin başlatıldığını hatırlatarak, konuyla ilgili bir genelge sunmuştur.²⁸ Aynı zamanda AK Parti, Millî Birlik ve Beraberlik Projesi hakkında kamuoyunu bilgilendirmek için bir kitapçık yayımlamıştır. Kitapçığı oluşturan 30 sorudan birisi Demokratik Açılım sürecinin neden Kürt Açılımı, Millî Birlik ve Beraberlik Projesi gibi farklı isimlerle nitelendirildiğidir. Cevap ise şu şekilde yer almıştır:

Demokratikleşme sürecinde en ağır sorun alanı terör ve Kürt meselesi olduğu için başlangıçta basın yayın kuruluşları, yapılan çalışmaları 'Kürt sorunu' olarak nitelediler. Süreç, sadece Kürt meselesi gibi kavramlara indirgenemeyecek kadar geniştir. Nitekim, süreçte Alevi vatandaşlarımızın, azınlık gruplarının sorunları, hatta başta işsizlik olmak üzere ülkemizdeki ekonomik meselelerin çözüm yoluna konulması, minimize edilmesi hedeflenmiştir.²⁹

Bu dönemde yaptığı konuşmalarda Erdoğan, Kürt sorununun artık çözülmüş olduğunu, Kürt vatandaşların sorunlarının olduğunu dile getirmiştir.³⁰

²⁷ Bkz. “ ‘Açılım’ tıkanır; sınırlar açılmazsa”, Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/acilim-tikanirsa-sinirlar-acilmazsa-13743301>, erişim tarihi: 13.07.2019

²⁸ Bkz. “Demokratik açılım paketi Meclis’te”, Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/demokratik-acilim-paketi-mecliste-12846610>, erişim tarihi: 13.07.2019

²⁹ Bkz. “AK Parti’den demokratik açılım kitapçığı”, Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ak-partiden-demokratik-acilim-kitapcigi-13557237>, erişim tarihi: 13.07.2019

³⁰ Bkz. “Erdoğan Kürt Sorunu söylemiyle şaşırtıyor”, Milliyet, <http://www.milliyet.com.tr/yazarlar/mehmet-ali-birand/erdogan-kurt-sorunu-soylemiyle-sasirtiyor-1385267>, erişim tarihi: 13.07.2019

Tüm bu gelişmeler doğrultusunda süreç devam etse de, Kürt Açılımından Millî Birlik ve Beraberlik Projesine doğru dönüşen söylem, Kürt Meselesinin söylemsel zeminde genişlemesine neden olsa da, aynı ölçüde de muğlak bir hale gelmiştir. (Koyuncu, 2014, s. 217) AB üyeliği hayallerinin suya düşmesi³¹, çözüm sürecinin yavaşlamasındaki³² önemli etkenlerden birisi olmuştur. 7 Haziran 2015 genel seçimlerinde HDP'nin barajı geçmesi³³ ise iktidarın Kürtlere ve Kürt Sorununa bakış açısını tamamen değiştirmiş ve çözüm süreci tamamen rafa kaldırılmıştır.

Özetlemek gerekirse, 1980 Darbesi ile başlayan dönüşüm ve küreselleşmenin getirdiği eşitsizlik, Kürt hoşnutsuzluğunun bir temsili olarak 12 Eylül rejimi altında yapılan siyasal düzenlemeler devletin ülkesi ve milleti ile “bölünmez bütünlüğü” şiarı üzerinden kurularak; (belki de en başta kimlik tartışmaları olmak üzere) toplumun bütünlüğünü ve kaderini ilgilendiren her konuyu siyaset dışı kabul edip; toplumun bunları tartışamayacağını, devlet iradesini temsil eden partilerin ve parti hükümetlerinin de karar veremeyeceği hükmüne bağlayan nitelikler taşımıştır. (Laçiner, 2001-2002, s. 15) Büyük bir çözümlenin yaşandığı bu ortamda, “Türkiye siyasetinin ürettiği en güçlü yanıt, hiç de sürpriz olmayan bir biçimde, milliyetçilik olmuştur”. (Yeğen, 2017, s. 889) Kimlik kavramı ile birebir ilintili olan milliyetçilik kavramı, ulus-devletlerin bir kimliği inşa ederken başvurdukları en güçlü silah olmuştur.

“Bir kültür doktrini, sembolik bir dil ve bilinç olarak milliyetçiliğin esas meselesi kolektif kültürel kimliklerden veya kültürel milletlerden müteşekkil bir dünya yaratmaktır.” (Smith, 2016, s. 157) Bu dünya, bizlere kim olduğumuzu söyler. Başka bir deyişle,

“Milleti silme planı”, Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/milleti-silme-plani-20636174>, erişim tarihi: 13.07.2019

³¹ Bkz. <https://www.ab.gov.tr/111.html>, erişim tarihi: 13.07.2019

“Türkiye'nin AB üyeliği bitti”, Takvim, <https://www.takvim.com.tr/guncel/2011/10/12/turkiyenin-ab-uyeligi-bitti>, erişim tarihi: 13.07.2019

“Türkiye'nin AB süreci”, Hürriyet, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/turkiyenin-ab-sureci-17738218>, erişim tarihi: 13.07.2019

³² Bkz. “İşte çözüm sürecinin kronolojisi”, Oda TV, <https://odatv.com/iste-cozum-surecinin-kronolojisi-1108151200.html>, erişim tarihi: 13.07.2019

³³ Bkz. “Al sana Yeni Türkiye”, Cumhuriyet, http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/secim_2015/294191/Al_sana_Yeni_Turkiye.html, erişim tarihi: 19.08.2019

milliyetçilik bizlere “ben kimim” sorusunun cevabını verir, daha doğrusu bu cevabı *inşa eder*.

Tanıl Bora, milli kimlik inşası ile milliyetçilik arasındaki bağı şöyle açıklar:

Kimliğin verili bir yapı olmadığını, tarihsel olarak inşa edilen ve sürekli yeniden inşa edilen, başka türlü de kurulmuş olabilecek -ve hâlâ kurulabilecek- bir kategori olduğu kabulünden hareket ettiğimizde; millî kimliklerin oluşumunu da özgül milliyetçi oluşumların bir cüzü olarak ele almamız gerektiği açıktır. Milliyetçi hareketlerin oluşumunda, millî devletin kuruluş süreci belirleyici bir önem taşıyor. Zira bu hareketlerin oluşum evresindeki söylemler, imgeler, anlatılar nebulasına bir şekil vererek millî kimliğin de resmini çizen uğrak, millî devlet ve onunla birlikte teşekkül eden modern iktidar aygıtıdır. İktidar, icraatıyla ve söylemiyle, bir millet ve bir kimlik kurar; “aslında kimiz?” ve “nasıl olmalıyız?” sorularının cevaplarını sabitler. Elbette yoktan var edilen bir kurgu değildir bu. Modern-öncesi (millet-öncesi) tasavvur dünyasından milletleşme sürecine taşınan malzemeye, daha doğrusu bu malzemenin milletleşme ve modernleşme sürecindeki işleniş biçim(ler)ine dayanır. (Bora, 2006, s. 13-15)

Buna göre, kimlikler sabit formlarda olan, değişmez kavramlar değildir ve tarihsel, kültürel, toplumsal bağlamlara bağlı olarak farklı şekillerde temsil edilebilirler. Daha önce değinilen, 1980’lerden başlayarak yaşanan toplumsal, siyasi ve kültürel gelişmeler, kimlik kavramının sorunsallaşmasına zemin hazırlamış ve Kürtleri Türk kimliğinin karşısında bir öteki olarak konumlandırmıştır. Çünkü bilindiği üzere insan toplumsal kimliğini *öteki*yle tahkim eder. (Aydın, 2015, s. 26) Tüm milliyetçiliklerde olduğu gibi Türk milliyetçiliği de Türk kimliğini *öteki* üzerinden inşa etmiştir.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde, filmlerin incelenmesi açısından önemli bir çerçeve sunması nedeniyle 1980’lerden itibaren yaşanan siyasi, toplumsal ve kültürel gelişmeler göz önünde bulundurularak, Türk milliyetçiliğinin tezahürleri incelenmeye çalışılmıştır.

2.1.2. 1990’lardan 2000’lere Gündelik Hayatta Türk Milliyetçiliğinin Tezahürleri

Milliyetçilik kavramı, yapısı itibarıyla dünyanın her yerinde özgücü bir ideolojidir ve bir millî kimliğin, millî karakterin -üstünlüğünü değilse bile- farklılığını, biricikliğini, kendine mahsusluğunu vurgulama esasına dayalıdır (Bora, 2017, s. 15) ve ulus-devletin kurulma sürecinde yararlanılan en önemli araçtır. Daha önce de değinildiği gibi, belirli bir millî kimliği inşa edebilmek için, bir millî kültürden yararlanılması gerekir. (Aydın, 1998, s. 8) Bu kültür verili olmak zorunda olmamakla birlikte, bir varsayımdan ibaret olabilir ya da icat edilebilir. Bunun için de “tarih yazıcılığı” gerekir. Ulus-devletler için “kültürlü olmak” ile “tarihli olmak” iç içe geçmiş kavramlardır. “Tarihli olmak, aynı zamanda “kültür yaratıcısı” olmayı; dünyanın beşerî/tinsel yapısının kurucu öğelerinden biri olmak demektir. (Aydın, Güz-2002, s. 18). Alman “kültür devleti” modeli (Aydın, 1998, s. 40) olan bu anlayışa göre, bu kültür halkları, kültür tarihleri ile beşerî varlığın öğeleri haline gelirler ve 19. yüzyılın siyasî tablosunda, özlerini yansıtmayan tüm yabancılaşmalarından “kurtularak”, “ulus” adı altında, kendi özlerinden türemiş bir “bütün” olarak tecessüm ederler. Kültür kavramı ve bunun bir uzantısı olan ulus kavramı bu doğrultuda kurulduğunda, kendi ulus-devletinin peşinde olan veya ulus-devletini korumak ya da kurtarmak isteyen tüm milliyetçiliklerin bundan yararlanması kaçılmaz olur. (Aydın, Güz-2002, s. 18-19) Bu “kültür devleti”, bir etnik grubu (halkı), bir anadili ve bir anayurdu esas alır. (Aydın, 1998, s. 40) Bu anayurtta (ulusal sınırlar içinde) yaşayan halkın her bir bireyi ortak bir kültürü ve” ruhu” benimser -ya da en azından benimsemesi beklenir-. Bu ortak ruh ile *biz* kurulur ve bizim dışarısında kalacak -ya da bırakılacak- bir “öteki” icat edilir. Böylece birey kendisini bir gruba ait hisseder. Tüm bunlar, milliyetçilik ile kurulur.

Başka bir deyişle, milliyetçiliği iki temel eksenle ele alabiliriz. Bunlardan ilki bireyi bir gruba, bir kültüre, ortak bir ruha ait hissettirme amacıdır ki bu durum “biz”i kurmak demektir. Diğerisi ise “öteki”nin varlığı ya da icadıdır ve bu durum milliyetçiliklerin olmazsa olmazıdır.

Başka bir ifadeyle milliyetçilik öncelikle “biz”i kurar, bireylere kimlik verir. Bu kimlikle kişiler kendisini “öteki”nden ayırır, biricikleştirir. Ancak, milliyetçiliğin “biz”i, belirli

tercihlerle, deneyimlerle, edinimlerle insan/toplum tarafından inşa edilmiş bir kimlik, dolayısıyla medenî ve demokratik bir "biz" değildir. İnsanın içine doğduğu, kendi seçmediği ama dışına da çıkamayacağı (çıkması yasaklanan!), alinyazısı gibi bir "biz"dir. (Bora, 2006, s. 9) Çünkü birey bu “biz”in dışına çıktığında “öteki” olma tehdidi ile karşı karşıya kalır.³⁴

Milliyetçi düşünce biçimi, görüldüğü gibi, aynı zamanda “bizden olmayanı”, yani “öteki” kavramını içerir. Belirli ulusal sınırlar içinde olan bu yerel millî kimlikler, sınırlı bir toplulukla anlam kazanır. Benedict Anderson, ulus kavramı için şu tanımı önerir: “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.” (Anderson, 2014, s. 20)

Bu durumda, sınırlı olan bir topluluğun dışında kalacak bir “öteki”nin varlığı zorunlu hale gelir. Bu öteki ulusal sınırlar dışında olabileceği gibi, içinde de yer alabilir -ya da icat edilir-. (Millas, 2017, s. 193) Düşman yaratma pratiğinin en önemli nedeni, kişinin toplumsal kimliğini öteki ile tahkim etmesidir. (Aydın, 2015, s. 26) Daha önce de değinildiği gibi, ulus-devlet içindeki bireyler, millî kimlikleri ile öteki üzerinde bir üstünlük ve ayrıcalık kurarlar. Bu bağlamda, öteki olana yakıştırılan işlev, ön görülebileceği gibi, “milletimizin” karşısında duran ve bundan böyle engel oluşturmaması gerektirir. (Millas, 2017, s. 193) Bu gruplar, aynı zamanda- her ne kadar o ülkenin vatandaşı da olsa- vatandaşlık hakları kısıtlananlardır. Dolayısıyla, “millî varlık”tan da dışlanmış, hatta bir tür ‘iç düşman’ şaibesi altında bırakılabilmişlerdir. (Bora, 2006, s. 28) Çünkü, kendisini üstün olarak konumlandıran, iktisadi, toplumsal ve kültürel açılardan da gerçekten üst konumda bulunan “büyük toplum”, sonradan bu yapıya eklemlenenlerin (ötekilerin) tehdidi altındadır. Bu tehdide karşı örgütlenmek ise

³⁴ Milliyetçiliklerin “biz”i nasıl kurduğunun ilk örnekleri 19. Yüzyıldaki modernleşme süreci ile yaşanmış ve bu dönemde, modernleşme sürecinin etkisiyle, toplumsal ve mekânsal aidiyetler iki şekilde yıkılmıştır. Bunlardan ilki, “vatandaşlık” fikrinin psikolojik üstünlük kazanması, bazı yerlerde bu resmî kimliğin vatandaşlık çerçevesi içinden kurulması ve diğer aidiyet biçimlerinin resmîyet tarafından yok sayılması olmuştur. İkincisi ise “vatandaş” olmalarından ötürü belirli ayrıcalıklara sahip olan bireylerin diğer aidiyetlerini giderek terk etmeleri olmuştur. Bu ikinci durum vatandaş kimliğini önemli bir çekim alanı haline getirmiştir. Çünkü vatandaş olmakla, millî bir kimlik sahibi olmayı iç içe geçmiş bir bütün olarak gören egemen zihniyet, bireylerin o kimlikten olmayan “öteki”ye karşı “ayrıcalıklı” ve “üstün” olarak tanımlamıştır. (Aydın, 2015, s. 23)

vatanseverlik durumudur ve elbette bu vatanseverlik durumu milliyetçi ideoloji altında kendisini savunacak zemini yaratır. (Aydın, 2015, s. 27) Ancak bu durum öte yandan “dışlananlarda” kimlik sıçraması yaratmıştır. “Kendi halinde, kendi cemaati içinde iyi-kötü bir istikrar içinde yaşanan ‘ötekiler’, içinde buldukları siyasal yapının millî bir kimliği esas almasıyla birlikte dışlandılar ve bu dışlanma onların da örgütlenmesini sağladı.” (Aydın, 2015, s. 23-24)

Bu doğrultuda, milli kimlik ve karşısındaki “öteki”yi Türkiye özneline ve çalışma kapsamında değerlendirilecek olursak, Türk kimliğinin “ötekisi” Kürtler üzerinden kurgulanmış, 12 Eylül 1980 Askerî Darbesi ve sonrasındaki siyasî konjonktür bu kurgunun milliyetçi tezahürlerini toplumsal ve siyasi hayatta görünür kılmıştır. Kürtlerin toplumsal ve siyasal yaşamdaki görünürlüğü, başka bir deyişle kimlik patlaması, kendisini Kürt politikasıyla yeniden üreten 12 Eylül baskı rejiminin denetlemek istediği en önemli konulardan birisi olmuştur. (Bora , 1995, s. 72) Hem toplumsal hem de kültürel alanda yaşanan bu “söz patlamasının”³⁵ hasadı, 1990’larda “milliyetçi kabarış” olarak toplanmıştır. (Bora, 1995, s. 71)

Türk milliyetçiliği bu dönemde, Tanıl Bora’nın ifadesi ile iki temel üzerinde şekillenir: Doğulu ve Batılı Milliyetçilik. Tanıl Bora bu iki milliyetçiliği şu şekilde açıklar:

“Bir yandan beka sendromunu ‘atlatmış’, özgüvenli, modern ve Batılı kimlikli, dışa dönük, dünyayla bütünleşmeye öncelik veren bir milliyetçiliğin verileri oluştu; ama onlarla beraber, bir bakıma onların şahsında, beka kaygısını ağırlaştıran, etnik-kültürel milliyetçiliği, şovenizmi ve izolasyonist eğilimleri güçlendiren ‘müşevvikler’ de belirdi.” (Bora , 1995, s. 76)

Her iki milliyetçiliğin dili de ‘tehdit’, ‘düşman’ gibi olumsuz ifadeler üzerinden şekillenmiş ve Kürt meselesi, ve Kürtler, hem bu süreçte hem de sonrasında da bir tehdit

³⁵ Nurdan Gürbilek, 1980’lerin kültürel iklimini iki şekilde ifade eder. Bunlardan ilki, 12 Eylül rejiminin yarattığı baskı ortamına referansla “sözün bastırılması”dır. İkinci ifade ise, 1980’lerde yaşanan söz, imge ve görüntü patlamasının da etkisiyle yaşanan “söz patlaması”. (Gürbilek, 2001, s. 21)

unsuru olarak odak noktada yer almıştır. Bu ötekileştirici dilin toplumsal zemine yayılmasında ve bu denli etkili olmasında milliyetçiliğin kaygan zemini önemli rol oynamıştır. Başka bir deyişle, bu dönemde milliyetçilik bir halk hareketi olarak inşa edilmiştir.

2.1.2.1. Milliyetçiliğin Popülerleşmesi

Miroslav Hrosh, milliyetçiliğin – ve milletin- üç evreden geçerek inşa edildiğini ifade eder: Bu evrelerden ilki iktisadi ilişkilerin önem kazanmasıdır. Buna göre, toplumsal bir iş bölümü vardır. Ancak kapitalizmin gelişmesiyle, millet denilen kavram hiyerarşik bir vasıf kazanarak, iktisadi faaliyetlerin ön saflarında yer alıp, daha sonra da toplumun başına geçen sınıfın, başka bir deyişle burjuvazinin üyelerinden oluşmuştur. Bu durum feodal toplum yapısından kapitalist toplum yapısına geçiştir. Bunun sonraki aşaması olan modern toplumun/milletin oluşumunu ise yeni bir sınıfın ortaya çıkışı izlemiştir. Bu “üçüncü zümre”, feodalizmin eski yönetiminin karşısına dikilmiş ve sonunda kendisini bütün milletin temsilcisi ilan etmiştir. Bu “üçüncü zümre” vatandaşların tamamını kapsar ve kendisini bütün milletle özdeş addeder. Millet olarak örgütlenmiş olan bu yeni vatandaş ise millî bilincin, yurtseverliğin bir parçası haline gelir. (Hrosh, 2011, s. 12-29) Başka bir deyişle, milliyetçi ideolojinin bir halk hareketi olarak inşa edilmesi, entelektüel seviye, siyasal seviye ve halk ve kitle seviyesi evrelerinden geçer. Milliyetçiliğin en etkili olduğu ve kendini gerçekleştirme imkânı bulduğu evre üçüncü evredir. (Aydın, 2015, s. 43)

Daha önceki bölümlerde açıklanan tarihsel ve toplumsal dönüşümler doğrultusunda, 1980’lerde ve 1990’larda, dünyanın büyük bir kısmında olduğu gibi, Türkiye’de de “kimlik siyaseti” önem kazanmıştır. Kürt sorununu da yaratmış olduğu gerginlikle, özellikle milliyetçi-muhafazakâr ideolojiler, kendilerini ortaya koyma imkânı bularak, milliyetçiliği düşmana korku veren, milleti ise yozlaşmaya karşı bir direnç olarak kurgulamışlardır. Bu kurgu, sürpriz olmayan bir şekilde linççi imalar taşımaktadır. (Bora & Canefe, 2017, s. 660-661)

1980'lerden itibaren (özellikle 1990'ların ikinci yarısında) Kürtler, popüler Türk milliyetçiliğini, Tanıl Bora'nın ifadesiyle, Doğulu ve Batılı Milliyetçiliklerle beslemiştir. Bir yanda, Türkiye'nin iç ve dış düşmanlarca yıkılmak/parçalanmak istendiği paranoyasına dayanan beka kaygısı (ki Türk milliyetçiliği her daim bu kaygıyı taşımıştır) üzerinden şekillenen “devletin milleti ile bölünmez bütünlüğü” şiarı milliyetçi dile işlerken; diğer yandan AB üyelik sürecinde olan Türkiye'nin Batı'ya dönük yüzü ile bütünlük oluşturmayan Kürtler, Türkiye'nin hak ettiği yerde (muasır medeniyetler seviyesinde) olmasında engel teşkil etmektedir. (Bora , 2006, s. 35)

Bu bağlamda Kürtler, bu süreç boyunca çeşitli şekillerde konumlandırılmış, genellikle varlıkları inkâr edilmiş, 1990'larda Kürt hareketinin yükselişiyle ise, inkârdan düşmanlaştırıcı bir ikrara geçilmiştir. (Bora & Can, 2000, s. 63)

Nagehan Tokdoğan da Kürt kimliğinin konumlandırılışı hakkında benzer ifadeler kullanarak, konuyu şu şöyle açıklamıştır:

Milliyetçi hareketin entelijensiyası başlarda Kürtlerin aslında “Dağ Türk”ü olduklarına yönelik iddialardan hareketle bir inkâr söylemi geliştirmiş, bu meseleyi bölücü komünistlerin oyunu veya Haçlı planlarının bir parçası olarak yorumlamışlardır. Taban nezdindeyse Kürtlerin bir etnisite olarak varlığını kabul eden, ancak onları gayri medeni bir etnik grup olarak aşağılayan ırkçı bir söylem yaygınlaşmıştır. Tabanın bu eğilimi 1990'ların ortalarına doğru, [...] Kürt kimliğinin inkârı yerine, bir tehdit unsuru ve düşman olarak kabulü söz konusu olmuştur. Aslında Türk milliyetçiliğinin kurucu psikolojik motifi olan tehdit algısı ve beka kaygısının kökenleri, imparatorluğun kaybının Türkler üzerinde yarattığı travmada yatar. Tarihsel olarak tehdit unsurları, eşitlik arz etse de beka kaygısı, Türk milliyetçiliğinin psikolojik kurgusunda bir devamlılık içerisinde merkezi bir yer işgal etmiştir. Son otuz yıldaysa bu algı Kürt meselesi üzerinden güçlendirilmiş ve bu mesele bölünme paranoyasına sağlam bir psikolojik zemin teşkil etmiştir. (Tokdoğan, 2015, s. 131)

Böylece, Kürt hoşnutsuzluğu (Kürt Meselesi), yalnızca söz konusu rejimde yarattığı tehdit algısı üzerinden değil; aynı zamanda kamusal alanda yani sivil halk üzerinde yarattığı “alarm duygusuyla da” (Tokdoğan, 2015, s. 132), Türk milliyetçiliğini manipüle

etmenin ve popüler milliyetçiliğin yolunu açmıştır. Bu dönemde milliyetçilik popülerleşmekle birlikte “banalleşmiştir” de.³⁶

2.1.2.2. Banal Milliyetçilik Kavramı ve 1990’lar Türkiye’sindeki Örnekleri

Milliyetçiliğin popülerleşmesi, Michael Billig’e (2002) referansla banalleşmesi, sıradan insanın kafasında belirli kodların oluşmasını ve milliyetçiliğin geniş kitlelere yayılmasını sağlamıştır. Bu yayılma, popüler milliyetçilik içinde yer alan bazı simgelerin, kodların ve dilin gündelik hayat pratikleri içine nüfuz etmesi ile yaşanmıştır. Bu popüler milliyetçiliğin, toplum içinde kendisini yeniden üretme potansiyeli milliyetçi duyguyu her daim ayakta tutabilme *gücünü* de beraberinde getirmiştir. (Aydın, 2015, s. 74)

Billig, milliyetçilik söz konusu olduğunda, modern çağlarda insanların kendi milliyetlerini unutmamalarının nedenlerine bakılması gerektiğini belirtir ve bu hatırla(t)manın nedeni olarak banal milliyetçiliği işaret eder:

Banal milliyetçiliğin mecazi imgesi, bilinçli olarak, ateşli bir tutkuyla sallanan bir bayrak değil, kamu binasının önünde fark edilmeden dalgalanan bayraktır. Milli kimlik tüm bu unutulmuş hatırlatıcıları kapsar. Bu yüzden, bir kimlik, ancak hayatın cisimleşmiş alışkanlıklarında bulunabilir. Böylesi alışkanlıklar düşünmeye ve dil kullanımına ilişkin alışkanlıkları da içerir. (Billig, 2002, s. 18)

Buna göre, milliyetçilik ulus-devletlerde “millet” olmanın sürekli işaret edilmesi ve hatırlatılması ile yerleşikleşir. Bayrak, bir millete kim olduğunu hatırlatan ve işaret eden en önemli simgelerden biridir. Simgelediği şey bunula sınırlı kalmaz. Aynı zamanda, bir milletin kutsallığını da simgeler. Millettin sadık vatandaşları tarafından ona saygı gösterilir, protesto etmek isteyenler tarafından ise törensel bir şekilde aşağılanır. (Billig, 2002, s. 53)

³⁶ Michael Billig’in “banal milliyetçilik” kavramı referans alınarak bu ifade kullanılmıştır.

2005 yılında Mersin’de düzenlenen Nevruz/Newroz kutlamalarında yaşanan bayrak yakma hadisesi ve ardından yaşananlar, tam da Billig’in ifade ettiği banal milliyetçilik pratikleri için örnek teşkil eder. Buna göre, kutlamalar sırasında birkaç çocuk tarafından Türk Bayrağı’nın yerde sürüklenmesi, bayrak yakma girişimi olarak algılanmış ve bunun ardından Genelkurmay Başkanlığı tarafından sert bir açıklama yapılmıştır.³⁷ Bu açıklamada Türk milletinin “kendi sözde vatandaşları” tarafından ihanete uğradığı, Türklerin Bayrak sevgisini denemeye kalkışanların, tarihin sayfalarına bakmalarının önerildiği belirtilmiştir:

Hiçbir değerden nasibini almamış bir grup tarafından, insanlığın ortak değeri olan Baharın gelişini kutlama adına düzenlenen masum etkinlikler, Yüce Türk Ulusunun sembolü, her zerresi şehit kanıyla bezenmiş şanlı Türk Bayrağı’na saldırı densizliğinde bulunulacak kadar ileri götürülmüştür. Türk milleti engin tarihinde iyi ve kötü günler görmüş, sayısız zaferler yanında ihanetler de yaşamıştır. Ancak hiçbir zaman kendi vatanında kendi sözde vatandaşları tarafından yapılan böyle bir alçaklıkla karşılaşmamıştır. [...] Türk Silahlı Kuvvetleri’nin Vatan ve Bayrak Sevgisini denemeye kalkışanlara, tarihin sayfalarına bakmalarını öneririz. (Akt: Yeğen, 2014, s. 79)

Bu hadise üzerine derhal Bayrak kampanyası başlatılmış³⁸, “Türk halkı bayrağına sahip çıkmıştır.” Bu dönemde herkes evinlerine Türk Bayrağı asmış, öfke dolu “bayrağa saygı yürüyüşleri”³⁹ yapmıştır. Ancak, bu “Bayrağa sahip çık!” çağrısı giderek dozu artan bir sadakat teftişine dönüşmüştür. (Bora, 2006, s. 7)

Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi,

1990’ların ortalarından 2000’lere uzanan bu uzun ajitasyon döneminde Türk milliyetçiliğinin “forma girmesi” sağlanmış, milliyetçiliğin resmî imge ve söz repertuarı,

³⁷ Bkz. “Genelkurmay’dan ‘bayrak yakma’ tepkisi”, CNNTürk, <https://www.cnnturk.com/2005/turkiye/03/22/genelkurmaydan.bayrak.yakma.tepkisi/81831.0/index.html>, erişim tarihi: 13.07.2019

³⁸ Bkz. “İki Velet ve Millet”, Vatan, <http://www.gazetevatan.com/iki-velet-ve-millet-49833-gundem/>, erişim tarihi: 13.07.2019

³⁹ Bkz. “Bayrağa saygı yürüyüşleri”, *Sabah*, <http://arsiv.sabah.com.tr/2005/03/26/gnd98.html>, erişim tarihi: 13.07.2019

enflasyonist bir kullanımla her yerde hazır ve nazır hale gelmiştir. Türk bayrağı olağanüstü yaygın ve daimî biçimde teşhir edilmiş, ay-yıldızlı kolyeler ve rozetler en yaygın takı haline gelmiş, Atatürk portresi ve “Ne mutlu Türküm diyene!” sözü sloganlaştırılarak her nevi aksesuara iliştilirilmiş, İstiklal Marşı söyleme vesileleri artmıştır – önceden yalnızca millî maçlar öncesinde futbol statlarında söylenen İstiklal Marşı, artık her lig maçı öncesinde törensel bir biçimde söylenmeye başlanmıştır- (Bora, 2017, s. 254).

Milliyetçiliğin bu denli popülerleşmesini, dönemin tarihsel bağlamından bağımsız düşünmemek gerekir. Modernleşme sürecinin bir uzantısı olarak popüler kültür ve tüketim endüstrisi bu sürece önemli katkılar sağlamış, popüler kültür ve tüketim kültürü, “millî kültür”e de hâkim olmuştur. Bayrak simgesinden yola çıkarak, “banal milliyetçilik” kavramını sunan Billig, bu kavramla milliyetçiliğin içeriğini ve anlamını soluklaştırarak, onu sıradanlaştırmıştır. Ancak, “biz” kimliğine duyulan sebepsiz sadakat soluklaşmadığı sürece, bu milliyetçilik için üstlenilebilir bir risk olmuştur. Örneğin, millî simgelerin pop müzik ortamındaki teşhiri ile, milliyetçilik kendisine başka popüler kültüre kaynama mecrası bulmuştur. Türkiye’nin 10. Yılı için yazılan bol *Türk-övünçlü* marş, 1998 yılında Cumhuriyetin 75. Yıl kutlamaları vesilesiyle her nevi konserde, diskoda, tekne gezintilerinde yaygınlaşmıştır. (Bora, 2017, s. 255)

Ancak, milliyetçilik *banalleştikçe* sadakat teftişi de dozunu artırır hale gelmiştir. Sabah Gazetesi yazarı Necati Doğru’nun, 29 Ekim 1997 yılında yazdığı köşe yazısında kutlamalarındaki coşkuyu yeterli bulmaması bu sadakat teftişinin bir örneği niteliğindedir:

Bugün Cumhuriyet Bayramı. En büyük halk bayramı... Fakat halkta tıs yok. [...] Coşma, tepki seli yok... Cumhuriyetin 'cumhuru' gitmiş. Cumhuriyet halkını yitirmiş. [...] Beşiktaş bir İsveç takımını yenince, Millî Takım Hollanda'yı yener gibi olunca halk sabahlara kadar evine girmiyor, bayraklar, korna sesleri, kahkahalarla bayram yapıyor fakat Cumhuriyet Bayramı'nın kutlamalarına katılmıyor, neşelenmiyor, heyecanlanmıyor. (Akt: Bora, 2006, s. 12)

Diğer yandan ise, Kürtlere duyulan hoşnutsuzluk açıkça ifade edilir hale gelmiş ve bir hınca dönüşmüştür. Popüler milliyetçilik içinde varlıkları artık inkâr edilemeyen Kürtler bir tehdit unsuru olarak “vatanı bölmeye çalışan”, “bölücü”, “vatan haini”, “terörist” olarak işaretlenmişlerdir.

Selahattin Demirtaş’ın 2014 yılı Cumhurbaşkanlığı seçimleri sırasında düzenlediği basın toplantısında Akit Gazetesi Muhabirinin, Demirtaş’a sorduğu soru, Bayrak karşısında (Türk milliyetçiliği karşısında) Kürtlerin konumunu açıkça ortaya koyar:

“[...] Salonda herhangi bir bayrak göremiyorum, Türk bayrağı dâhil olmak üzere. Cumhurbaşkanı olduğunuzda acaba kameralara Türk Bayrağı ile poz vermeyi düşünüyor musunuz?”

Bu soru, Türk milliyetçiliği ve Türk kimliği karşısında Kürt’ü “bayrak düşmanı”, “bölücü” gibi kavramların içinde konumlandırır. Demirtaş’ın verdiği yanıt ise şöyle olur:

Bayrak siyaseti de, bizim Türkiye’de ucuz şekilde yapacağımız bir siyaset değil. Türkiye Cumhuriyeti’nin Bayrağı hepimizi temsil eder. Cumhurbaşkanı olmasam da Türkiye Cumhuriyeti Bayrağını, layık olduğu şekilde, bütün toplumu temsil edeceği onurunu elbette korumak isterim. Bayrak’a dair yanlış, eksik algıları da düzeltmek için uğraşırım. [...] Bu bayrak birçok suçu ve günahı örtmek için de kullanıldı ve Bayrak’a en büyük hakareti onlar yaptı. Türkiye Cumhuriyeti’nin Bayrağına en büyük hakaretler o zaman yapıldı, biz hiçbir zaman hakaret etmedik. Bu ülkenin yurttaşı olarak, bütün bayraklara, bütün ulusların, devletlerin renklerine saygı duyduk, saygı duyulmasını istedik. Ama asıl hakareti yapanlar milliyetçi, bayrak sevdalısı, vatan sevdalısı olarak ilan edildiler. Bu ülkede insanlık onurunu koruyanlar ve dolayısıyla Devletin de onun vatandaşlarının da onurunu korumaya çalışanlar bölücü, vatan haini ilan edildiler. [...] Bayrak bizden doğru değil, onlardan doğru tehdit altında, tehlike altındadır.⁴⁰

Demirtaş’ın bu sözleri, Türk milliyetçiliğinin kaygılarını, beka sorununu, (aslında tüm milliyetçiliklerin) düşman yaratma politikalarını özetler niteliktedir. Düşmana ya da tehdit olana karşı örgütlenme (çünkü bu vatanseverliğin olmazsa olmazıdır) hem siyasal hem toplumsal hem de kültürel alandadır. Zaten ulusların vatandaşlarından beklentisi de budur.

⁴⁰ Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=l3unZdJpcfo>

Milliyetçiliğin tüm bu tezahürlerinde öne çıkan bir diğer unsur ise milliyetçi-militarist bakış açısı olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî milliyetçiliği olarak görülen Atatürk milliyetçiliği (Kemalizm), “devlet ve düzen” ideolojisi olarak işleyen devletin Kurucusu ve aynı zamanda da Kurtarıcısı Atatürk mitosuna dayanan, otoriter bir sadakat yükümlülüğüyle ve “ezber tekrarıyla” kendini yeniden üreten, modernist ve bir yandan da özgücü bir ulus-devlet ideolojisi olarak kurulur. (Bora, 2017, s. 19) Bu bağlamda, Türk milliyetçiliği bir ordu-millet esasına dayanır ve ordu yalnızca vatanın değil, rejimin de koruyucusu konumundadır. (Altınay & Bora, 2017, s. 140)

Bu doğrultuda, Türklerin tarihini ordu belirlemiştir ve bugününü de o belirleyecektir. Bu nedenle ordu, siyaset ve tarih üstü konumuyla, ayrıcalıklı ve tartışma dışı bir konuma sahiptir. (Altınay & Bora, 2017, s. 141-142) Buna göre, Türkiye’de “Allah devlete zeval vermesin”, “devlet-i ebed-müddet”, “devletin milletiyle bölünmez bütünlüğü” klişeleri ile hayat bulan askerî örgütlenme, devletin kendi varlığını korumak için başvurduğu tüm eylemlere ahlaki ve meşru bir zemin hazırlar. Bu bağlamda da vatandaşın bütün varlığıyla devletine teslim olması beklenir. (Aydın, 2015, s. 34-35) Askerlik, bu teslimiyetin en önemli belirleyicilerinden biridir.

2.1.3. Her Türk Asker (mi) Doğar?

“Milliyetçilik, milletlerin öz-benlikleri konusunda uyanmış olmaları değildir; milliyetçilik olmadık yerde milletler icat eder. Ama tamamen olumsuz bile olsalar, kendisinin işleyebileceği, o milleti farklı kılan bazı önceden mevcut emarelere ihtiyaç vardır.” (Smith, 2016, s. 117)

Bu farklılık hem geçmiş yoluyla kurulur hem de o millete atfedilen bazı niteliklerle. Yalnız, bu *tarih* ve ulusa atfedilen değerler (*millî kültür*), yalnızca bir kimlik oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda o toplumun üyelerine, dışına çıkamayacakları davranış ve düşünce kalıpları da sunar.

Milliyetçiliğin bir uzantısı olarak askerlik bu millî kimliği ve aidiyet duygusunu pekiştirir. Michel Foucault'ya göre, insan bedeninin sanatı, arzu edilen bedenleri yaratır. Bu beden sanatı ve modern disiplin ise itaatkâr bedenleri ortaya çıkarır. Böylece disiplin, bedenin ekonomik bağlamda etkinliğini artırır ve onu yararlı hale getirir, aynı zamanda da onu siyasal bağlamda zayıflatarak itaatkâr yapar. (Foucault, 2006, s. 135) Bedenin bu disiplini onları yalnızca itaatkâr yapmaz; aynı zamanda tektipleştirir. Benedict Anderson'a göre askerlik, “milli duygu yapılanması”dır ve duygusal yapının gelişmesine katkıda bulunur. Asker, bir yandan katı bir hiyerarşik yapının parçası olma yönünde terbiye-disiplin görür, bir yandan da millet tarafından tahayyül edilmiş bir cemaate ve onun daha önceden haberdar olmadığı topraklarına aidiyet duygusunu geliştirir. (Altınay, 2013, s. 255)

Burada millî kimlik ve resmi tarih anlatısı önemli bir görev görür. Bir ulusu diğerlerinden farklı kılan, ona “ruhunu veren” ve onu diğer uluslardan ayıran tarihi, o tarihin yapıcısı rolünde de farklı olan kültürü ön plana çıkmalıdır.⁴¹ Daha önceki bölümlerde açıklandığı gibi, tarihli olmak aynı zamanda “kültür yaratıcısı” olmayı da beraberinde getirir. Ve “kültür”ün bir türevi olarak bu şekilde kurulan ulus kavramı, tüm milliyetçiliklerin “diğerlerinden ne kadar farklı ve özel” olduklarını gösterecekleri ispatlar peşine düşmelerine neden olur. (Aydın, 2002, s. 17-21)

Türk milletini/ulusunu biricik kılan ise, Ayşe Gül Altınay ev Tanıl Bora'nın ifade ettikleri gibi, temelinde yatan ordu-millet miti olmuştur. Temeli, II. Meşrutiyete dayanan asker vatandaşlar yetiştirme ve beden terbiyesi projesi, “adım adım resmî ideolojinin adeta mütemmim cüzü haline gelen milliyetçi düşüncenin en önemli kaynaklarından biri olmuştur”. Böylece, yaşanan krizlerdeki tüm çözüm önerileri ve *kurtuluş reçeteleri* buna dayandırılmıştır. (Öztaş, 2013, s. 80-81) Bu nedenle de daha önce belirtildiği gibi, Türk milliyetçiliğinde ordu siyaset ve tarih üstü bir konuma yükseltilerek, ayrıcalıklı ve tartışmaya kapalı bir yere sahip olmuştur. (Altınay & Bora, 2017, s. 141)

⁴¹ Herder, *volk* (halk) ve *nation* (ulus) kelimelerin eş anlamlı olarak kullanılır. Böylece halk, doğrudan “ulus”un kendisine dönüşür. Bundan sonra ihtiyaç duyulan icat ise o ulusu biricik yapan tarihi ve o ulusu diğerlerinden ayıran kendisine has kültürüdür. (Aydın, 2002, s. 17-21)

1930'lardaki Türk Tarih Tezi yazımı ile ordu-millet miti, Türk milliyetçiliğinin kurucu öğelerinden olarak konumlandırılmış ve askerlik irkî bir özellik olarak tanımlanmıştır. Ayşe Gül Altınay, Türk olmanın bir uzantısı olarak asker olmayı Halil İnancık'tan şu şekilde aktarmıştır:

“Türk milleti millet-ordu vasfını tarihin başlangıcından bugüne kadar muhafaza etmiştir. [...] Türk [...] dünya tarihinin daima ön safında yürüyorsa, bu onun en sarsılmaz millî vasfından, asker karakterinden, askerliğe ait büyük faziletlerinden, hak ve hürriyeti için topyekûn savaşma kudretinden doğmaktadır. Türk'e bu karakteri binlerce yıllık tarihi kazandırmıştır.”
(Altınay, 2014, s. 113 - 114)

Bu tanımlama yalnızca Türk Tarih Tezi ile sınırlı kalmamış, ortak bir kültürün benimsemesi gereken halka eğitim yoluyla da aktarılmıştır. Türk Tarih Tezi'nin hazırlandığı 1930'lu yıllarda Maarif Vekilliği tarafından yayımlanan Yurtbilgisi Dersleri'nde Türklük ve Türk olmak üzerine –Milli Duygu ünitesi içinde- şunlar söylenmiştir:

“Ben Türküm! Türk, yalnız yurdu için yaşar. Yurdunu ve bayrağını kurtarmak için hiç düşünmeden canını milletine armağan eder. Millet uğrunda yaşamak kadar, millet yolunda ölmek te benim en şerefli dileğimdir.”⁴²

Buradan hareketle, her zaman fetihlerin ve savaşların tarihi olan Türk tarihinde şehitlik ise en yüce mertebede yer almıştır. (Altınay & Bora, 2017, s. 141)

Çünkü Türk zaten askerdir ve vatanını korumak için her şeyi göze alır. Bu ifadelerin kökeni yine, 1931'de Mustafa Kemal tarafından kurulup önderliğini yaptığı Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti tarafından yazılan Türk Tarih Tezi'nde yer almaktadır. Türk Tarih Tezi'nin ilk ifadeleri, Tarih kitaplarında (Türklük ve Askerlik Bölümü'nde) yer almış ve şöyle ifade edilmiştir:

⁴² T.C. Maarif Valiliği, Yurt Bilgisi Dersleri, s.14

“Türk en iyi askerdir... Türk Milleti, askerlik ruhu en mükemmel olan millettir... Askerlik ruhu yüksek millet demek, derin ve engin irfan ve medeniyet tarihi yaşamış millet demektir. İnsanlığın ilk gününden beri bütün ana medeniyetlere ata olan Türk ırkında bu ruhun en mükemmel derecede bulunması tabiidir.” (Altınay & Bora, 2017, s. 142)

Burada da belirtildiği gibi, irfan ve medeniyet sahibi olmakla askerlik ve savaşma becerisi özdeşleştirilir. Militarizm ve milliyetçilik bu noktada birbiri ile bütünleşir. Mustafa Kemal ve Afet İnan tarafından yazılan Askerlik Vazifesi (1930) kitabında, bu özdeşleşmenin ardındaki 19. Yüzyıl Alman siyasi ve askeri düşüncesi aktarılır. Kitap, söz konusu Alman ideolojisinin çoğunu desteklerken; bir noktada ayrılığa düşer. Goltz’a göre vatandaş-ordular ileride yerini paralı ordulara bırakacakken; Mustafa Kemal ve Afet İnan vatandaş orduların değişmeyeceği kanısındadır. (Altınay & Bora, 2017, s. 142) Bunun için de askerliğin bir vatandaşlık görevi olarak değil; bir yaratılış unsuru olarak inşa edilmesi gerekir.

Bu inşa sürecinde ordu, ilk olarak Avrupa’da ortaya çıkan ulus-devletlerin yurttaş yaratma sürecinde önemli bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Fransız Devrimi ile hayata geçen vatandaş-askerler, daha sonra Napolyon tarafından bir ulus-devlet pratiği olarak kurumsallaştırılan milli ordu ile hem köylüler disiplinli birer milli vatandaşa dönüştürülmüş hem de millet tek vücut olarak düşünmeye başlamıştır. (Altınay, 2013, s. 202) Türkiye’nin gündemine ise 18. Yüzyılın sonundan itibaren girmiş ve her erkeğin belirli bir yaş diliminde askere alındığı sistem giderek yerleşmiştir. Bu sayede hem güçlü ve geniş ordular kurulmuş hem de ulus-devletin kuruluşunu ve bekasını güvence altına alacak “millî bilinç”in, geniş halk kitlelerine yayılması amaçlanmıştır. (Aydın, 2014, s. 25)

Askerlik vazifesi ve şehitlik kavramına Türkiye özelinde bakacak olursak, Türk milliyetçiliğinin türettiği bir ifade olan “şehitler ölmez” sözü, 1970’de öldürülen ülkücü Süleyman Özmen’in cenazesinde, Dündar Taşer tarafından telaffuz edilerek sloganlaştırılmıştır. Bu ifade, “şehitler ölmez, vatan bölünmez” sloganıyla 1990’lar ve 2000’lerin milliyetçi ikliminde “Ne mutlu Türküm diyene” ye eş koşulabilecek kadar yaygınlaşmış ve resmî bir kullanıma kavuşmuştur. (Bora, 2017, s. 257)

Bunu tetikleyen iklim ise 1999 yılında PKK lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanması ile başlamıştır. Bununla birlikte girilen evrede, Türk milliyetçiliğinde Kürt kimliğinin varlığını kabul eden ancak onu bizzatıhi “kötü” olarak gören ve “öteki” olarak konumlandırıp, dışlayan bir eğilim güçlenmeye başlamıştır. Bu dönemde, PKK liderinin yakalanmasıyla örgütün yenilgiye uğratıldığının düşünmesi, 2004'te silahlı eylemlerin yeniden başlatılmasıyla bir “hayal kırıklığına” dönüşmüştür. Aynı dönemde AB üyelik süreci devam etmekte olup; uyum paketleri çerçevesinde atılması gereken (hatta üyelik için şart koşulan) adımlar sarsaklanmış, Kürt siyasi temsilciler muhatap alınmak istenmemiş, bir yandan da gerçekleştirilen kimi iyileştirmeler ve fiili durumlar yoluyla Kürt meselesinin aslında çözüldüğüne dair telkin eden hükümet politikaları bu hayal kırıklığını güçlendirmiştir. Popüler ve banal millî bilinçte Kürtler belirli bir konuma yerleştirilmiştir. PKK-Kürt ayrımını reddeden, bu yönüyle de homojen bir özne olarak Kürtleri yalnızca politik düzeyde değil, toplumsal düzeyde de suçlu ve barbar gösteren bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu eğilim de Türk milliyetçiliğini Türklüğün aslılığı/normallığı varsayımının yeniden üretimine katkıda bulunmuştur. (Bora, 2017, s. 256)

Tanıl Bora'ya göre, 1994-2000 yılları arasında yaşanan çatışmalar sırasında kaybedilen beş bine yakın can, “Şehitler ölmez, vatan bölünmez” sloganının futbol maçlarından, pop müzik konserlerine kadar her yerde dolaşıma sokulmasından ötürü milliyetçilik, insanları yas tutmaktan men eden, ölümün sürdürülebilirliğini sağlayan bir form almıştır. (Bora, 2017, s. 257)

Bu bağlamda, zorunlu askerlik yoluyla geliştirilen millî kimlik duygusu iki eksenlidir diyebiliriz: Birincisi, kendi kimliğini millet üzerinden tanımlamayı öğrenen birey, ikincisi, her an düşmanla savaşmaya hazır “üniformalı adamlar”ın temsil ettiği kolektif millî benlik. (Altınay, 2013, s. 220) Bu millî benliğin inşa edilebilmesi için bir kimlik anlatısına ihtiyaç duyulur. Yuval ve Davis kimlik anlatısı kavramını şöyle açıklar:

Kimlik anlatısı, siyasi duyguları yönlendirir, böylece güç dengesini değiştirmeye yönelik çabaları körükler; geçmiş ve şimdinin algılanışını dönüştürür, insan gruplarının örgütlenişini değiştirir ve yenilerini yaratır; kültürleri, belli özelliklerini vurgulayarak ve anlamlarını ve

mantığını çarpıtarak değiştirir. Kimlik anlatısı, dünyayı değiştirmek için yeni bir dünya yorumu getirir. (Yuval-Davis, 2010, s. 91)

Daha önce de değinildiği gibi, 1930’larda geliştirilen Türk Tarih Tezi ile birlikte Türk kimliği ve kültürü inşa edilir. Ordu “zorunluluk”tan, askerlik “vazife”den çıkarılarak, Türk milletinin kültürel ve ırkî özellikleri arasında yer alır. Buna göre, askerlik ordunun ya da devlet aygıtlarının bir uzantısı değil; kültürün bir uzantısıdır ve savaşmak Türk milletinin/ırkının değişmez bir özelliğidir. Çünkü: Her Türk Asker Doğar! (Altınay & Bora, 2017, s. 143) 1930’lardan önce Türkiye Devleti’nin ilk vatandaşları için askerlik kanıksanmış ve siyasi olarak kabul edilmiş bir pratik olmadığı için, vatandaşın askerlik vazifesinin gerekliliğine inandırılması ve buna ikna edilmesi gerekmiştir. Bu bağlamda, askerliğin Türk Tarih Tezi ile birlikte, Türk kültürünün bir parçası haline getirilmesi temel politikayı oluşturmuştur. (Altınay, 2013, s. 255) Böylece, ordu-millet miti 1930’ların ders kitapları ya da Türk Tarih Tezi ile sınırlı kalmaz ve Cumhuriyet tarihi boyunca yeniden üretilir. Sabiha Gökçen de anılarında, Atatürk’ün Türkleri asker ulus olarak tanımladığının altını çizer: “Biz asker bir ulusuz. Yedisinden yetmişine, kadınından erkeğine asker yaratılmış bir ulus” (Akt: (Altınay & Bora, 2017, s. 145))

Aynı zamanda da zorunlu askerlik ile bir araya getirilen, birbirini tanımayan sıradan insanların, ulus-devlet adına savaşmayı ve hatta gerekiyorsa uğruna ölmeyi kabul etmesi, ulus-devletin meşruluğunu ve gücünü kanıtlaması için önemli bir noktada yer almaktadır. (Aykaç, 2013, s. 155) “Şehit olmak” üzerinden yapılan kurgu, bu ikna sürecinde kilit noktayı oluşturmuştur.

İkna sürecinde yalnızca “Şehitler ölmez, vatan bölünmez” gibi sloganlar dolaşıma sokulmaz, aynı zamanda yaşamını yitiren bunca kişinin ne için canlarını feda ettiklerini topluma anlatacak hafıza mekanlarına ihtiyaç duyulmuştur. Savaşa meşruiyet kazandırabilmek için şehit kültürünün güçlenmesi, toplumsal hayatta savaşın içselleştirilebilmesi için önemlidir. 1990’lı yıllar, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın asker mezarlıkları ve savaş anıtlarının inşası çalışmalarını başlatmasıyla, kültür üretimindeki çalışmaların yükseldiği bir dönemdir. Bu mezarlıklar, bir hafıza mekânı olarak; toplumdaki üyelerin bireysel olarak sahip olamadığı ama toplumsal hafızayı inşa

eden özellikler taşır. Başka bir deyişle, şehit kültü üzerinden inşa edilen imgeler, savaşı görmeyen nesillere milli bir hafıza hediye eder ve hiç görmedikleri bu kişiler (şehitler) ile yakınlık kurmalarını sağlar. Böylece, bir toplumun parçası olmak hissi yaratılarak; devletin varlığı ile bireyin varlığının kaderi birleştirilir. Şehit ailelerine verilen şeref madalyasının üzerinde yazan “toprak, eğer uğruna ölen varsa vatandır!” cümlesi ile asker mezarları özdeşleşir ve bu mezarları ziyaret edenler de bu tarihe tanıklık ederler. (Aykaç, 2013, s. 169)

Bu ekseninde, TSK'nın PKK ile girdiği çatışmalar sırasında hayatını kaybeden askerlerin cenaze törenleri, başka bir deyişle şehit cenazeleri, 1990'lı yıllarda törenselleştirilerek; savaşın dehşeti ile vatan uğruna ölmek arasındaki hafızayı oluşturmuştur. Yaşanan çatışmaların dehşeti geri plana itilerek; şehitlik mertebesinin şan ve şerefi ön plana çıkarılmıştır. Savaşta ölmenin ve vatan uğruna canını feda etmenin üzerine inşa edilen bu kült, bizden olanla *öteki* olanı da ayırt ederek; Kürt'ü terörist olarak inşasını yeniden ve yeniden üretmiştir. Medyada da geniş yer bulan şehit cenazelerindeki “vatan sağ olsun”, “ben şehit annesiyim/babasıyım, ağlayarak teröristleri sevindirmeyeceğim” gibi ifadelerle şehitlik mertebesi kutsanmış, böylece devlet tarafından yalnızca yaşamını yitiren/ya da hayatını kaybetmesi olası olan askerin değil; ailelerinin de fedakarlığı talep edilmiştir. (Aykaç, 2013, s. 171-173)

Yaşanan tüm bu toplumsal, kültürel ve siyasi gelişmeler, bir kültür ürünü olan sinemada da karşılığını bulmuş; 1990'lar itibarıyla Kürtleri, Kürt Sorununu konu alan, milliyetçi-militarist bir bakış açısı sunan pek çok film piyasaya sürülmüştür. Bu filmlerin bir kısmı popüler/ana akım milliyetçiliği yeniden kuran bir özellik taşırken bazıları da muhalif ve eleştirel bir tutumda olmuştur.

Tezin devamında, 1980'lerden başlayarak 2000'lerin ortalarına kadar yaşanan toplumsal, tarihsel ve siyasal bağlam göz önünde bulundurularak; Türk kimliği ve milliyetçiliği (dönemin durumu gereği popüler milliyetçilik) karşısında Kürt kimliğinin ve Kürt sorununun nasıl konumlandırıldığı, bir kültür ürünü olan filmlerin söz konusu dönemi yorumlamak ve anlamlandırmak için bizlere nasıl bir yol haritası çizdiği ve tercih ettiği

temsil pratikleriyle izleyiciye ne anlattığı örneklem grubundaki filmler çerçevesinde tartışılmaya çalışılmıştır. Örnekleme dâhil edilen filmler, daha önce de değinildiği gibi, popüler sinema ürünü olarak *Güneşi Gördüm*, popüler sinema ile alternatif sinema arasında konumlanmış *Nefes: Vatan Sağ Olsun* ve Yeni Türkiye Sinemasının muhalif-politik filmleri kapsamında değerlendirebileceğimiz *Babasının Sesi* ve *Annemin Şarkısı*'dır. Egemen ideolojinin ürettiği değerleri temsil eden ve bunları yeniden üreten popüler filmler ile, egemen olanın dışında farklı ve eleştirel bir bakış açısı sunan muhalif-politik filmlerin birlikte okunması önemlidir. Çünkü bu okuma, Kürt Sorununa ve Kürt kimliğine ilişkin egemen anlamların nasıl yeniden üretildiğini ve alternatif bir perspektifin sunduğu olanakları karşılaştırmayı mümkün kılar. Bu sayede filmlerdeki temsiller aracılığıyla toplumsal ve politik sorunlar üzerine düşünme ve sorgulama imkânı doğar.

3. BÖLÜM

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA KÜRTLERİN VE KÜRT SORUNUNUN TEMSİLİ

3.1. NEFES: VATAN SAĞ OLSUN VE GÜNEŞİ GÖRDÜM FİMLERİNDE BİR KİMLİK ANLATISI OLARAK ASKER VEYA ÖRGÜT ÜYESİ OLMAK

“Disiplin askerden, düşmanı yok etmek için hayatını ortaya koymasını talep eder; ondan olağanüstü bir şey bekler ve bu olağanüstü talebi ona o kadar tanıdık hale getirir ki, asker bu talebin kaçınılmaz ve hatta doğal olduğunu düşünür.”

-Baron Von Der Goltz

Türkiye'nin hem siyasal hem de toplumsal hayatında büyük yer tutan Kürt Sorunu, 1990'larda yaşanan olaylarla hem siyasal ve toplumsal hayatta hem de sinemada hiç olmadığı kadar görünür hale gelmiştir. Tarihsel süreç boyunca, millî kimliğin karşısındaki *öteki* olarak Kürtler, “Türkçeden başka bir dil konuşan’ topluluklar, millet öncesi bir ‘ham oluşum’ olarak tanımlanmış; rahatlıkla Türk yapılabilecek ama bu yapılmazsa gayrı Türk hatta ‘düşman’ bir kimlik inşasına ‘yem’ olabilecek bir *tabula rasa* gibi telakki edilmişlerdir. (Bora T. , 2014, s. 37) Ancak, 1990'lardan sonra, özellikle farklı etnik kimlikler üzerinden ortaya çıkan hak mücadelesi, Kürt kimliğine ilişkin mücadele alanına da zemin oluşturmuştur. (Yüksel E. , 2012-Bahar, s. 11)

Devletin, tarihsel süreç boyunca farklı kimliklere uyguladığı ötekileştirici ve asilimile edici politikaların sorgulanmaya başlaması ise kültürel alanın biçimlenmesine etki etmiştir. Bu süreçte Kürt sorunu, AB üyelik sürecinde çokça tartışılan insan hakları, demokratikleşme süreci gibi dönüşümlerle, millî kimlikte oluşan çatlaklardan sızarak, *popüler bir yaygınlığa* ulaşır. (Yeğen, 2014, s. 35-42) Bu etki Türk(iye) sinemasında da kendisini göstermiş; daha önce belirli kalıpların dışına çıkmayan ve klişelerle ifade edilen

-ya da hiç ifade alanı bulamayan- etnik ve dinsel kimlikler, bu dönemde görünür hale gelmiştir. *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), *Çamur* (Derviş Zaim, 2003) *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Bahoz* (Kazım Öz, 2007), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy, Özgür Doğan, 2009), *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014) bu örneklerden bazılarıdır.

Tezin bu bölümünde *Nefes: Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmleri milliyetçi-militarist bakış açısı ve Türk milliyetçiliği tarafından Türk kimliğinin bir uzantısı olarak kurgulanan askerlik kavramı üzerinden ele alınmış, Türk'ün ve Türk milliyetçiliğinin karşısındaki *öteki* olarak Kürt'ün nasıl temsil edildiği, özellikle 1994-2000 yılları arasında tüm şiddeti ile yaşanan çatışmaların filmlerde nasıl karşılık bulduğu ve bu filmlerde ana akım medyadaki ifadelerle ne ölçüde ve hangi bağlamda yer verildiği tartışılmaya çalışılmıştır.

Ryan ve Kellner, filmler ile toplumsal tarih arasındaki ilişkilerin izleyici tarafından bir söylemsel şifreleme yoluyla algılandığını; bu şekilde de sinemadaki temsiller ile toplumsal, kültürel ve siyasal hayatı oluşturan temsiller arasındaki bağlantının vurgulanmasının amaçlandığını belirtir. (Ryan & Kellner, 2010, s. 34) Buna göre “filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.” (Ryan & Kellner, 2010, s. 35) Bu nedenle de filmleri çözümlerken, ortaya çıktıkları siyasi, kültürel ve toplumsal bağlamı mutlaka göz önünde bulundurmak gerekir.

Buradan hareketle, *Nefes: Vatan Sağ Olsun* (Levent Semerci, 2009) ve *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filmleri vizyona girdikleri yıl olan 2009'da Kürt Sorununun “Çözüm Süreci”nden yerini “Milli Birlik ve Kardeşlik Projesi”ne bıraktığı tarihsel ve toplumsal art alan göz önünde bulundurularak okunmaya çalışılmıştır.

Bu bölümde, seçilen filmlerde, askerlik üzerinden inşa edilmeye çalışılan ulus-kimliğin ve bu resmi kimliğin karşısında duran “öteki”nin nasıl temsil edildiği, bu temsillerin bize neyi anlatabileceği tartışılmıştır.

Nefes: Vatan Sağ Olsun filmi⁴³, 1993 yılında bir yüzbaşı (Mete Horozoğlu) tarafından 40 askerin komuta edildiği Güneydoğu’da bir karakolda geçer ve Türkiye’de 1990’larda zirveye ulaşmış -ve hala çözüme ulaşamamış- çatışmaları ve izolasyonu, zorunlu askerlik meselesi, Komutan⁴⁴ ve askerleri üzerinden anlatır.

Film, yaşanan çatışma sonucunda parçalanmış cesetlerin yer aldığı görüntüler ve karakoldaki askerlerden haber almaya çalışan diğer askerlerin telsiz konuşmaları ile başlar. Örgüt üyeleri ile askerler arasında çıkan çatışma, 1990’larda üst seviyeye şiddetin yüzünü gösterir. Kamera dağlardan aşağıya doğru ilerler ama her yeri sis bulutu kapladığı için pek bir şey görünmez. Filmin vizyona girdiği sene olan 2009 yılında, Çözüm Süreci ile ilgili yaşananlar (Çözüm Süreci’nin Milli Birlik ve Kardeşlik Projesi’ne dönüşmesi süreci) göz nünde bulundurularak ve filmde *iki taraf* arasında çıkan çatışmanın hemen ardından geldiği düşünüldüğünde, sis bulutunu, Kürt Sorununun çözümüne ilişkin muğlaklığı ifade eden bir imge olarak okumak mümkündür.



⁴³ Metnin devamında *Nefes* olarak anılacaktır.

⁴⁴ Sevcan Sönmez’in ifade ettiği gibi: Filmin anlatısı, örgüt üyesi Doktor ve Komutan’ın arasındaki gerilimler üzerinde kuruludur. Doktor lakaplı örgüt üyesi, Kürt kimliğine sahip, Tıp Fakültesi terk, kendisini halkının özgürlüğü için mücadeleye adanmış bir militandır. Yüzbaşı kendisine Doktor der. Doktor da Yüzbaşına Komutan olarak hitap eder. Film boyunca birkaç kez, Atatürk fotoğrafı ile Yüzbaşı’nın aynı karede yan yana, arka arkaya gösterilmesi ile özdeşleştirme yapılan Baş Komutan Atatürk ve onun temsilcisi konumundaki onlarca Komutan, bu lakabın sebebini oluşturur (Sönmez, 2015, s. 85).

Gece nöbette uyuyakalan askeri yakalamasının ardından, ertesi sabah içtima sırasında Yüzbaşının (Mete Horozoğlu) yaptığı konuşma, *Nefes*'i militarist milliyetçiğin karşısında yer alan bir konuma yerleştirir. Dada önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi, Türk milliyetçiliğinin temelinde yatan “ordu-millet miti”⁴⁵ne göre, Türklerin en belirleyici özelliği iyi asker olmalarıdır. Fetihlerle ve savaşlarla dolu olan Türk tarihinde şehitlik ise yüceltilen kavramların başında gelir. Bu ordu-millet miti, Türk milliyetçiliğine has bir kurgu ortaya koyarak, askerliği, ordunun ya da genel anlamıyla bir devlet örgütlenmesinin değil, kültürün uzantısı olarak konumlandırır: Her Türk Asker Doğar! (Altınay & Bora, 2017, s. 141-143) Ancak, Türk milliyetçiliğinde ordunun tartışmaya kapalı olan ayrıcalıklı konumu ve askerlik vazifesi, Yüzbaşı'nın ifadelerinde eleştirel bir yaklaşımla dile getirilir. Bir yanda, tüm gerçekliğiyle yaşanan çatışmalar ve yitirilen canlar varken, diğer yanda bu yaşananlar ana haber bültenlerinde isim dahi verilmeden, sayılarla sunulur, 45 saniye sonra da unutulur:

“Yüzbaşı :Annenizin gözü yaşlı, hüngür hüngür ağlıyor kadın, komşularınızın kolları arasında. Bileklerini ovuyorlar kolonyayla, evladım, diye ağlıyor. Evimin direği diye ağlıyor. Babanız da ağlıyor. Göstermiyor kimseye içine içine ağlıyor adam. Ama ağzında bir tek cümle: Vatan sağ olsun, memleket sağ olsun! Memleket sağ olsun diye ağlıyor annen. [...] Öldükten sonra kanlarınızı temizlerler, kurşun izinizi temizlerler. Bir güzel de tabuta bayrağınızı sararlar. [...] Öyle oldu... Hayatta en çok değer verdiğim adam böyle öldü! Ama öyle uyuduğu için değil! Sen uyudun diye öldü! Asker! Kardeşin var mı?!

Asker : Var komutanım. [...] 30 yaşında.

Yüzbaşı : Kardeşine taşıtırısın resmini, 30 yaşındaki adama fotoğrafını taşıtırısın! Baban sigara içiyor mu? [...] İçecek! Kanser olacak adam senin yüzünden! Televizyona da çıkartırlar. Öyle oluyor değil mi şimdi? 2 dakikalığına... Ne iki dakikasını 45 saniyelğine kahraman oluyorsun. Çıkar süslü püslü bir karı, hüznü bir sesle anlatır: asker [...] karakol baskınında şehit düştü! 45 saniye! Sonra da magazin haberleri... Kahramanca savaştığınız için mi öldünüz? Hayır, bu adam uyudu diye öldünüz! Ananız babanız niye ağlıyor? Bu adam uyudu diye! Kızmayın ona! Kızmayacaksınız! Kendinize kızın! [...] Güçlüsün, cesursun, her şeye hazırsın. Neye hazırsınız? Uyurken ölmeye hazırsın! Uyumayacaksınız! Yemeyeceksiniz!”

⁴⁵ Tezin Militarizm bölümünde de açıklandığı üzere, Türk Tarih Tezi'nden alıntılanan ve Tarih ders kitaplarında geçen ifadeleri hatırlayalım: “Türk en iyi askerdir. [...] Türk milleti, askerlik ruhu en mükemmel olan millettir. (Altınay & Bora, 2017, s. 142)

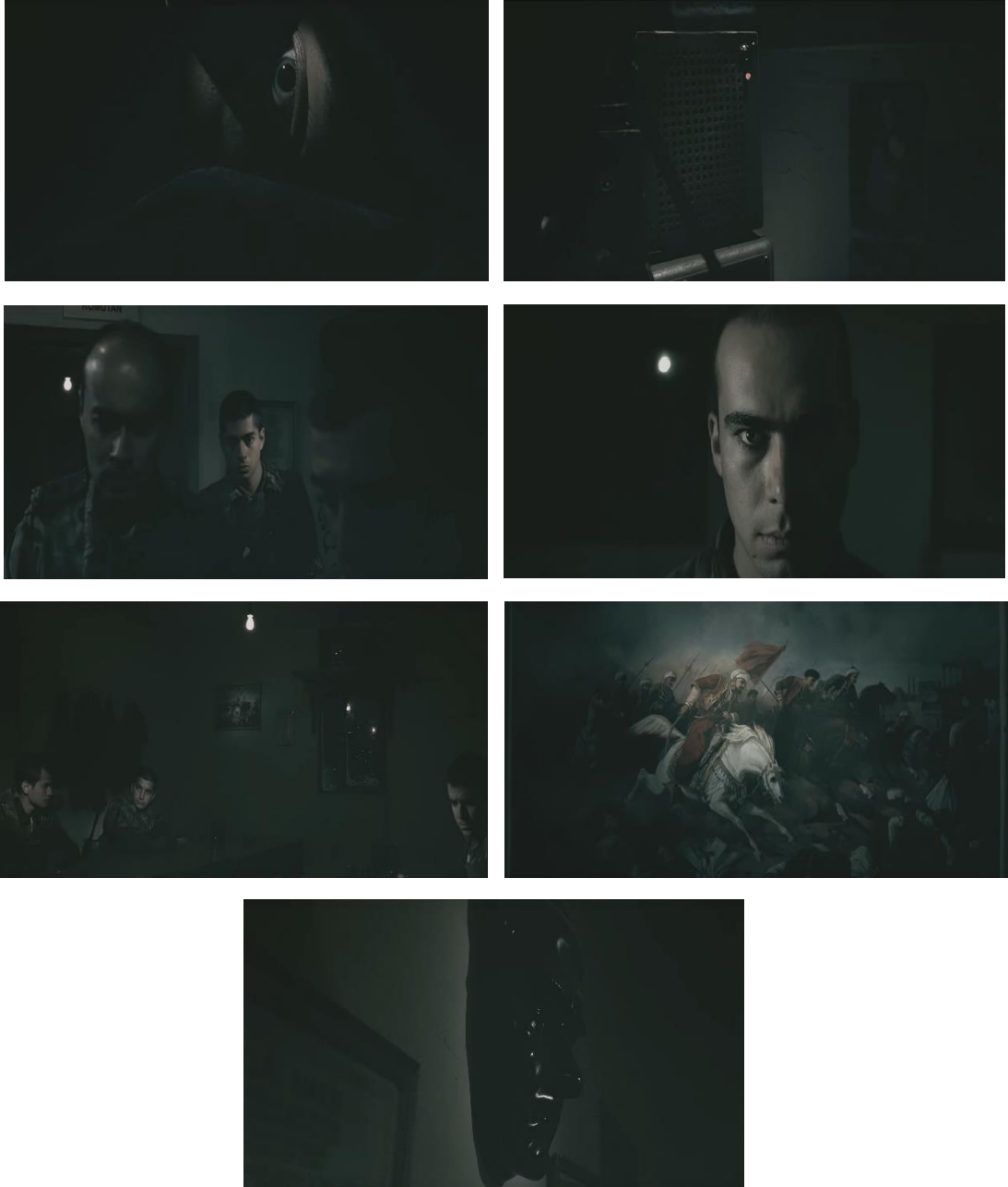


İçtima sırasında söylenen (söyletilen) “güçlüyüz, cesuruz, hazırız” sloganının da sorgulandığı ilk sahne burasıdır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi *Nefes*, popüler milliyetçilikteki, *güçlü*, *hazır* ve *cesur* asker temsilini sarsar. Üstelik, kameraya bakarak “sen uyursan herkes ölür!” diye bağırmasıyla seyircinin de bu sorgulama sürecine dahil edildiğini söyleyebiliriz. (Zıraman & Onat, 2015, s. 119) Türk milliyetçiliğinin temelinde yatan ordu-millet miti de film boyunca, bu sahneden başlayarak sorgulanır.



Sabah, talim sırasında “pim çek, bomba at” diyerek ritim tutan ve güçlü olan komandolar, bir askerin rüyasında, karakol baskınını telsizden dinlerken pek de güçlü, cesur ve hızlı gözükmezler. Telsizden gelen seslerden, karakoldaki askerlerin kuşatıldığını ve içeriden

sağ çıkmalarının pek de mümkün olmadığını anlarız. Bunu dinleyen askerler, korku içinde bu gerçeğe yüzleşir ve sessizleşirler.



Sabahki talimde kahraman olan ve zaten asker doğan Türk erkeği, karakol baskını sırasında yaşananları (rüyada bile) dinlerken militarist milliyetçiliğin tüm öğretilerinden uzakta, hazırlıksız, güçsüz ve korku duyanlardır. Duvarda asılı duran fetih tablosu ve

Mustafa Kemal'in sureti, Türk milliyetçiliğinin temelinde yatan ordu- millet mitini temsil ederken, o esnada yaşananlar bu miti sarsar niteliktedir diyebiliriz.

Askerlik, vatani görev olmakla birlikte, toplumsal hayatta bir yer edinmek, saygı görmek, kısacası bir kimlik edinmek için de önemlidir. Daha önceki bölümlerde, milliyetçiliklerin bireylere nasıl kimlik verdiği ve milliyetçiliğin “biz”inin dışına çıkmanın pek de mümkün olmadığı açıklanmıştı. Buna göre, komando olmak için gerekli olan kriterleri (boy ve kilo) taşımayan bir asker, Komutan'ın karşısında boynu bükük durur ve kendisinin de komando yapılmasını “rica eder”. Çatışmaya katılmak ve düşmanla savaşmak ister. Kimsenin onu adam yerine koymadığını, komando olursa anlatacak bir hikayesinin olacağını söyler. Burada Komando olmayı, “ben kimim?” sorusuna verilen yanıt olarak görebiliriz. Bu soru, film kapsamında, askerin kendisini ne olarak ve neye dayanarak tanımladığı, “onu diğerlerinden ayırt eden özelliklerin ne olduğu” (Aydın, 1998, s. 13) sorularına dayanır. Komando olmak, kahramanca savaşmayı ve evine döndüğünde bu kahramanlıkları anlatarak “adam yerine konmak” için ihtiyacı olan “töz”ü askere verir.



Milliyetçi söylemde askerlik, vatan borcu, kutsal görev gibi kavramlarla anılırken; erkeğin şerefi, vatanseverliği ve cesareti ile özdeşleştirilir. (Yüksel E. , 2012-Bahar, s. 78-79) Ancak, komando olmak isteyen asker bunu cesaretinden ve vatanseverliğinden çok, anlatacak kahramanlık hikayelerinin olması ve az önce de belirtildiği gibi bir kimlik edinmek için ister.

Film, milliyetçi söylemi eleştiren başka sahnelere de yer verir. *Nefes*'in ilk çatışma sahnesinde iki asker, örgüt üyeleri tarafından vurularak öldürülür. Diğer askerler ise, silah

arkadaşlarını savunmak, düşmanla cesurca savaşmak yerine saklanarak düşmanın gitmesini bekler.



Hem bu sahnede hem de askerin gördüğü rüyadaki karakol baskını sahnesinde görüldüğü gibi, *Nefes*, seyirciye “muhafazakâr kodlarla kurulmuş kapalı anlatılardan farklı bir içerik sunar.” (Tokdoğan, 2013 - Güz, s. 76) *Nefes*’in askerleri ölümden korkan, pek de güçlü ve hazır olmayan, nöbette uyuya kalan ve en önemlisi de düşman tarafından öldürülen askerlerdir. Bu yanıyla da “yaşama dair gerçekliği yansıtırlar” (Zıraman & Onat, 2015, s. 124) ve popüler sinemadaki asker temsillerinden ayrılarak, Türk milliyetçiliğinin temelinde yatan ordu-millet mitine eleştirel bir bakış açısı sunarlar. Militarizmin öğretilerinden olan güçlü olmak, savaşçı olmak ve özellikle Türk milliyetçiliğinin kendine has en önemli özelliklerinden birisi olan askerliğin Türk kültürünün bir uzantısı olması, başka bir deyişle, “asker doğan” bir millet olmak şiarı film boyunca eleştirilir diyebiliriz. Tokdoğan’ın ifadeleri ile:

Anlatı boyunca militarizmin erkeklik zırhını kuşanmış çehresini altüst edici bir profil çizerler. Daha anlatının başında, Yüzbaşı, arkadaşı Orhan’ı kaybettiği çatışma esnasında hiçbirinin Orhan’ı kurtarmak için kafalarını mevzilerinden çıkaramadığını, kendisi dahil herkesin korktuğunu anlatır. [...] Film boyunca askerlerin devamlı olarak silah seslerinden ve telsizden gelen çatışma seslerinden korkmaları, bu korkunun beraberinde getirdiği eve dönme arzusu, kendilerinden, ailelerinden, sevdiklerinden bahsederken takındıkları duygusal ve çocuksu tavırlarda da aynı gerçekçi anlatının izleri sürülebilir. (Tokdoğan, 2013 - Güz, s. 79)

Yalnızca askerlik değil, şehit olmak da popüler sinemada ve ana akım medyadaki temsillerden farklı bir biçimde temsil edilir. Çatışma sırasında örgüt üyeleri tarafından

öldürülen iki askerin cenazeleri helikopterle alınmaya gelindiğinde “vatan sağ olsun”, “kahramanca savaştılar”, “şehitler ölmez vatan bölünmez” gibi bu ölümün vatan uğruna, kutsal bir görev için, olduğunun altını çizen cümleler yerine, kaç kurşunla vuruldukları, kurşunların nereye isabet ettiği gibi diyalogların geçtiği, ölümlerinin raporunun yazıldığı ve konuşmanın bu rapor etrafında sürdüğü bir sahne izleriz.



Bu sahnede, Yüzbaşının filmin başında ifade ettiği gibi “45 saniyelğine kahraman olan”, isimlerinin bile çoğu zaman söylenmediği askerler, bu sahnede şehit düşen asker ile temsil edilir. Ana akım medyada düzenlenen şehit cenaze törenleri ile bu sahne arasında tezatlık vardır ve *Nefes*, seyirciye farklı bir hakikat sunar. Talim sırasında söylenen “[...] ovalar bana çok dardır. Benim meskenim dağlardır dağlar” ifadeleri, dağlarda geçen bu sahnede yenilgi ile karşılık bulur diyebiliriz.

Film boyunca asker, mitselleştirilmiş haliyle değil insana dair tüm korkularıyla temsil edilir. Filmin başında Orhan Komutan örgüt üyeleri tarafından öldürülürken; filmin sonunda, masasının arkasındaki duvarda yer alan Mustafa Kemal portesi ile aynı çerçevede içinde gördüğümüz Baş Komutan Atatürk ile özdeşleştirilen Mete Komutan da aynı örgüt üyesi (lideri) tarafından öldürülür. Doktor lakaplı örgüt lideri, başka bir asker tarafından öldürülmüş olsa da Yüzbaşı tarafından öldürülmediği için bu sahne seyirci tarafından bir

zafer olarak algılanmaz. Mete Yüzbaşının vurulduğu sahnede, kanların Atatürk büstüne sıçraması, Mete Komutanın alnından vuruluşunun tüm açıklığıyla seyirciye gösterilmesi, Türk Milliyetçiliğinin temelinde yatan ordu-millet mitinin referansı olan, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve kurtarıcısı rolündeki Baş Komutan Mustafa Kemal Atatürk'ün vatanı emanet ettiği Türk askerinin yenilgisi olarak okunabilir.



Çünkü film boyunca *tarafları* temsil eden karakterler Yüzbaşı ve Doktor'dur. Yüzbaşı'nın militarist erkeklikteki temel hiçbir unsuru yerine getirememesi (çocuk sahibi olamaması, yenilgiyi kabul etmesi, silah arkadaşını koruyamaması vb.) ile bir komutan olarak ona emanet edilen karakolu koruyamaması birbiriyle ilişkilidir. Karakolun başındaki "erk"i temsil eden Yüzbaşının otorite ve güç eksikliği sonucunda baskında bir kişi hariç tüm askerler yaşamını yitirir. Bu sahnede izleyici, Yüzbaşının öleceğini

anladıktan sonra⁴⁶ karısına yazdığı mektubu dinler. Lojmandaki evlerine ölüm haberini vermek için gelen askerler ve sağlık ekibi zili çaldığında, mektup da Mete Yüzbaşı'nın iç sesi olarak kendisi tarafından okunur. Bu mektupta militarizme dair sorgulamaları, üniformanın içindeki otoriter, cesur ve güçlü olan (ya da en azından olması gereken) Yüzbaşı ile eşini sevdiğini söylemediğine pişman bir erkeğin vedası ve militarizmin çatlaklarından sızanlar vardır: “O zilin sesini duyduğunda içine düşen acıya lanet ediyorum. [...] Beni affet. Kelimeler hiçbir zaman bu kadar anlam kazanmadı Canım. “Vatan sana canım feda”, derken dışım, içim, “Vatan sensin be aşkım!”, diye haykırdı. [...]”

Filmin sonunda, hayatta kalan bir örgüt üyesi karakola dışarıdan gelen iki asker tarafından fark edilir. Film boyunca bir örgüt üyesinin alt açıyla verildiği ve askerin güçlü/ üstün olarak konumlandırıldığı tek sahne burası olmuştur. Askerler örgüt üyesini öldürmezler. Yere düşen Atatürk büstünü kucagında tutan, baskından sağ çıkan tek askerın yanına oturur. Bu sahne, “düşmana” merhamet etmek olarak değil ama tüm bu çatışmaların, ne uğruna yapıldığının, kazanmanın ve kaybetmenin neye göre belirlendiğinin sorgulandığı, militarist milliyetçi bakış açısındaki öğretilerin hakikatle uyumsuzluğu olarak okunabilir.



⁴⁶ Yüzbaşı, bir sahnede askere çocuk sahibi olmak için ilaç kullandığını anlatır. Yüzbaşının bu ilaçları içmeyi bırakması, geleceğine karşı umudunun kalmaması olarak okunabilir.



Kısacası *Nefes*, izleyicisine ana akım temsillerden farklı temsiller sunar. Örneğin, militarist söylemde sıkça rastlanan, askerliğin “sen rahat uyu diye” yapılıyor olması ifadesi, filmde bir askerin sevgilisiyle yaptığı telefon konuşmasında dile getirilir. Asker yaşadığı zorlukları, mücadele ettiği şeyleri anlatırken, sevgilisine “senin bu anlattıkların da sorun mu” tutumuyla yaklaşır. Sevgilisi ise “Tabii, sen vatani koruyorsun. Biz rahat uyuyalım diye. Ben rahat uyuyorsam senin sayende değil mi?”, şeklinde dalga geçerek cevap verir. Bir yanda içtima sırasında yapılan konuşmalar (“size ölmeyi yasaklıyorum” gibi), talimlerde söylenen şarkılar (“pim çek, bomba at”, “benim meskenim dağlardır dağlar” vb.), askerler tarafından duvara çizilen fetih resmi gibi sahneler milliyetçi-militarist bakış açısını yeniden üretirken, diğer yanda bu sahnelerin hayal kırıklığıyla sona ermesi inşa edilen (en azından edilmeye çalışan) militarist bakış açısını yıkar. Filmin sonundaki karakol baskını sahnesi bunun önemli bir örneğidir. Askerler, eğitimler sırasında kendilerine öğretilen hiçbir şeyi yapamazlar. İçtima sırasında söyledikleri gibi güçlü, hazır ve cesur değildirlere. Filmde, sevgilisine şiirler yazan, romantik birisi olduğunu öğrendiğimiz bir asker, baskın sırasında ağır yaralanır ve oturduğu yerde ağlamaya başlar. Yüzbaşıya sorar: “Komutanım! Sen hiç âşık oldun mu? Hiç şiir yazdın mı? Sende his var mı lan? Öldürecekler bizi!”

Ölümden korkan, sevdiklerine kavuşmak isteyen askeriyle *Nefes*, düşmanın kim olduğunun, neden düşman olduğunun, ne uğruna can verildiğinin, şehitlik mertebesinin kutsallığının, Türk kültürünün bir uzantısı olarak tanımlanan askerliğin sorgulandığı, eleştirel bir bakış açısının yer aldığı, kapalı anlatıdan uzak bir film olarak karşımıza çıkar.

Diğer yandan ise, daha önce de belirtildiği gibi *Nefes* aynı zamanda popüler sinemaya dair kodları da içinde taşır. Örneğin, seyirci filmde Yüzbaşının iç sesini dinler, korkularını

görür. Ancak bunu diğer askerler görmez. Yüzbaşı, diğer askerlerin karşısında “bir askerin olması gerektiği gibi” korkusuz, vatanı uğruna ölümü göze almış, sert ve otoriterdir. Aynı zamanda milliyetçiliklerin olmazsa olmazı düşman imgesinin kimleri işaret ettiği de filmde net bir şekilde belirtilmiştir. Askerler vatanı bölünmekten ve/veya parçalanmaktan kurtarmak için örgütle mücadele ederler. “Biz” ve “öteki”nin ayrımı filmdeki bir sahnede geçen diyalog ile örneklenebilir:



Komutan : Orhan Astsubayı vuran o adamı yakalasaydın tedavi edecek miydin?
Asker : Ederdim Komutanım
Komutan : Herkese eşit muamele he?
Asker : Evet Komutanım.
Komutan : Bunu da biz öğrettik değil mi?
Asker : Evet Komutanım.
Komutan : Yanlış öğretmişiz. [...] Peki o adam kardeşini öldürseydi yine tedavi edecek miydin?
Asker : Ederdim Komutanım.
Komutan : Anana ne diyecektin peki? Bir adam geldi, kardeşimi öldürdü. Ondan sonra biz onu yaraladık ama ben onu tedavi ettim. Niye? Hipokrat amcaya yemin ettin, öyle mi? Dağların başka yemini vardır.

Bu diyalogda, Türk kimliğini referans gösteren “biz”, iyi niyetli, eşitlikçi, erdemli gibi olumlu özellikler üzerinden kurulur. “Biz” herkese eşit davranmayı öğretmiş/öğütlemiş ama sırtımızdan vurulmuşuzdur. Milliyetçiliklerin vazgeçilmezlerinden bir diğeri olan (ve tezin ikinci bölümünde tartışılan) “mağdur” olma, filmdeki bu sahnede karşılık bulur.



Komutanın, eşi Zeynep ile yaptığı telefon konuşması sırasında araya giren Doktor ile Komutan arasında geçen diyalog, yine egemen ideolojiye ait ifadeleri yeniden üretir:

- Doktor** : Komutan, söyle yengeye boşuna beklemesini seni. Göremeyeceksin artık
Komutan : Zeynep, kapat telefonu parazit var. [...] Orada mısın p..şt?
Doktor : Ne oldu? Tuna Komutan izin vermiyor mu karakolun dışına çıkmana? Korkmayın bu kadar ya.
Komutan : Niye adam olamadın lan sen? Böyle dağda domuz gibi dolaşacağına doktor olup köye gelseydin. Tıp fakültesini bitirseydin.
Doktor : Bırak bu ucuz propaganda laflarını Komutan!
Komutan : Yanlış mı?
Doktor : Senin üniversitende okuyacağıma, kendi dağında özgürce dolaşırım daha iyi p..şt herif!
Komutan : Sen niye sinir yaptın doktor? Konuşuyorduk güzel güzel.
Doktor : Sinir yok be Komutan
Komutan : Eninde sonunda hayvanlar gibi öleceksin. Leşini de kurtlar kargalar yiyecek.

Böylece *Nefes*, bir yandan popüler sinemanın kodlarını taşıyarak, egemen ideolojinin değerlerini yeniden üretirken, diğer yandan sunduğu eleştirel bakış açısıyla alternatif sinemaya yakın bir yerde konumlanır.

Güneşi Gördüm filmi de başka bir çatışma sahnesi ile başlar. Çatışmalardan dolayı boşalan Doğu'daki bir sınır köyünde yaşayan ve orada kalan son aile olan Altun ailesinin yaşadıkları üzerinden Kürt sorunu, zorunlu göç, toplumsal cinsiyet gibi temaları konu alır. Tez kapsamında Kürtlerin ve Kürt sorununun temsili irdelenmiştir. Biri asker biri örgüt üyesi olan iki oğul⁴⁷ (iki taraf) arasında kalmış bir baba, Türk askeri ve PKK

⁴⁷ Üç oğul olan ailenin diğer oğulları da mayına bastığını bastığı için bacağına kaybetmiştir.

arasında yaşanan çatışmalar, bu çatışmaların getirdiği yoksunluklar/olumsuzluklar⁴⁸ seyirciye aktarılır.

Çatışma sahnesi ile başlayan filmde, öncelikle çevreyi tanırız. Etrafta askerî helikopterlerin uçtuğu, çatışmaların yaşandığı bir bölgedir burası. Öncelikle Türk Askeri tanıtılır seyirciye: Kartal 1 ve Kartal 2, örgüt üyelerini hedef alır ve başarılı bir şekilde vuruşu gerçekleştirirler. Ancak, köye dönmekte olan Ramazan (Emre Kınay) ve Mamo (Mahsun Kırmızıgül) da askerler tarafından örgüt üyesi zannedilir ve son ana kadar vurulma tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar. Seyirci, telsiz konuşmaları ile buna tanıklık eder: “Kartal 1, Kartal 2! 3 istikametinde kaçan iki terörist var. Takip et, gerekeni yap! Anlaşıldı! Şu anda menzilimizdeler, ateşe hazırız.” Bu sahneyle kısırılmışlık hissi ortaya konulur. Yüksel’in deyimiyle, “Uçsuz bucaksız çorak topraklar, dağlar, sürekli çatışma içinde yaşayan, silah sesleriyle gece uykularından uyanan, kendilerini gizlemek zorunda kalan insanlar filmin atmosferini ve anlatısal evrenini oluşturan imgelerdir.” (Yüksel S. E., 2012-Güz, s. 25)



⁴⁸ Mayına bastığı için ayağını kaybeden bir çocuk, köyün boşaltılması gerektiği için başka yerlere göç etmek zorunda olan köylüler, yakın bir yerde okul olmadığı ve çatışmalardan ötürü köylerin çevresi güvenli olmadığı için okula gidemeyen çocuklar gibi.



Güneşi Gördüm filminde asker, “köylere giden, onlarla yakından ilgilenen, vicdanlı, sevecen, ailenin bireyleri gibi davranan/karşılanan” (Zıraman & Onat, 2015, s. 126) olarak temsil edilir ve “bu temsil tarzı o kadar ileriye götürülmüştür ki karikatürleşmiş, aşırı steril⁴⁹ hale gelmiştir.” (Zıraman & Onat, 2015, s. 126)

Nefes ve *Güneşi Gördüm*’ün askerlik temsilleri arasındaki en belirgin fark da burada ortaya çıkar. Popüler bir film olan *Güneşi Gördüm*, Kürt Sorunu, Kürt kimliği ve Türk ulusal kimliği hakkında milliyetçi söylemleri tekrarlamaktan öteye geçmez. Anlatısı kapalıdır. Asker güçlü, yenilmez, savaşçı ve cesurdur. Aynı zamanda da vatanını seven, *Kürtleri de* kucaklayan, kendi ailesi gibi sevendir.⁵⁰ Öyle ki oğullarından birisi örgüt üyesi olan Davut (Altan Erkekli) bile “ev içinde ev, devlet içinde devlet olmayacağı” konusunda babacan bir üslupla uyarılır. Filmde, zorunlu göç can güvenliğinin sağlanabilmesi için uygulanması gereken bir karar olarak aktarılır. Askerler köylülere, bu çatışmalar bittiğinde ve barış geldiğinde köylülerine geri dönebileceklerini anlatırlar.

Asker temsili olarak, Ahmet (Sarp Apak) Asker, çatışmada cesurca savaşıp can verir. Önceki bölümlerde değinildiği üzere, 1990’lardan 2000’lere kadar uzanan “şehitler ölmez, vatan bölünmez” cümlesi sloganlaştırılarak toplumsal hayatın her yerine nüfuz

⁴⁹ Vurgu bana aittir.

⁵⁰ Benzer şekilde, *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik, 1996) filminde de asker merhametli, uzlaşmacı ve iyilik timsalidir. Örneğin, Komutan yakaladığı ve üşümekte olan yaralı bir örgüt üyesine ceketini verir. Örgüt üyesi ise, ona yardım edeni sırtından bıçaklayan, her fırsatta kaçan, elinde olsa onu öldürecek olan, merhametsiz, çıkarıcı ve duygusuzdur.

etmiş, askerin (Mehmetçiğin) biz rahat uyuyalım diye nöbet tuttuğunun, canımızın onlara emanet edildiğinin altı çizilmiştir. Ahmet de askerlik görevini layıkıyla yerine getirmiş, düşmanın yakalanması hatta “etkisiz hale getirilmesinde” ortaya canını koymuştur. Şehitlik ise, milliyetçi-militarist bakış açısının sürekli vurguladığı üzere en yüce mertebedir.⁵¹

Bu sahnede Komutan (Zafer Ergin), “Arkadaşlar, dün gece teröristler buraya geldi mi? Onları gördünüz mü? (sessizlik) Tekrar soruyorum! Teröristleri gördünüz mü görmediniz mi? Teröristlere yardım ettiğiniz ortaya çıkarsa, bunun vebali büyük olur. Yardım ve yataklıktan tutuklanırsınız. Bakın ‘Devlet her şeyin üstündedir’. Yanı başınızda operasyon oluyor, siz görmediğinizi söylüyorsunuz. Teröristten dost olmaz! Arkadaşlar, biz sizin için buradayız. Sizin için dağlara çıktık. Bu vatan sizin! Sizin için birçok genç canlarını veriyor”, der. Bu ifadelerde, ana akım medyada duymaya alışık olduğumuz resmî söylemlerin tezahürleri yer alır: Devletin her şeyden üstün olması, teröristten dost olmaması, vatana feda edilen (ve edilmesi gereken) canlar... Feda edilen canlara karşılık, öldürülen *düşman* sayısı da belirtilir: “Dün gece maalesef 4 askerimiz şehit oldu. Teröristlerden 7’si ölü olarak ele geçirildi.” Bu ifade her ne kadar düşman karşısındaki üstünlüğü göstermek, Türk askerinin cesaretini ve gücünü vurgulamak için dile getirilse de, *Nefes*’te, “45 saniyeliğine kahraman olmak”, “isminin bile olmaması” ifadeleri ile diyalog hâlinde düşünüldüğünde, bu sahne eleştirel bir bakış açısı ile okunabilir.

Güneşi Gördüm’deki askerler, *Nefes*’te olduğu gibi korkan, endişelenen, çocuksu özellikleriyle temsil edilmezler. *Nefes*’te, çatışmalar sırasında yaşananlara askerlerin gözünden, *Güneşi Gördüm*’de ise sadece uzaktan tanık oluruz. Asker, yalnızca resmî ideolojinin sözcüsü konumundadır ve ana akım medyada sıkça yer alan ifadeleri tekrarlar. Askerlerin örgütle mücadele edilebilmesi için köylülerin yardım etmesi gerektiği, örgüt üyelerinin teslim olması durumunda devletin büyüklüğüne ve merhametine sığınarak pişmanlık yasasından yararlanılabilecekleri, Türk Bayrağı altında yaşayan her vatandaşın Türk olduğu (ya da en azından gerekli koşulları sağlarsa olabileceği) vurgulanır.

⁵¹ “Şehitlik” kavramı 2. Bölümde daha detaylı tartışılmıştır.

Nefes'in askerleri örgüt üyeleri tarafından öldürülebilme ihtimallerinden ötürü sürekli tedirginken; *Güneşi Gördüm*'de asker, devletin gücünün ve kudretinin bir temsili olarak korkusuzdur, vatanseverdir ve vatani için canını feda etmeye hazırdır.

Popüler milliyetçiliğin sözcüsü rolünde olan *Güneşi Gördüm*, bir popüler sinema ürünü olarak, egemen ideolojiye ait ifadeleri yeniden üreterek, Türk askerinin gücünün ve cesaretinin sorgulanmasına olanak vermeyecek (en azından vermemeyi amaçlayan) temsiller sunar. Daha önce de ifade edildiği gibi, Türk popüler milliyetçiliğinde, Türk kültürünün bir uzantısı olarak kurgulanan askerlik, *Güneşi Gördüm*'de bu anlamı yeniden üretecek bir biçimde temsiller sunar. Fakat milliyetçi söylemin kaygan zemini, “ulusal kimlik”, “düşman”, “vatan” gibi kavramların sorgulanacağı bir ortam yaratır.

3.1.1. Milliyetçi Simgelerin Filmlerdeki Anlamı: Bayrak, Baş Komutan, Ulusal Kimlik

Ulus-devletlerin inşasında ortak kültür, ortak ve köklü bir tarih, ortak (ulusal) kimlik gibi kavramlar önemli rol oynar. Bu kavramların ortaya çıkmasında ise en önemli araç milliyetçilikler olmuştur. Yapay da olsa “biz”i kuran milliyetçilikler, öznelere bir kimlik vererek, onları değerli, biricik. Bu kimlikler yoluyla özneler bir yere (ulusa) ait olur/hisseder. Milliyetçilikler için ise, öznelere ait oldukları yeri, ulusun ortak kültürünü, değerlerini ve tarihini hatırlatmak oldukça önemlidir. Bunun için bazı simgelerden faydalanılır. Bu simgeler anlam inşa ederek, öznelere bir şeyleri çağrıştırır ya da ifade eder. Bu bölümde, Türk milliyetçiliğinin imgelerinden olan Baş Komutan Atatürk, bayrak (her milliyetçilikte olduğunu gibi) ve ulusal kimlik (yine her milliyetçilikte olduğu gibi) irdelenmiştir.

Türk Bayrağı, daha önceki bölümlerde de açıklandığı üzere, her ulus-devlette olduğu gibi milliyetçiliğin en temel simgesidir. Vatanın kutsallığının, büyük savaşlar ve dökülen kanların neticesinde kurulan bir devletin sembolüdür ⁵².

Türkiye’de bayrak kullanımı 1990’larda gündelik hayata taşınmış, hayatın her alanına nüfuz eden bir yaygınlığa ulaşmıştır. Bu dönemde Türk milliyetçiliğinin yükselişe geçmesi ile Kürt Sorununun 1990’larda iyice görünür hale gelmesi ve buna bağlı olarak vatanın bölünmesi/parçalanması korkusu arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Vatanın bölünmesi korkusu [...] Türk milliyetçiliğini beslemiştir. (Kalaycı, Sayı: 105-106, Ocak-Şubat 1998) Kısa sürede kendi ritüellerini oluşturan milliyetçilik, bayrağı, “milliyetçi ibadetin merkezi nesnesi” (Hayes & Çiftkaya, 2011, s. 169) biçimine getirmiştir.

Filmlerde bayrağın kullanımı, şekli ve bunların neyi temsil ettiği ise farklılık göstermektedir:

Nefes’te, sık sık rüzgârdan parçalanan bir bayrak görürüz. Bu bayrak kimi zaman askerler tarafından dikilir kimi zaman da yenisi ile değiştirilir. Ancak, filmde ifade edildiği şekliyle, “sert esen rüzgârlardan ötürü” bayrağın parçalanmasına engel olunamaz.



⁵² 1940’larda ders kitaplarında da yer alan Arif Nihat Asya’nın Bayrak şiiri, Türk milliyetçiliğinde bayrağın nerede konumlandırıldığını göstermek için önemli bir örnektir.

Türk milliyetçiliğinin, bayrak sembolü ile bu bayrak altında yaşayan herkesi tek bir kimlikte birleştirmesi, farklı etnik kimlikleri reddederek homojen bir kimlik yapısı sunması, fakat bunun mümkün olamaması⁵³ bu parçalanmanın sebebi/temsil ettiği şey olarak görülebilir. Başka bir deyişle, milliyetçiliklerde bayrak yalnızca bir ulusun özgürlüğünü ve gücünü temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda o bayrak altında yaşayan kişilerin kendisini ulusal bir kimlikle tanımlaması, bir ulusun mensubu olması, bayrağa saygı duyması ve bu kutsal emanet için gerekirse canını vermesi gerektiğini kabul etmesi zorunluluğunu da beraberinde getirir⁵⁴. Anayasanın 3. Maddesinde de belirtildiği gibi⁵⁵: “Türkiye Devleti, ülkesi ve milletiyle bölünmez bir bütündür. Dili Türkçedir. Bayrağı, şekli kanununda belirtilen, beyaz ay yıldızlı al bayraktır.” Buna göre bayrak, Türk milliyetçiliğinin simgelerinden birisi olarak, bütünün parçasını işaret eder: Bayrak (ulus), ortak dil ve ulusal kimlik. Öyle ki, 1980 askeri darbesi ile getirilen Türkçeden başka herhangi bir dili konuşma yasağı 25 Ocak 1991’de resmi olarak kaldırılrsa da toplumsal baskı devam ederek, Kürtçe konuşanlara karşı duyulan hoşnutsuzluğun gizlenmez. Bu durum, Türk milliyetçiliğinin, farklı kimlikleri yok sayan ulusal kimlik inşasının ürünüdür.

Buradan yola çıkarak, Türk Bayrağı altında yaşayan herkesin Türk olması/ Türk olarak kabul edilmesi ve ana dilinin Türkçe olması (gerekliliği) ile *Nefes*’te bayrağı göndere çekerken Kürtçe türkü söyleyen askerin veya yırtılan bayrağı diken Kürt askerin görüldüğü sahneler bir karşıtlığı ortaya koyar. Bu sahneler Türklük tanımındaki homojen kimlik yapısını yıkar. Aynı zamanda, (yine daha önceki bölümlerde tartışılan) Türk kimliğine mensubiyetin kaygan zeminini hatırlatır. Mesut Yeğen’den yeniden alıntılararak: Siyasi-hukuki mevzuatımız ve onun kurucu ideolojisi Türk milliyetçiliği nazarında Türklük olunabilir bir haldir, ama herkesin olabileceği bir hal değil⁵⁶. Türk kimliği tanımının dışarıda bıraktığı kimlikler, Türk kültürünü, kimliğini ve tarihini kuran

⁵³ Çalışma kapsamında Kürt kimliği üzerinden gidecek olursak, yıllarca süren (ve sürmeye devam eden) asimilasyon çalışmaları Kürtlerin asilime olmayışı ile sonuçlanmıştır.

⁵⁴ Bu açıklama, milliyetçiliklerin bir simge olan bayrağa yüklediği anlamı ifade etmektedir.

⁵⁵ Bkz. https://www.tbmm.gov.tr/anayasa/anayasa_2018.pdf, erişim tarihi: 13.07.2019

⁵⁶ Kürtlük ve Türkler: Bugün, *Mesut Yeğen* (Birlikim, Sayı:188 – Aralık 2004)

roldeki ordunun içindedir. *Nefes*, seyirciye gösterdiği bu karşıt durumlarla, Türk milliyetçiliğine eleştirel bir bakış açısından bakar.

Başka bir sahnede, askerler duvara kahramanlık destanını çizerler. Bu sırada yerdeki gazetede ters bir şekilde vatan sağ olsun yazar. Bayrağın boyanması sırasında gazeteye damlayan kırmızı boya, “vatan sağ olsun” yazısının üzerine düşer. Kırmızı boya, kana benzer. Türk milliyetçiliğinin ürettiği sloganlardan birisi olan “vatan sağ olsun”, yaşamını yitiren askerler için söylendiğinden, bu sahne, duvarı boyayan askerlerin yaşamlarını yitirecek olduklarının bir işareti olarak okunabilir. Karakol baskınında yıkılan ilk duvarın, kahramanlık destanının çizildiği bu duvar olması da Türk milliyetçiliğinin temellendiği “Her Türk Asker Doğar” şiarına eleştirel bir bakış getirir. Çünkü *Nefes*, askerlerin korktuğu, çatışma sırasında saklandığı, Yüzbaşı'nın örgüt üyesi tarafından öldürüldüğü bir film olarak, militarist milliyetçiğin gerçeklikte içinin ne kadar doldurulabildiğini, öğretilerin gerçeği ne ölçüde yansıttığını sorgulayan eleştirel bir bakış açısına sahiptir.



Ulusal kimliğin temsili ile ilgili önemli sahnelerden bir diğeri de filmin sonunda adının Gulan olduğunu öğrendiğimiz örgüt üyesinin, yaralı olarak yakalanıp, revire getirildiği sırada televizyonda yayınlanan güzellik yarışması ile Gulan'ı aynı çerçeve içinde gördüğümüz sahnedir.



Yaralı kadın sedyede yatarken, eş zamanlı olarak televizyonda güzellik yarışması⁵⁷ verilir. Muhabir, “Türkiye’yi en iyi şekilde temsil eden” sözleriyle Türkiye güzelini takdim eder. Boynundaki flamada Türk yazdığını görürüz. Bu sahne, güzelliği ile ülkesini “en iyi şekilde” temsil eden Türk kadınının karşısına bir *öteki* olarak konumlanan, örgüt üyesi Kürt kadını yerleştirir. Ancak, *Nefes* burada da izleyiciye farklı bir bakış açısı sunar. Yüzbaşı, yaralı kadının en yakın arkadaşını öldüren Doktor lakaplı örgüt üyesinin sevgilisi olduğunu düşünür. Doktor’un Yüzbaşıyı araması ve kadının bırakılmasını istemesi üzerine bu varsayımı kuvvetlenir, sonunda kadını öldürür (bu sırada da televizyon izler). Bu sahne hem Türk ve Kürt kadınının temsili üzerinden hem de *Nefes*’in askerlerinin milliyetçi-militarist bakış açısında yarattığı hayal kırıklığı üzerinden okunabilir. Bu bir hayal kırıklığıdır çünkü Yüzbaşı, düşmanı olan Doktoru öldüremediği için arkadaşı Orhan Komutanın intikamını Doktorun sevgilisini (yaralı haldeyken) öldürerek alır. Filmin sonunda ise Doktor öldürülen kadının intikamını Yüzbaşidan alır. Yüzbaşı’yı öldürmeden önce “O’nun adı Gulan’dı” der⁵⁸ ve tetiği çeker. Bu nedenle örgüt üyesinin Yüzbaşı tarafından öldürülmesi, askeri yücelten değil aciz olarak konumlandırılan bir bakış açısı sunar.

⁵⁷ Türkiye’de ilk kez 1929’da düzenlenen güzellik yarışmasında Türk kadınlarının yarışmaya teşvikini artırma çağrısı yapılarak; Türk kadınlarının taşınması istenilen güzellik unsurlarının aynı zamanda milletin (ırkın) güzelliğine mâl edildiği görülür (Özdemir, 2015, s. 244) : “Türk kadını deyince herkesin aklına bilaistisna *güzel* mefhumu gelir. Çünkü onda bu mefhumun tılsımları en bariz hatlarla tecessüm etmiştir. Levent Boyu, mütenasip endamı ve bol kirpikli gözleriyle Türk kadını güzelliğin abideleşmiş bir şeklidir” (Bkz. Cumhuriyet, 23 Şubat 1929)

⁵⁸ Yüzbaşı da “Güzel isimmiş”, diyerek karşılık verir.

Güneşi Gördüm filminde de Türk milliyetçiliğinin simgeleri karşıtlıklar taşır. Biri örgüt üyesi diğeri asker olan iki Kürt kardeşin karşı karşıya geldikleri sahne “toplumsal-simgesel düzende etnik kimlik temelindeki travmatik yarılmayı” simgeler ve “ulusun yekpare bir bütünlük olarak temsil edilmesindeki kırılmayı gösterir.” (Yüksel E. , 2012-Bahar, s. 26) İki kardeş, örgüt üyesi Serhat (Alper Kul) ve asker Berat (Buğra Gülsoy), filmde *iki tarafı* temsil eder. Bu sahnede, devlet söyleminde iki taraf arasında kurulan karşıtlık, mizansen ile de pekiştirilir. Serhat karanlıkta bırakılırken; Berat aydınlıktır.



Komutan ve Davut’un konuştukları sahnede de bu ayırım yapılır. Komutan, Berat’ın nasıl olduğunu sorarken “askerimiz nasıl?”. der. Serhat’ı sorarken ise “diğer oğlunuzdan bir haber yok mu?”, diye sorar. Berat, Kürt olsa “bile” resmî ideolojinin sözcüsü konumundaki Komutan tarafından “askerimiz” ifadesiyle sahiplenilir. Örgüt üyesi olan Serhat ise “öteki”dir. Asker olanın nasıl olduğu sorulurken, örgüt üyesi olanın ne zaman teslim olacağı üzerine konuşulur. Bu konuşma sırasında ise ana akım medyada sıkça duymaya alıştığımız cümleler telaffuz edilir: “Bakın Davut Bey, asıl konuya gelelim. Ev içinde ev, devlet içinde devlet olmaz. ‘Diğer oğlunuzla’ konuşun. Eve Dönüş Yasası’ndan yararlanıp teslim olsun.”



Konuşma sırasında Komutan, egemen ideolojiye ait değerleri dile getirir ve emreden bir üsluba sahiptir. Davut Bey de karşısında elleri bağlı, rahatsızlığını belli edecek şekilde oturur. “Kim istemez evlatları yanıma olsun Komutanım”, der. Burada diyalog Komutanın “Bize yardımcı olmanız lazım, bakın Kerim gitti” cümlesi ile devam eder. Bu cümle, metaforik bir anlatımla, Türk milliyetçiliğinin çatlaklarındaki sızıntılardan birini temsil eder diyebiliriz. Komutan (resmî ideoloji), Davut Bey’in sorusuna yanıt bulamadığı için, diyalog başka bir yöne çevrilir.

Güneşi Gördüm, Kürt Sorununa ilişkin ana akım söylemleri yeniden üreten bir film olarak, tarafları resmî ideolojiye uygun bir şekilde konumlandırmaya çalışırken bir yandan da kendi içindeki tutarsızlıkları dışa vurur. Bir ailenin iki çocuğundan asker olanın fotoğrafı duvara asılırken “öteki”nin fotoğrafının asılamaması ile ikisi de Kürt ama biri asker diğeri örgüt üyesi olan kardeşlerin konumlandırılışı arasındaki ayrım açıkça verilir. Kürt Sorununu “kardeşin kardeşe düşman olması” olarak tanımlayan Davut Bey, bu sahnede, iki kardeşin fotoğrafının neden yan yana asılamayacağını oğluna açıkla(ya)maz. Davut Bey, Berat’ın fotoğrafını duvara asarken, duvardaki fotoğrafların arasında Serhat’ın olmadığını görürüz. Küçük oğulları, Serhat’ın fotoğrafını getirip babasına uzattığında, Davut Bey fotoğrafı asamayacaklarını söyler:

- Küçük Oğlu** : Baba, abimin fotoğrafını da asalım, iki abim yan yana dursunlar
Davut Bey : Yan yana koyamayız oğlum.
Küçük oğlu : Niye baba?
Davut Bey : Asamayız oğlum, asamayız.



Serhat'ın fotoğrafı ancak o öldürüldükten ve ailesi Norveç'i göç ettikten sonra, Davut Bey ailesiyle birlikte Norveç'e, abisinin yanına göç ettiğinde duvarda yer bulabilir.

Son olarak, film boyunca duyulan tek Kürtçe kelime “neçe (gitme)” olmuştur. Serhat'ın öldürülmeden önceki gece, ailesini görmek için eve geldiği sahnede, evden ayrılırken annesi bu sözcüğü söyler. Bunun dışında film boyunca karakterler bozuk bir Türkçe ile konuşurlar. Müjde Arslan, bu dili şöyle yorumlar:

Filmdeki Kürtler, kırık, kaba bir Kürtçe konuşuyorlar. [...] Asimilasyon politikasıyla Türkiye Cumhuriyeti hep Türkçe konuşan Kürtleri hayal etti; bu hayali yer yer gerçekleştirdi, yer yer boşa çıktı. Şimdi bu denli ‘açılım’dan, ‘radikal’ (!) değişimden sonra Mahsun Kırmızıgül, Kürtlerin filmini çekiyor ve filmde Kürtler, üstelik köylü Kürtler, Türkçe konuşuyorlar.

[...] Türkiye’de resmî ideolojinin dayatmaları, ‘vatandaş Kürtçe konuş’ kampanyaları bile Kürtleri Türkçe konuşturamadı, kentlerde değil ama köylerde herkes Kürtçe bildi. Peki şimdi okula hiç gitmemiş bir Kürt çocuğu⁵⁹ nasıl oluyor da akıcı Türkçe konuşuyor? (Arslan, 2009, s. 316-317)

Güneşi Gördüm, popüler sinema ürünü olarak, resmî ideolojinin değerlerini taşıyan ve yeniden üreten, filmdeki karakterlerin de resmî ideolojinin sözcüsü konumunda olduğu, “biz” ve “öteki”nin açıkça ayrıldığı (ya da en azından ayrılmasının amaçlandığı) temsiller sunar. Ancak film, her ne kadar kapalı bir anlatı⁶⁰ sunmaya çalışsa da yanıtız kalan sorular filme eleştirel bir bakış açısıyla bakmamıza olanak tanır.

3.1.2. *Nefes: Vatan Sağ Olsun ve Güneşi Gördüm* Filmlerinde Kürt Kimliği, Kürt Sorunu ve Yanıtız Sorular

Her iki filmde de bayrak, Türk milliyetçiliğinin bir simgesi olarak yer alır. Buna göre bayrak, bir yandan bütünleştirici bir özellik taşıırken, diğer yandan milliyetçi söylemin dayattığı bu bütünlük içindeki karşıtlıkları temsil eder.

⁵⁹ Filmde zorunlu göç, Komutan tarafından sadece güvenlik için değil aynı zamanda okul çağı geçmekte olan çocukların eğitimlerine başlayabilmeleri için de bir gereklilik olarak verilir.

Yine her iki filmde de “Kürt asker” temsiline yer verilmiştir. Milliyetçi-militarist bakış açısında vatanına bağlı, gerektiğinde uğruna canını feda edebilecek (etmesi beklenen) kahramanların olması (ya da yaratılması) önemli bir yerde durur. Bu nedenle, Kürtlerin asker olarak filmlerde yer alması, Türk milliyetçiliğinin “bir olma”, tek bir kimlik altında toplanma tahayyülünü gerçek kılar.

Nefes'teki Kürt asker, Bayrağı göndere çekerken Kürtçe türkü söyler. *Güneşi Gördüm*'deki Kürt asker ise abisinin örgüt üyesi olmasından rahatsız olan bir asker olarak değil, çatışmada karşı karşıya kalırlarsa ne yapacağından endişelenen bir kardeş olarak temsil edilir. Filmde, *iki tarafı* temsil eden Serhat ve Berat'ın karşı karşıya geldiği sahnede, Davut Bey'in: “Serhat, Berat siz kardeşsiniz oğlum, bunu sakın unutmayın”, ifadesi, daha önceki bölümlerde de ele alındığı üzere, Türk Milliyetçiliğinin Kürt Sorununa, “Kürtler Türk olduklarını unutmuş olan bir millettir” şeklindeki yaklaşımını hatırlatır diyebiliriz. Başka bir deyişle, “siz kardeşsiniz” cümlesi “hegemonik söylemin ulusal bütünlük fantezisi yeniden görünür kılınır.”⁶¹ (Yüksel S. E., 2012-Güz, s. 26)

Sahnenin devamında gitmek kapıya yönelen Serhat'ın önüne Berat geçer ve abisine çatışmada karşı karşıya kalırlarsa ne olacağını sorar. Serhat: “Ben ölürsem terörist, sen ölürsen şehit olacaksın”, diye yanıt verir. Bu sahne *Nefes*'te, askerlere düşmanlarının fotoğraflarının dağıtıldığı sahne ile birlikte düşünüldüğünde, milliyetçiliklerin olmazsa olmazı olan “düşman yaratma”, filmlerde eleştirel bir şekilde yer bulur diyebiliriz. Bu sahnede, çatışma öncesi, askerlere *düşmanlarının* fotoğrafları dağıtılır. Görüntülere eşlik eden seste (Yüzbaşı'nın iç sesi) şunları dinleriz: “Hiç tanımadıkları bir düşman çıkar karşılarına (fotoğraflar verilir), düşmanlarıyla yüzleşmeye giderler.”

⁶¹ Tamamen kişisel bir yorum olarak: *Güneşi Gördüm*'ün Kürt Sorununa bakışını ve çözüm önerilerini, Mahsun Kırmızıgül'ün 2000'li yılların başında çıkardığı “Kardeşlik Türküsü” adlı şarkısının devamı olarak görmek mümkündür. Aynı yüzeysellik ve yanıtsızlık sinema perdesine taşınmıştır.

Zorunlu askerlik ile oraya gönderilen askerler kiminle savaştıklarını bilmeden, sadece operasyonun bir parçası olmalıydılar. (Zıraman & Onat, 2015, s. 120). Kimin düşman kimin kahraman olacağına ise resmî ideoloji karar verecektir. Buradan hareketle, *Güneşi Gördüm*'de “hepimiz kardeşiz” cümlesi üzerinden kurulmaya çalışılan “bir olma” hâli, “düşman”ın kim olduğuna dair muğlaklığı da beraberinde getirir. *Nefes*, daha önce de belirtildiği gibi militarist milliyetçi bakış açısına zaten eleştirel bir yerden yaklaşırken; *Güneşi Gördüm*, her ne kadar kapalı bir anlatı sunmaya çalışsa da, egemen ideolojiye dair değerleri yeniden üretirken, Kürt Sorununa ve Türk kimliğine dair yanıtsız bıraktığı sorular ve barındırdığı karşıtlıklarla Türk milliyetçiliğinin çatlaklarından sızdırabiliriz.

Güneşi Gördüm'de Kürtler ve Kürt Sorunu ile ilgili işlenen başka bir tema ise zorunlu göçe maruz bırakılan onlarca insanın neden ve nasıl göç ettiği. Filmin ilk yarısında askerler köylüleri, köyü terk etmeleri için uyarır. Zorunlu göçe maruz kalan birçok Kürt vatandaş gibi, onların da sürgün edileceğini filmin açılış sekansından itibaren biliriz zaten. Ancak, filmde dikkat çeken ve popüler milliyetçiliğin çatlaklarından sızan mesele şudur ki: İktidar, bu sürgün, başka bir deyişle yerinden yurdundan edilme sırasında göç eden kimseler için herhangi bir yardım, istihdam olanağı ya da benzeri bir planlama içine girmez. Filmde de bu belirsizliğin altı çizilir. Film boyunca köylüler tarafından sıkça yinelenen “Devlet bize git diyor ama ne ev veriyor ne iş” cümlesine karşı hiçbir şey söylenemez. O sırada ya bir çatışma çıkar ya da “babamla konuştum. Trabzon'da fındık bahçesinde gelin çalışın isterseniz” gibi geçici çözümler üretilir. Eskiden köylerinin ne kadar kalabalık olduğunu filmde sıklıkla dile getiren köylüler, şimdi köylerinde kalan son ailelerdir. Doğup büyüdüğü topraklarda artık hiçbir şey önceden kestirilememektedir ve bu topraklar artık bir gelecek vaadi sunmazlar. (Yüksel E. , 2012-Bahar, s. 25)

Özetlemek gerekirse, *Nefes*, Türkiye Cumhuriyeti'nin resmî ideolojisi olarak görülen Kemalizmi ve bunun koruyucusu konumdaki orduyu, güçsüz askerleri, yırtılan bayrağı, devrilen Atatürk büstü, üzerine kan damlayan Atatürk sureti, karakol baskınında ilk yıkılan duvar olan Türklük Destanı duvarını, örgüt üyesi tarafından öldürülen (aynı zamanda Atatürk ile özdeşleştirilen) Komutanı (Mete Komutan), militarist-milliyetçi bakış açısına eleştirel şekilde yaklaşır. Film, Kürt Sorununa bir çözüm aramaz. Düşman, vatan, ulusal kimlik, şehitlik gibi kavramları ana akım medyada yer aldığı temsillerinden

farklı bir gerçeklikle gösterir ve askerın gözünden yaşanan travmaları, çatışmaların şiddetini anlatır.

Güneşi Gördüm ise, egemen ideolojiye ait değerleri yansıtan ifadelerin sıkça kullanıldığı, kimliklerin bu değerlere uygun temsillerle verildiği, kapalı bir anlatıya sahip olan, Kürt Sorununu “hepiniz kardeşiniz”e indirgeyen bir anlatımla karşımıza çıkar. Ancak, zorunlu göçten Kürt Sorununun çözümüne, resmi dilden ulusal kimliğe kadar o kadar geniş ve çetrefilli konular ele alınır ki egemen söylemler çerçevesinde kapatılmaya çalışılan anlamda çatlaklar oluşur. Tekrar etmek gerekirse, göçe zorlanan insanların nereye nasıl gideceği, hayatlarını nasıl idame ettireceği gibi yanıtız kalan sorular söz konusu çatlakları yaratarak, çelişki ve tutarsızlıkları görünür kılar.

3.2. Babamın Şarkısı ve Annemin Sesi Filmlerinde Kürt Sorununa “İçeriden” Bakmak

Babamın Sesi (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan 2012) ve *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014) filmleri Kürt olmayı ve Kürt sorunun sesin varlığı ve yokluğu ile ele alan, hayalet evlerde ya da hayaletlerle yaşayan karakterlerin yer aldığı filmlerdir ve birbirleri ile diyalog halinde okunabilirler. Asuman Suner’in ifadesiyle (Suner, 2006, s. 253), “yeni politik filmler” kategorisinde düşünebileceğimiz bu iki film, yönetmenlerinin yaşantılarından alınan gerçek öykülerden beslenirler. Konu ettikleri meseleler ve bunları işleme biçimleri, seyirciye “içeri”den bakma olanağı tanıdığı ve bu yönüyle resmî ideolojiden ayrıldığı için politik olma özelliği taşırlar. Delal İpek, bunu şöyle açıklar:

Yeni politik sinema kurduğu göstergeler rejimi itibarıyla kişisel olanın aynı zamanda politik olduğu bir anlam dünyası yaratır. Yani özel alan ile kamusal alanı ayıran klasik sinemanın aksine, bu iki alanı birleştirerek siyasallaşma yoluna gider. [...] Meselenin daha etraflica ve bireylerin yaşam pratikleri üzerindeki etkileriyle birlikte tartışılmasını olanaklı bir hale getirir. (İpek, 2016, s. 314)

Bu yönüyle *Babamın Sesi* ve *Annemin Şarkısı* filmleri, daha önce egemen ideolojinin sözcüleri tarafından temsil edilen ya da temsil imkânı bulamayan Kürtler için kendilerini, üstelik kendi yaşanmışlıklarıyla temsil etme imkânı sunar.

Yeni Türkiye Sinemasını “yeni” özellikleri ile seyirciyi tanıştırır. Kürt Sorunu ekseninde ele alırsak, Kürtleri kendilerinin temsil etmesine, kendi yaşadıklarını seyirciye aktarmalarında araç olur.

Tezin bu bölümünde, çalışmanın konusu olan Yeni Türkiye Sinemasında Kürtlerin ve Kürt Sorununun “içeriden” bir bakışla nasıl temsil edildiği tartışılacak; az önce de ifade edildiği üzere iki film arasında kurulan “diyalog” ve ortaklıklar aracılığıyla meselenin “içeriden” nasıl görüldüğü anlaşılmaya çalışılacaktır.

3.2.1. Bir Varmış Bir Yokmuş

3.2.1.1. Döngüsellik ve Bitimsizlik



Babamın Sesi filmi, ıssız bir yerin ortasındaki tek ağaç ile onun altında duran ve sadece çok dikkatli baktığımız zaman seçebildiğimiz, karaltı şeklinde görünen bir karakterin uzak çekimiyle açılır. Daha sonra adının Hasan (Hasan Doğan) olduğunu öğreneceğimiz bu karakter, filmin sonunda yine aynı ağacın altındadır. Filmin başlangıcı ve bitişi aynı

yerdedir ama yağan kardan mevsimin değiştiğini anlarız. Mevsimin değişmesi, aynı zamanda Hasan'ın (ve diğerlerinin) hayatında bazı şeylerin de değiştiğini gösterir.



Filmin devamında, adının Basê (Basê Doğan) olduğunu daha sonra öğreneceğimiz bir kadın, evine doğru giderken izleyici de çevreyi tanır. Issız, tekinsiz ve kısırlılığın hissi veren atmosferi, Basê'nin evinin mekânsal kuruluşu da destekler.



Ev izleyiciye, içinde birilerinin yaşadığı, sıcak bir “yuva” izlenimi vermez. Dışarıdan gelen ışık o kadar keskindir ki içerisi daha da karanlık olur. Base bir gölge (belki de hayalet) gibi evin içinde dolaşır. Bu ev bize Asuman Suner'in “hayalet ev”lerini hatırlatır. Yeni Türk Sinemasının merkezinde bir “hayalet ev” figürünün olduğunu belirten Suner, bu evlerin içinde hayaletlerin yaşadığını dile getirir. Buna göre: “Yeni Türk(ie) Sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği ‘hayaletli evlerde’ geçen tekensiz öyküleri anlatır bize.” (Suner, 2006, s. 15-16) *Babamın Sesi*'nde tam da böyle olur. Geçmişteki travmalar ortaya dökülür, evin hayaletleri ile izleyici tanıştırılır, nihayetinde de hikâye başladığı yere döner. Ancak hikâyenin kahramanları aynı kalmaz.



Film, Basê'nin odasına girmesiyle başlar. Sıvaların düştüğü duvarın yanındaki kapının dışında konumlandırılmış kamera vasıtasıyla Basê'nin odasını görürüz. Kapı aracılığıyla yaratılan çerçeve içindeki çerçeveyi ortadan bölen bir direk bulunmaktadır. Basê direğin izleyicinin pozisyonuna göre sol tarafında kalırken bir taraf tümüyle boştur. Bu çerçeve adeta filmde ele alınan konuların ve yaşanan travmaların bir özetini verir bize: sıkışmışlık, bölünmüşlük ve boşluk. Tam bu sırada, duvardan yere bir sıva parçası düşer ve Basê "Hasan", diye seslenerek uykusundan uyanır, kapıya doğru bakar. Bütününden kopan bu parça ile Basê'nin eksik olan yanı (odada boş kalan taraf) birlikte okunabilir.



Film boyunca Basê'nin adını söylediği Hasan'ın sesini hiç duymayız. Öyle ki, film boyunca sesi olmayan olan her şey Hasan'ı temsil eder. Kimi zaman duvardan dökülen sıvanın sesi, kimi zaman da çalan ama cevap verildiğinde diğer ucundan ses gelmeyen telefonlar...

Basê, bu sessiz telefonları kapatmaz. Aksine, Hasan'a hikâyeler anlatır, unutmuş olabileceğini düşünerek Kürtçe kelimeleri yeniden öğretir. Bu döngü içinde hikâyenin akışı da değişir.



Annemin Şarkısı filmi, bir ilkokul

öğretmeninin Türkçe dersinde öğrencilere Kürtçe anlattığı tavus kuşu masalı ile başlar:

“Karga sabah erken kalkıp gölün kenarına gider. Birden kara bir şey görür suda. Kara kuru bir şey ak ak parlayan bir çift göz. O sırada kafasını şöyle bir kaldırır ve gölün diğer tarafından geçmekte olan tavus kuşlarını görür. Onlara seslenir: ‘Tavuslar! Tavuslar! Ben neden sizin gibi böyle güzel değilim de çirkinim?’ Havalı tavus kuşları iyice kabarıp. Onu hiç umursamazlar. Karga, tavus kuşlarının peşine takılır. Havalı havalı yürüyen kuşlardan dökülen rengarenk tüyleri toplayıp, kendisine yapıştırır. Sonra göle gidip kendisine bakar. O artık bir tavus kuşudur. Onlar gibi havalı yürümeye başlar. Bazen çaktırmadan kuşların arasına karışıp onlarla zaman geçirir. Günlerden bir gün tavus kuşları aralarında şakalaşırken çirkin bir ses fark ederler. Çirkin bir gülme sesi onların sesine karışmaktadır.”

Masal burada mecburen sonlandırılır. Doğubeyazıt'ta, 1992 yılında anlatılan bu masaldaki karganın Kürtleri temsil ettiğini söylemek mümkündür. Tavus kuşlarının gülme sesleri arasına karışan ve fark edilen çirkin karga sesi ile öğretmenin anlattığı Kürtçe masalın (sesin) fark edilmesi ve öğretmenin okuldan yaka paça götürülmesi eş zamanlı olur.⁶²

⁶² Türkçe dışında başka bir dil konuşma yasağı 1991'de kaldırılmış olsa da yasağın uygulanması fiilen devam etmiştir

Film, Beyaz Toros⁶³ ile götürülen öğretmenın abisinin, öğrencilerine Kürtçe anlattığı tavus kuşu masalı ile sona erer. Bu döngüsellik, *Babamın Sesi* filminde olduğu bir bitiş değil sürekliliği anlatır diyebiliriz. Masalı anlatanların ve mekânın değişmesi ama filmin başının ve sonunun aynı olması, kişiler ve yerler değişse de sürekli aynı şeylerin yaşanmaya devam ettiğini gösterir.

Her iki filmdeki bu döngüsellik, Kürt Sorunu ile bağdaştırılabilir. Kürt Sorunu bu coğrafyada Kürtçe konuşma yasağından, yoğun çatışmalara, ‘Çözüm Süreci’nden ‘Millî Beraberlik ve Kardeşlik Projesi’ne farklı isimler ve durumlarla hep var olmuştur. Kürtler, resmî ideolojide zaman zaman yok sayılmış, bazen Türk olmaya yaklaşmış, bunların ikisi de olamayınca açıkça düşman ilan edilmiştir.⁶⁴

Filmlerin başlangıcı ile sonunun aynı olması, her sonun yeni bir başlangıç olduğunun habercisi olarak da okunabilir. Ancak, filmlerde tanıklık edilen hikâyeler acıları ve travmaları barındırdığından, yeni başlangıçlar da geçmişe referansla pek umut vaat ediyor gibi görünmez.

Bu hikâyelerin yaşandığı evler, Suner’e referansla, Yeni Türkiye Sinemasında “hayalet ev” ya da “hayal-et ev” olarak tanımlanır. “Hayalet ev”lerin tanımı daha önce yapılmıştı. “Hayal-et” ev ise, hayal edilen, geçmişte var olan ama şimdi kaybedildiği düşünülen, nostalji duygusuyla anımsanan evlerdir. (Suner, 2006, s. 16)

⁶³ Bkz. <http://www.diken.com.tr/taniklarin-anlatimiyla-beyaz-toros-hikayeleri/>, erişim tarihi: 13.07.2019

⁶⁴ Bunlar, tezin 2. Bölümü’nde tartışılmıştır.

Babamın Sesi filmindeki Bâse'nin "hayalet evi" ile *Annemin Şarkısı* filmindeki Nigar'ın (Zübeyde Rohani) "hayal-et ev"i birbirini tamamlar ve izleyiciye hem gidilen hem de kalınan evlerde yaşananlara tanık olma imkânı sağlar.

3.2.1.2. İssız Evler ve Ev Hasreti

Her iki filmdeki evler için de şunu diyebiliriz ki, bunlar mutlu ailelerin yaşadığı sıcak mekanlar olarak kurgulanmamışlardır. Bu evlerin mekânsal kurgusuna, evin ıssızlığı, şehrin gökyüzünü kapatan devasa binaları, puslu hava, sesin yokluğu eşlik eder. *Babamın Sesi* ve *Annemin Şarkısı*'ndaki evler yukarıda ifade edildiği gibi, Asuman Suner'in sözünü ettiği hayalet evlerdir. Bu iddiayı temellendirmek için filmleri ayrı ayrı incelemek faydalı olacaktır.

Babamın Sesi filminde, Bâse evde tek başına yaşar. Evin sessizliği, Hasan'ın konuşmadığı telefon aramaları ve kocası Mustafa'nın (Kemal Ulusoy) ses kasetleri bozar. Basê, çalan ama cevap verdiğinde karşıdan hiçbir ses alamadığı telefonlar ve dinlediği ses kasetleri arasında bir anlamda geçmişin hayaletleriyle ve bugünkü 'yokluk'larıyla yaşamaktadır. Bu ev, Yeni Türk(iye) Sinemasının hayalet evler etrafında, aidiyet ve bellek meselesi çevresinde, şekillendiğini dile getiren Suner'in (Suner, 2006, s. 16) tanımına oldukça uygundur. Filme bu hayalet ev temasının hâkim olması bir tesadüf değildir. Filmin henüz başında, izleyicinin bir hafıza yolculuğuna çıkacağı, bu yolculuğa hayaletlerin eşlik edeceği bellidir.⁶⁵

Basê, bir yandan oğlunun duymadığı sesi ile yaşarken, diğer yanda artık hayatta olmayan kocasının ses kasetlerini dinleyip evde gezinerek onun varlığını evin içinde hissetmeye çalışır.

⁶⁵ Filmin ilk sahnesinde, bir ağacın altında kim olduğunu bilmediğimiz bir adamın durması, Bâse'nin evine giderken geçtiği ıssız yollar, duvardan düşen sıva sesine "Hasan" diye uyanılması bize bu yolculuğun sinyallerini verir.

Filmde hayalet evde yaşayan yalnızca Basê değildir. Mustafa'nın da Almanya'da çalışırken hem evinin özlemini çektiğini hem de geçmişin travmaları (hayaletleri) ile baş etmeye çalıştığını ses kayıtlarından anlayabiliriz. Ses kayıtlarında da dile getirdiği gibi, en büyük korkusu Hasan'ın "hatırladıklarının öfkesine kapılıp" yanlış bir şeyler yapması olan Mustafa, filmde Hasan ile konuşurken, izleyici de bir anlamda iki hayaletin diyaloguna tanıklık eder. Bu konuşmayı dinlerken, filmin başında, bir ağacın altında belli belirsiz gördüğümüz adamın olduğu mekânı görürüz. Fakat bu kez adam orada değildir.



Mustafa : (Kürtçe) Hasan nasılsın, iyi misin? İnşallah iyisin. (Türkçeye döner) Üç yıllık hasretle gözlerimden öperim. Günde elli sefer sizi düşünüyorum. Vay ben bir oğlumu görsem, uzaktan da olsa şöyle bir yüzüne baksam. Sen de beni sorarsan iyiyim. Çok şükür çalışıp gidiyoruz elin işinde. Bir düşündüğüm varsa o da sizlersiniz. Bu sene işimde hayat yok. Çok az para geçiyor elime. İsterseniz çıkın diyorlar. Türkiye'nin durumu da göz önündedir. Çalışmazsak ikinci gün açız. (Kürtçe devam eder) Okula gidiyor musun? İyi çalış. Köydeki okul ben 14 yaşımdayken açıldı. Okul bittiğinde Türkçeyi ancak öğrendim. Oku, biz okuyamadık. (Ve yeniden Türkçe konuşur) Bölme, çıkarma, matematik şeylerinin hepsini öğren. Okuluna git, evine dön. Hiçbir olaya karışma. Tamam mı, hı? Aferin benim canım.

Bu sahnede Hasan'ın ağacın altında olmaması, babasının nasihatlerini dinlemediğini, Mustafa'nın korktuğu gibi, Hasan'ın hatırladıklarının öfkesine kapılıp, babasının yönlendirdiğinden farklı bir yola gittiğini ifade eden bir imge olarak okunabilir. Mustafa'nın hayaletinin karşısında Hasan'ın yokluğu vardır.

Bu sahnenin bir başka okuması ise "aidiyet" kavramı üzerinden yapılabilir. Mustafa her ne kadar Hasan'a Türkçe öğrenmesini, okumasını ve olaylardan uzak durmasını öğütlesse

de egemen ideoloji tarafından “öteki” olarak işaret edilen bir Kürt olan (üstelik hem Alevi hem Kürt olan) Hasan’ın Türkiye Cumhuriyeti’ne bir aidiyet hissedemeyeceğini bilir. Mustafa da kimliğini (Kürt ve Alevi) gizlemek için yurt dışına giderek çalışmak (kaçmak) zorunda kalmıştır. Sadece yaşadığı ev değil, doğduğu ve büyüdüğü coğrafya, başka bir deyişle ülkesi olan evi de hayaletli, aidiyet hissedilemeyen ve tekinsiz bir mekandır. Bu okuma, ancak tarihsel bağlamla birleştirildiğinde anlamlı bir hâle gelebilmektedir.

İssız evlere geri dönecek olursak, filmdeki evin ıssızlığı ve tekinsizliğinin yalnızca evin içiyle değil, çevresi ile de inşa edildiği söylenebilir. Evin tam önünde, kendi etrafını bile aydınlatamayan bir sokak lambası durur. Hasan’ın sokak lambasına fırlattığı taş, hiçbir şeyi aydınlatmayan yapay ışığa verilen tepki olarak okunabilir.⁶⁶ (Ergenç, 2016, s. 115)



Basê’nin çevresinde oğlu Mehmet (Mehmet Dölen) dışında kimsenin olmayışı, yaşadığı yerin bomboş oluşu, Mehmet ile oturdukları sofralarda hiç sohbet etmemeleri hayalet ev temasını destekleyen diğer unsurlar olarak okunabilir. Bunlardan hareketle, Basê’nin şimdide değil, geçmişte ve geçmişteki hayaletlerle yaşadığını söyleyebiliriz.

⁶⁶ Ki filmin vizyona girdiği yıl olan 2012’de Kürt Sorunu’na dair yaklaşımların Çözüm Süreci’nden Millî Birlik ve Kardeşlik Projesi’ne dönmesi ve bu tarih itibarıyla çözüm sürecinin yavaş yavaş rafa kaldırılarak akıllarda “çözüm süreci gerçekten başlamış mıydı?” sorusunu oluşturması, kendi etrafını bile aydınlatamayan bu ışığa duyulan tepki ile özdeşleştirilebilir.

Annemin Şarkısı filminde de durum oldukça benzerdir. Beyaz Toros ile götürülen/kaybedilen öğretmenin gösterildiği sahnenin ardından, kentsel dönüşümden dolayı evinden taşınmak zorunda kalan Nigar'ın komşularıyla vedalaşmasına geçilir. Diğer oğlunun, ki o da sürgün edilmiştir, yanına taşınan Nigar, bu şehrin puslu havasından, gökyüzünü kapatan gökdelenlerinden duyduğu hoşnutsuzluğu, oğluna “Ne zaman eve gideceğiz?”, diye sorarak film boyunca dile getirir. Başka deyişle, Nigar'ın oğlunun evinde yere düşen sıvalar, yıkık dökük duvarlar yoksa da burasının “ait olunan bir yer” olmaması sürekli yinelenen “ne zaman eve gideceğiz” sorusu ile vurgulanır.



Nigar bu evde hergün, geçmişe ait fotoğrafların tozunu alıp onları yeniden duvara asarken, kasetçalarda *dengbej* kasetlerini dinlerken şehrin puslu havasını izlerken, kendi evinin hayalini kurar. Hayali kurulan bu ev, Suner'in bu kez “hayal-et ev” kavramı ile örtüşür. Nigar'ın, oğlunun evinde kendi evini düşünüp ona özlem duyması yalnızca evine değil geçmişine, üstelik yitirilen bir geçmişe, de duyduğu özlemdir.



Nigar'ın geçmişini, her gün tozunu aldığı fotoğraflar ve peşine düştüğü *denbej* kasetinde arayışı, yerinden yurdundan edilmenin yarattığı sancılar filmde hem şehrin boğucu atmosferi hem de Nigar'ın yaşadığı apartman dairesinin klostrofobik bir mekân olarak kurgulanmasıyla seyirciye aktarılır. Nigar karakteri ile yalnızca Nigar'ın hikâyesi değil, benzer travmaları yaşamış başka annelerin de hikâyeleri izleyiciye aktarılır. Başka bir deyişle, her gün fotoğrafların tozunu alan Nigar ve fotoğraftaki oğlu, yıllarca direnişleri devam eden Cumartesi Anneleri'nin ve kaybedilmiş evlatların temsili olarak okunabilir.

Nigar'ın oğlu Ali ise, şehir hayatına ne kadar alışmış görünse de, annesinden farklı biçimlerde, kendisini kısıtlanmış hisseder. Türkçe öğretmeni olarak hafta sonları çocuklara Kürtçe öğretmesi, sevgilisinin hamile olduğunu öğrenmesi ama kendisini bir baba veya eş olarak tahayyül edememesi, katıldığı grevden dolayı hakkında başlatılan soruşturma nedeniyle okul müdürü ile sorunlar yaşıyor olması gibi olay ve durumların arasında sıkışmıştır. Film, İstanbul'un kasvetli havasını ve gökyüzünü görünmez hale getiren beton yığınlarını göstererek seyirciye bu iç daraltan atmosferi duyumsatır.

Filmde, Nigar ve Ali'nin kendilerini mutlu ve özgür hissettikleri anlar, motosikletin üzerinde şehirde ulaşım sağladıkları zamanlardır. Yaşadığı apartman dairesinin klostrofobik bir mekâna dönüşmesi ve kendi evine duyduğu özlem, Nigar'ı sık sık evden kaçmaya zorlar. Ali'nin onu motosikletle aldığı zamanlarda ise her ikisi de yaşamak zorunda oldukların evin dışında, geçmişin hayaletlerinden uzakta ve özgürlerdir..



Filmde, Nigar kendisini ait hissetmediği bir evde yaşamak zorunda kalmanın bunaltısını hissederken; Ali de ne kendi evinde ne de kız arkadaşının evinde kendisini bir yere ait hissetmenin sebep olduğu boşluğu yaşar.

Özetlemek gerekirse her iki filmde de evler ait olunan, kök salınan (ya da salınmak istenen), huzurlu ve güvenli mekânlar olarak inşa edilmez. Filmlerin her ikisinde de karakterlerin gidilen veya kalınan evlerde geçmişin hayaletleriyle yaşadıklarına tanıklık ederiz.

Bu evlerde geçmişe tanıklık etmemizi sağlayacak unsurlar yer alır. Bu bazen peşine düşülen bir dengbeç kaseti olur, bazen de sevdiğin kişiye ait bir ses kaydı.

3.2.2. Tanıklık ve Bellek

Babamın Sesi ve *Annemin Şarkısı* filmleri hikâyelerini yaşanmış olaylardan aldığı için, film karakterleri aynı zamanda tarihe tanıklık eden birer öznedir diyebiliriz. Bu yönüyle, sözlü tarih niteliği taşıyan bu filmler, resmi ideolojinin karşısında konumlanır. Çünkü bu filmlerde çoğu zaman resmi ideolojinin üstünü örttüğü, görmezden geldiği acılar ve travmalar anlatılır.

Her iki filmde de, izleyicinin geçmişe tanıklık edebilmesi için belli başlı semboller kullanılmıştır. *Babamın Sesi*'ndeki ses kayıtları, gazete küpurları, geçmişe ait fotoğraflar, filmdeki gerilimin tırmanışını ve çözülmesini işaret eden bavul bu simgelerin başlıcalarıdır. *Annemin Şarkısı*'nda ise, Beyaz Toros, yitirilen bir evladın her gün tozu alınan bir çerçevedeki fotoğrafı seyircinin geçmişe tanıklık etmesine yardımcı olan semboller arasında sayılabilir.

Annemin Şarkısı filminin açılış sahnesinde, öğretmenin anlattığı Kürtçe masal, Beyaz Toros'un gelişyle kesilir. Öğretmen yaka paça arabaya bindirilir ve araba uzaklaşır. Beyaz Toros, geçmişte yaşananların bir simgesi olarak karşımıza çıkar ve film herhangi bir açıklamaya ihtiyaç bırakmadan bundan sonra yaşanacakları seyirciye aktarır. Biliriz ki Beyaz Toros ile götürülenler muhtemelen bir daha geri gelmeyecektir.



Bu sahneden sonra, kentsel dönüşümden dolayı taşınmak zorunda kalan Nigar'ı, kolilerin ortasında komşularıyla vedalaşırken izleriz. Geçen bu sürede⁶⁷, Nigar'ın zorunlu göçe maruz kaldığı, İstanbul'da yerleştiği evin de kentsel dönüşüm bölgesinde yer almasından dolayı yine taşınması gerektiği anlaşılır. Nigar, oğlunun evine yerleştiğinde geçmişe olan özlemini fotoğraflar ve peşine düştüğü bir *dengbej* kasetle görünür kılar. Oğlu geride bir köy kalmadığını söylese de Nigar köye ne zaman döneceğini sormaktan vazgeçmez.

Dengbej kasetinin peşindeki bu yolculuk yalnızca Nigar'ın değil; oğlu Ali'nin de geçmişe yolculuğudur. Kaseti bulmak için konuştuğu kişiler ona geçmişini hatırlatmaktadır. Ali, filmin sonuna doğru kaseti bulur ve Nigar'a dinletir. Bu sahne, tüm film boyunca aranan geçmişe kavuşma olarak okunabilir. Bir sonraki sahnede ise Nigar'ın ölmesi ve Ali'nin annesini gömmek için köye götürmesi, film boyunca hasreti çekilen eve (canlı olarak olmasa da) nihayet kavuşması olarak görülebilir.

⁶⁷ Bu sahnede Nigar elinde fotoğraflara bakarken, ekranda İstanbul, 2013 yazar.

Babamın Sesi filminde ise, neredeyse tüm hikâye Mustafa'nın ses kayıt kasedi aracılığıyla anlatılır. Karakterin kendisinin yokluğu ama evin içindeki varlığının sesiyle devam etmesi, Yeni Türkiye Sinemasında "ses" in önemini vurgular niteliktedir. Kasetteki ses konuşurken Basê de evin içinde dolaşarak, kasette anlatılanlarla eş zamanlı bir şekilde izleyiciye (duvardaki fotoğraflarla) kasette anlatılan ailesini gösterir.. Daha ilk kasette ailenin başına kötü bir şeylerin geldiğini ve Mustafa'nın bu nedenle gitmek zorunda kaldığını anlatır. Bir zamanlar bu ailenin kimlerden oluştuğunu duvara asılı, solmuş bir fotoğraf bizlere gösterir. Basê yalnızca Mustafa'nın ses kayıtlarını dinlemez, kendi gönderdiği ses kayıtlarını da dinler. Böylece seyirci, bu ailenin yaşadığı travmalara, onların geçmişine ses kasetleri aracılığıyla tanıklık eder.



Filmde, geçmişi temsil eden diğer önemli simge ise bavuldur. Bu simge, filmde geçmişe yapılan yolculuğun, ortaya dökülen sırların metaforik temsilidir diyebiliriz. Gerçeği öğrenmek isteyen Mehmet, babasının ses kayıtlarının peşine düşer ancak Basê bunları Mehmet'ten saklar. Aynı şekilde Mehmet'in gazete kupürlerini de görmesini istemez. Ancak, bu sırrın daha fazla saklayamayacaktır. Sonraki sahnede, Basê balkonda siyah çamaşırları asarken, Mustafa'nın bağladığı ip kopar ve tüm çamaşırlar yere dökülür. Bu



çamaşırların tamamının siyah olması, yası tutul(a)mamış⁶⁸, üstü örtülmüş acıları temsil eder. Mustafa'nın astığı ipin kopmasıyla Basê bir şeylerin değişeceğini anlar. İp koştuktan sonra Mehmet'in yanına giderek, "bunu Mustafa asmıştı", der. "O kadar yıldır sonra koştun."

Bir sonraki sahne de bu okumayı destekler nitelikte olur. Mehmet, Basê'ye sorduğu gazete kupürlerine ulaşır ve Basê bunun üzerine, sakladığı bu kupürlerde yazan, Maraş pogromunda yaşadıklarını anlatmak zorunda kalır. Mustafa olayda kapıya gelenlere Sünni olduğunu söylemek zorunda kalmıştır. Ama Kur'an'ı göstermesi yetmemiştir. Kapıdakiler Mustafa'nın kendilerine yardım etmesini istemişler ve Mustafa da bunu (Basê'nin ifadesiyle can korkusuyla) kabul ederek evden çıkmak zorunda kalmıştır. Birkaç saat sonra yolu kesen askerler nedeniyle bir boşluk anında kaçmayı başardığını öğrenek de Mustafa'nın ne yapmak zorunda kalmış olabileceğini tahmin etmek mümkündür. Basê'nin ve Mustafa'nın yıllarca susmak zorunda kalmaları ve çocuklarını tüm bunlardan uzak tutmaya çalışmaları yaşadıkları travmanın en acı boyutudur. Sönmez bunu şöyle ifade eder:

Türkiye'de iktidarların yok etmek üzere örgütlendiği insanların acıları medya tarafından yıllarca görmezden gelinirken, acının en ağırı elbette mağdurların karşılarında onlara cevap veren, onları ciddiye alan hiçbir kurumun olmayışı, devletin kendi vatandaşını ötekileştirmesi, yaşanan travmaların üzerinin örtülmesine yaraların daha da derinleşmesine kadar uzar gider. (Sönmez, 2015, s. 34)

Base, Mustafa'nın öğütlediği gibi çocuklara yıllarca hiçbir şeyden bahsetmez. Ancak Sancar'ın da belirttiği üzere, "Kimlik, ulus, resmi tarih gibi olguların, ya da kısacası ulus-devletin, inşası sürecinde istenmeyen, tehlike arz eden gerçeklerin bilerek yok sayılması, çarpıtılması gibi durumlar bir süre sonra hafıza patlaması olarak ortaya çıkarlar" (Sancar, 2016, s. 20) Başka bir deyişle, travmalarla örülü bir geçmişle hesaplaşma muhakkak gerçekleşecektir.

⁶⁸ Yaşadığı acıları ve travmaları kimseye anlatamamak anlamında kullanılmıştır.



Basê'nin, Mustafa'ya gönderdiği ses kayıtları ve Mehmet'e kurduğu birkaç cümle dışında duyamadığımız sesinden olan biteni dinleriz. Bu bağlamda, Delal İpek filmlerin bellek ve dille ilişkisini şöyle yorumlar:

Geçmişin heyulalarını bugünkü “yok”luk üzerinden yeniden inşa eden bu filmler, “ulusun zamanı”nda, yani geleceğe yönelik modernist bir zaman kavramında gedikler açar ve bu zaman anlayışının karşısına bellek yoluyla geçmiş-şimdi şeklinde karma bir zaman anlayışı yerleştirir. [...] Kimliğin en büyük yapı taşlarından olan dil ise bu süreçte tartışılmaz bir öneme ve etkiye sahip hale gelir. Kendi'nin ötekinden farklılığını tescil eden en önemli araç olarak dil, Kürtlerin mücadelelerinde merkezi bir konumu işgal etmektedir. (İpek, 2016, s. 323-330)

Filmlerdeki dil/ses temaları da bu filmler çerçevesinde ve tez kapsamında tartışılacak son konu olacaktır. Bu başlık altında, seçilen filmlerde sesin varlığı ve yokluğu, resmî dil ve resmî dilin karşısında bir tehdit unsuru veya mücadele aracı olarak Kürtçenin konuşulması tartışılmaya çalışılmıştır.

3.2.3. Dil ve Dilsizlik

Babamın Sesi filminde yokluğuyla temsil edilen Hasan'ın sesini duymayız. Fakat Basê'nin ses kayıtlarında Mustafa'ya anlattıklarından Hasan'ın Türkçe bilmediğini bu nedenle okula gitmek istemediğini, okulu sevmediğini öğreniriz. Hasan'ın bu isteksizliği ve öfkesi filmde çarpıcı örneklerle seyirciye aktarılır.

Babamın Sesi'nde Basê'nin adı Asiye olarak değiştirilmiştir.⁶⁹ Hasan okula giderken annesinin adının Base olmasına çocukların – ve hatta öğretmenin- güldüğünü söyler ve onu kolundan çekip nüfus müdürlüğüne götürür. Basê'ye yeni bir isim verilir. Okuma yazması olmayan Basê, bu olayın ardından gittiği hastanede saatlerce sıra beklemesine rağmen ismi okunmaz. Hemşireye adının niye okunmadığını sorduğunda kendisine “Asiye” isminin verildiğini öğrenir. Kimliğe ve varoluşa ilişkin sorunlar bir yana, anadilinde konuşamama ve öğrenim görememe meselesinin insanların psikolojisinde nasıl travmatik izler bıraktığını filmin yönetmenlerinden Zeynel Doğan, kendi deneyimleri aracılığıyla şu şekilde açıklar:

Anadilde eğitim denilen şey sadece yapmak ya da yapmamakla ilgili bir şey değil. Onun yokluğunda büyüyen insanlar var. [...] Mesela ben ilkokula ilk başladığım zaman kaydım yapılmadı çünkü Türkçe bilmiyordum. İlk sene kayıtsız git, Türkçe öğren sonra kaydını yaparız derler, böyledir. Bu konuda bir sürü örnek var artık anlatmaya gerek yok. Halen ben elimi kaldırıp söz hakkı alacağım zaman, konuşacağım zaman, insanlara hitap edeceğim zaman bunun etkisini yaşıyorum. [...] Bırakalım bir halkın asimile edilmesini, “dil, ulusal sorunumuzdur, dil kimliktir” falan geçiyorum ben psikolojik olarak ya da sosyal olarak yaşadığım sorundan bahsediyorum. [...] Kürtçeyle ilgili ciddi çalışan, kafa yoran kişi çok ama yarası çok büyük. Çünkü o dil sadece dil değildir. Yani bir insan yetişiyor o dille birlikte, o politikalarla birlikte. Bu da yaşamın her alanını etkiliyor. Biz bununla ilgili yaşadığımız acıyı hiç anlatamadık, anlatabileceğimiz filmler olmadı. Bu yüzden bu konuyu sürekli vurguluyoruz.

Hasan karakteri de bu travmanın benzerine maruz kalmış, Basê'nin kasetlerinden de duyduğumuz gibi Türkçe konuşmayı hep reddetmiştir. Millî eğitim sistemi ile ortak bir tarihi bellek ve kimlik inşa edilmeye çalışılarak, farklılıklar tek bir potada eritmeye çalışılır. Assmann, ortak kimlik kavramını şöyle açıklar:

Ortak kimlik ya da biz kimliği dediğimiz zaman bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imgeyi anlarız. Ortak kimlik, söz konusu bireylerin özdeşleşmeleriyle ilgili bir

⁶⁹ Türkiye’de “öteki”lerin kendi isimlerine bile sahip olamamaları yalnızca Kürtlere değil gayrimüslimlere uygulanan kimlik politikalarında da görünen bir durum olmuştur. Tıpkı *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2005) filmindeki Eleni (Rüçhan Çalışkur) karakterinin adının Ayşe olarak değiştirilmesi gibi.

konudur. Kendi başına bir ortak kimlikten söz edilemez. Kendini bu kimlikte tanımlayan bireylerin varlığı ölçüsünde var olur. Grup üyelerinin bilincindeki canlılığı ölçüsünde ve onların düşüncesi ya da eylemini etkilediği ölçüde güçlü ya da zayıftır. (Assmann, 2001, s. 133)

Bu nedenle de ortak kimlikler, başka bir deyişle resmî kimlik, gücünü üyesi olduğu toplumun tarihinden alır diyebiliriz. Bu tarih, ikinci bölümde de tartışıldığı gibi, verili olmak zorunda değildir, gerektiğinde icat edilebilir. Bu süreçte de milliyetçilik en ihtiyaç duyulan “çözüm” olarak karşımıza çıkar. Milliyetçilikle beslenen bir ulus devlet idealinde, etnik kimliklerin ayrışmaması için homojenleştirme çabasını “korporist toplum vizyonu” ile ve organizmanın bütünlük yanılması yaratan beden/korpus benzetmesiyle Cem Kaptanoğlu şöyle dile getirir:

Tek beden ve organları olarak simgelenen devlet, organizmanın düzgün çalışması için mekanik bir sistemin ana unsurları olarak görülür, burada uyum vardır. Türkiye toplumunun bu temel üzerinde kuruluşunu ve bu şekilde bir arada tutulduğunu şöyle açıklar: “Reddedilemez sınıfsal, etnik, dinsel, mezhepsel vb. farklılıkların mücadele alanı olarak Türkiye toplumunda, organ olarak kendilerine biçilen rolü, işlevi yerine getiremeyenlerin korpus’un dışına atılması veya korporatist vizyonun onları düşmanlaştırması, operasyonlarla bastırması, bölmesi, tedip, tenkil, tehcir hatta katletmesi sürpriz değildir. (Kaptanoğlu, 2009, Cilt 24, s. 212)

Buradan hareketle, günlük yaşama ait tüm ritüeller ve onların önemli bir ögesi olarak ortak dil gibi paylaşılan semboller sistemi ile toplumsal kimlik oluşur, değişir, dönüşür ve dönüştürür. Kimliğini oluşturmak için tek başına savaşmak zorunda kalmış bir çocuktur Hasan. Evde öğrendiklerini dışarıda uygulayamaz. Dışarıdakileri eve taşıyamaz. Hasan ulusal kimliğin dışında bir yerde olduğunu fark ettikçe okuldaki mutsuzluğu artar. Nihayetinde de Mustafa’nın korktuğu gibi, duyduklarının öfkesine kapılır.

Hasan'ın bir nedenle evden gittiği, Basê'nin Hasan'ı geri döndürmek için gerçekleştirdiği ritüeller ile seyirciye anlatılır. Oğlunun bir gün döneceğine inanan Basê, duvardan düşen her sıvanın çıkardığı sesteyi, çalan ve açıldığında sessiz kalınan telefonlarda Hasan'ı bulur.



Basê, yaşadığı travmalarla yüzleşene kadar Mustafa'nın tembihlediği gibi sessiz kalır. Hasan'dan gelen telefonlarda tek başına konuşarak, oğluna hikâyeler anlatır, unutmuş olabileceği Kürtçe kelimeleri yeniden öğretir. Fakat, önceki bölümde söz edilen çamaşır ipinin kopma sahnesinden sonra Basê'nin sesini duyarız. Oğlu Hasan'ın sevdiği kişi olan Güneş ile evlenmeye karar vermesi üzerine, Mehmet ile birlikte Güneş'in anne ve babasının evine gittiği sahne bu bakımdan önemlidir. Bu sahnede, daha önce ifade edildiği gibi, temsil edilme imkânı bulamayan ya da egemen değerler doğrultusunda temsil edilen "öteki", kendi diline ve sesine kavuşur.

Basê ve Güneş'in abbası arasında geçen diyalog şöyledir:

Basê :Gönül isterdi ki Hasan ile Güneş şimdi burada olsaydı. Biz de yüzüklerini herkes gibi taksaydık. Yuvalarını kursaydık, onlar da mutlu olsaydı. Demek ki kaderimizde yokmuş.

Güneş'in Babası : Basê, sen çevreye hiç aldırma. Çocuklarımız kötü koşullarda büyüdüler. Arkadaşları gibi yapmadılar, başka bir yol seçtiler. Bu onların tercihiydi. Ben her zaman çocukların tercihine saygı duydum. Ama bize de çocuklarımıza da saygı duymayanlar çoktur. Onları da anlayışla karşılıyorum. Şimdi birileri hâlimize bakıp seviniyor. İçim yansa da hiç aldırılmıyorum. Kim ne diyorsa desin. Şimdi çocuklarımız kendi kararıyla yuva kurmak istiyorlar. Önemli olan onların ne istediği. Artık üzerimize düşen neyse yapacağız.

Basê : Çocuklarımız çok sıkıntı çekti. Biz de onlar da çok çekti. İnşallah onların çocukları güzel günler görür. İnşallah mutlu olurlar, daha iyi şartlarda yaşarlar. Canları sağ olsun.

Bu konuşmalardan da anlaşılacağı gibi, Kürtler Yeni Türkiye Sinemasının muhalif-politik filmleri ile kendilerini kendileri temsil etme şansı bulmuşlardır. Bu bölümün başlığında da yazdığı gibi, bu filmlerle Kürtlere ve Kürt Sorununa “içeriden” bakılmıştır.

Filmin sonunda, Mustafa’ya yolladığı kasette, Basê’nin Mustafa’ya sitem edişini dinleriz. “Hasan dağa çıktı”, der Basê. “Ama benim suçum yok. Sen hep beni suçluyorsun ama gel o zaman sen dur çocuklarının başında”, diye söylenir. Film boyunca hiç ağlamayan Basê’nin kendi sesini ilk defa duyarız.

Filmde, “dil ve dilsizlik” kelimeleri üzerinden tartışılabilir bir diğer önemli konu Mustafa’nın ses kayıtlarıdır. Türkçe ve Kürtçe olmak üzere iki dilli olan bu kayıtlarda Mustafa Kürtçe konuşurken ailesine içini döken, şefkatli ve samimi bir dil kullanır. Fakat Türkçe konuşmaya başladığı anda sesi ciddileşir, sertleşir ve egemen ideoloji tarafından üretilen söylemlerle uyumlu bir biçimde konuşmaya başlar. Basê’ye yapması gerekenlerini (Hasan’a göz kulak olmak, Türkçe öğrenmek gibi) söyler. Bu nedenle de iki konuşma arasında bir karşıtlık oluşur.

Filmin sonunda Mehmet, yaşanan tüm acıları ve travmaları öğrenmiş, Hasan’ın gitmek istemediği okula giderek kendisi de geçmişle bir yüzleşme yaşamıştır. Kamera okulun çevresinde ve sınıfın içinde gezerken Basê’nin kasetteki sesini duyarız: “Türkçe konuş!”. “Ya okula gidince ne yapacaksın? Türkçe konuşabilmen lazım hem baban da sevinir.” Bu dil, Mustafa’nın ses kayıtlarında Basê’ye öğrettiği dildir. Ancak, resmî ideolojinin dayatmaya çalıştıkları ile yaşananlar birbiri ile örtüşmez.

Okulun girişindeki Türk Bayrağı ve sınıftaki Atatürk portesi her ne kadar “biz” bilincini yaratmayı amaçlayan simgeler olarak konumlansa da, “biz”in dışına atılan ve “öteki” olarak işaret edilenler, yaşadıkları acılar ve travmalarla resmi tarih anlatılarının karşısında dururlar.



Annemin Sesi, hikâyeyi benzer bir okuldaki benzer bir sınıfın içinden devralır. Daha filmin başında, Kürtlere yönelik asimilasyon politikaları, Türklük karşısında “Müstakbel Türk” olarak konumlandırılmaları ve ne yaparlarsa yapsınlar “çirkin ses” olarak işaret edilmeleri tavus kuşu masalı aracılığıyla alegorik biçimde anlatılır. Masaldaki “çirkin ses” her zaman fark edilir. Yıl 2013, yer İstanbul’dur. Bu kez Beyaz Toros değil; polis girer içeriye. Ali dersten sonra gelmelerini söylese de aramaya yapmaya başlarlar.



Bu sahne, Kürt kimliğine bakışın toplumsal-simgesel karşılığını verir bize. Ve Türk olmak karşısında Kürt imgesinin nerede durduğunu. Ali, dersinin bölünmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirirse de polisler onu dinlemeden sınıfı aramaya başlarlar. Ali'nin sözlerinden bu baskının ilk kez olmadığını da anlarız. Ali Kürtçe konuşabiliyordur belki ama “denetlendiğini” unutmamasına da izin verilmez.

Buraya kadar yapılan tartışmaları özetlemek gerekirse, her iki filmdeki bu benzerlikler ve döngüsellik, Kürt Sorununun bir tezahürü olarak karşımıza çıkar diyebiliriz. Zaman ve mekân değişse de Kürtlere yönelik baskılar baki kalmıştır. *Babamın Sesi* ve *Annemin Şarkısı* gibi Yeni Türkiye Sinemasının politik filmleri ise, tüm hikâyeyi bu baskılara ve şiddete maruz kalanlardan, yani “içeriden” birilerinden dinlememize/izlememize olanak sağlamıştır. Suner'in ifadesiyle, aidiyet krizleri etrafında toplanan bu sinema, bu zamana kadar temsil edilme imkânı bulamayan ya da egemen ideolojideki değerler doğrultusunda temsil edilen “öteki”ye söz hakkı vermiştir. Bu nedenle, izleyicinin yaşananlara farklı bir yerden bakmasına olanak tanıyarak, Türkiye Sinemasına da “yeni” bir soluk getirmiştir.

SONUÇ

“Bilirsiniz insandan daha uzun yaşar kemikleri.
Dillerini ne kadar toprağa gömerseniz gömün, kelimelerin
kemiklerini örtecek toprak yoktur. Gün gelir, yazılır, söylenirler.”
Murathan Mungan⁷⁰

Bu tez, “toplumsal hayattaki ve kültürel ürünlerdeki temsiller neden önemli? Bu temsiller bize neyi anlatıyor” sorularından hareketle ve Yeni Türkiye Sinemasında Kürtlerin ve Kürt Sorununun temsiline odaklanmıştır.

Kaygan bir zeminde üzerinde duran ve her kimlik gibi, neye karşılık geldiği üzerinde kesin olarak mutabık kalınamayan Türk kimliği, karşısındaki kimlikleri de muğlak bir konuma yerleştirmiştir. Örneğin, Türklük bir yanda “vatandaşlık” esasıyla olunabilir bir hal alırken, diğer yanda etnik köken/soy üzerinden kurularak “etnisist” bir kimliğe bürünerek bu soydan gelmeyen herkesi dışarıda bırakma eğilimi gösterir. Tüm bu süreçte en büyük dayanak ise her ulus-devlette olduğu gibi milliyetçilik olmuştur.⁷¹

Tüm bu tarih yazıcılığı ve kültür yaratma merakı, ulus-devletlerin tarih boyunca başvurduğu yöntemlerden olmuş ve birçok ulus-devlet Alman modeli “kültür devleti”ni benimsemiştir. “Tarihli olmak, aynı zamanda “kültür yaratıcısı” olmayı; dünyanın beşerî/tinsel yapısının kurucu öğelerinden biri olmak demektir. (Aydın, Güz-2002, s. 18) Kültür kavramı ve bunun bir uzantısı olan ulus kavramı bu doğrultuda kurulduğunda, kendi ulus-devletinin peşinde olan veya ulus-devletini korumak ya da kurtarmak isteyen tüm milliyetçiliklerin bundan yararlanması kaçılmaz olur. (Aydın, Güz-2002, s. 18-19) Bu “kültür devleti”, bir etnik grubu (halkı), bir anadili ve bir anayurdu esas alır. (Aydın,

⁷⁰ Önsöz: Süt, Kan ve Kelimelerin Kemikleri, *Bir Dersim Hikayesi*, (Mungan, 2012, s. 14)

⁷¹ Öyle ki, Türk Tarih Tezi’nin yazımına dayanan, Türk milliyetçiliğinin *etnisist* yönüyle öne çıktığı dönemde, bir devşirme olan Mimar Sinan’ın (1935’te) mezarı açılarak kafatası ölçümü yapılmıştır. Elbette kafatası üzerinde yapılan tetkikatta bunun *brakisefal* yani yassı yuvarlak olduğu açıklanmıştır. Bütün Türkler *brakisefal* olduklarından *Büyük Mimarın* yalnız *kültür* itibarıyla değil, *ırk* itibarıyla da Türk olduğu bir kere daha ortaya çıkmıştır <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/erhan-afyoncu/2016/04/17/mimar-sinanin-kafatasi-ne-oldu>

1998, s. 40) ve millî kimliği oluşturan birtakım kültürel özellikler ile tanımlanmıştır. Türk milliyetçiliğinde bu kültürel özelliklerden en çok öne çıkanı, Kurucu/Kurtarıcı Başkomutan Atatürk mitosunun da büyük katkısıyla, Türk milletinin asker bir millet olmasıdır. Bu nedenle de ordu yalnızca Türk milletinin değil; aynı zamanda Cumhuriyet Rejiminin de koruyucusu rolündedir.⁷²

1990'lar Türkiye'sinde küreselleşmenin etkisiyle "ulusal kimlik" kavramı parçalanmaya başlamıştır. Yine 1990'larda diğer kimliklerin "keşfedilmesiyle", siyasal ve kamusal alanda kimlik üzerinden hak mücadelesinin yaşanacağı bir zemin oluşmuştur. Tam da bu dönemde Kürt kimliği ve Kürt Sorunu artık görmezden gelinemeyecek bir boyut kazanmıştır. AB üyelik sürecinde, insan hakları, düşünce ve ifade özgürlüğü gibi hakları içeren AB uyum paketleri hazırlanmış, ifade özgürlüğünün sınırları genişletilmiş, ana dil Türkçe olmak kaydıyla Kürtçe konuşma yasakları kaldırılmış, TRT-3 günde bir saatlik Kürtçe yayına başlamıştır.

Bu dönemde, art alanla son derece uyumlu olarak karakterlerin kimlik ve aidiyet krizlerinin temsil edildiği, zorunlu göç, kentsel dönüşüm, işsizlik, yoksulluk gibi temaların işlendiği, farklı etnik, dini ve kültürel kimliklerin ön plana çıktığı hikâyeler anlatan filmler çekilmiştir. Bu filmlerin neredeyse tamamı gerçek hikâyelere dayanmaktadır. Hatta *Babamın Sesi* filminde olduğu gibi, yalnızca hikâyenin değil oyuncuların da filmde anlatılan olayları yaşayan gerçek kişiler olduğu filmler üretilmiştir.

Bir kültür ürünü olarak filmler, inşa ettikleri anlamlarla, kadraja dâhil ettikleri veya dışarıda bıraktıklarıyla, kısacası temsiller aracılığıyla, egemen değerleri yeniden üretebilecekleri gibi alternatif-muhafif bakış açıları da sunabilirler.

2000'lerde başlayan ve giderek muğlaklaşarak sonunda rafa kaldırılan "Çözüm Süreci"nin sona ermesi ile 1990'ların ikinci yarısından itibaren, özellikle kimlik ve

⁷² Bu ifade, Cumhuriyet'in kuruluşundan 2000'lerin başına kadar olan dönem için kullanılmıştır.

aidiyet temalarını ele alan filmler de yavaş yavaş görünmez olmuşlardır.⁷³ Ancak, yine de, 1990'ların ikinci yarısı itibarıyla şekillenen Yeni Türk(ıye) Sineması bir mücadele alanı olmuş, egemen değerleri yeniden üreten temsillerle sinemada yer bulan ya da hiç temsil edilme imkânı bulamayan kimlikler, Yeni Türk(ıye) Sinemasında kendilerini temsil edebilecekleri bir alan bulmuşlardır.

Nefes: Vatan Sağ Olsun filmi, çekildiği dönem itibarıyla (2009) Kemalist ideolojinin sarsıldığı, Türklüğün İslâm üzerinden kurgulandığı, Atatürk tabusunun sarsılmaya başladığı bir tarihsel bağlamda üretilmiştir. Bir yanıyla militarist- milliyetçi bakış açısının değerlerini yeniden üreten *Nefes*, diğer yandan bu değerlere⁷⁴ eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. *Güneşi Gördüm* filmi ise bir popüler sinema ürünü olarak, “iki taraf”ı bir babanın biri örgüt üyesi diğeri asker olan iki oğlu üzerinden temsil etmeye çalışmış, Kürt Sorununa “siz kardeşsiniz, neyi paylaşamıyorsunuz?” sorusu ekseninde yaklaşarak, anaakım söylemde yer alan ifadeleri yeniden üretmiştir. Başka bir deyişle, gündelik hayatta egemen ideoloji tarafından dolaşıma sokulan tüm ifade ve temsillerden yararlanan, iktidarın sözcüsü konumunda bir film olmasına karşın; Türk milliyetçiliğın inşa ettiği (en azından idealize ettiği) homojen kimliğın çatlaklarından sızanlara engel olamamıştır.

Annemin Şarkısı ve Babamın Sesi, Yeni Türkiye Sinemasının politik kanadını oluşturan filmlerdir ve çalışmada Asuman Suner'in “hayalet ev” tanımı aracılığıyla okunmuşlardır. *Annemin Şarkısı*, zorunlu göç, kentsel dönüşüm, ana dilde konuşabilmenin önemi gibi konuları ele alırken, daha açılış sahnesiyle, izleyiciyi belirli simgeler aracılığıyla tanıklık edeceği bir yolculuğa çıkaracağıının işaretlerini verir. İlk sahnede simge Kürtçe masal anlatan bir öğretmenin yaka paça bindirildiği bir Beyaz Toros olduğu için, belli ki bu yolculuk acının, kayıpların, travmaların yaşandığı bir geçmişe yapılacaktır. Zorunlu göç sebebiyle İstanbul'a göç eden ve kentsel dönüşümden ötürü evinden taşınmak zorunda kalan Nigar'ın, (İstanbul'da yaşayan) oğlunun yanına taşınmasıyla geçmişe yolculuk başlar. Bu yolculuk bir *dengbej* kaset aracılığıyla yapılır ve Suner'in hayal-et ev

⁷³ Örneğın, 2018'in sonuna DVD satışı yapılan *Babamın Sesi* ve *Annemin Şarkısı* filmlerinin DVD dağıtımını ve satışı 2019'da durdurulmuştur.

⁷⁴ Şehitlik, askerlik, vatan gibi.

tanımından hareketle, film boyunca bu *dengebej* kasetinin peşinden koşarken Nigar da oğlu da geçmişlerini ararlar. Nigar, bir zamanlar sahip olduğu fakat şimdi yalnızca bir hatıra olarak kalan evini hatırlayıp, ona özlem duyar; Oğlu da bu kaseti ararken konuştuğu kişilerle geçmişini hatırlar. Bir başka simge ise Cumartesi Anneleri olarak karşımıza çıkar. Nigar her gün, Beyaz Toros ile götürülen oğlunun fotoğraflarının tozunu alır sonra çerçeveyi yeniden duvara asar. Böylece Nigar karakteri de filmde, evlatları kaybedilen ve direnişleri yıllarca süren Cumartesi Annelerinin temsili olarak konumlanır. Kısacası *Annemin Sesi*'nde Nigar'ın ve oğullarının yaşadıkları üzerinden, Kürtlerin yaşadıkları travmalar, kayıplar, göçler anlatılır.

Babamın Sesi filmindeki anlatı da yine bir başka kaset üzerinden kurulur. Seyirci bu ses yoluyla karakterlerin yaşadıkları acılara ve travmalara, hatta işlenen suça, tanıklık eder. Kasette anlatılanlar başka bir ifadeyle sözlü tarih niteliği taşır. Filmde, ailenin geçmişindeki yükü taşıyan bir simge olarak sunulan bavul açıldığında, metaforik olarak da geçmişin tüm sırları ortaya dökülür. Elbette tüm bu simgelerin seçimi tesadüfi değildir. Örneğin, *Babamın Sesi*'ndeki bavul açıldığında Maraş Pogromunda ailenin babası Mustafa'nın Alevî olduğunu gizlemek için, Alevîleri katledenlerin arasına karışmak zorunda kaldığı, Basê'nin sesiyle anlatılır.

Her iki filmin de aynı yerde başlaması ve bitmesi, yaşanan tüm pogromları, kayıpları, hayalet evleri, sürekli ve sürekli başa dönülerek yaşanan benzer olayları ve aslında bu hikâyelerin bitimsizliğini ve döngüsellliğini anlatır.

Bu doğrultuda, bir mücadele alanı oluşturan sinema, temsiller aracılığıyla izleyiciye okunmayı bekleyen kültürel bir metin sunar. Bu yönüyle de egemen kodların yıkılıp alternatif olanların inşa edilmesinde önemli bir rol oynar. Bu çalışmada söz konusu mücadele alanı, egemen ideolojideki değerlerin taşıyıcısı olan popüler sinemanın karşısına alternatif sinemanın yerleştirilmesi ile sağlanmıştır. *Babamın Sesi*, *Annemin Şarkısı* ve hatta *Nefes: Vatan Sağ Olsun* filmleri, egemen ideolojinin değerlerini taşıyan temsiller dışındaki alternatif temsiller aracılığıyla, izleyiciye eleştirel bir bakış açısı sunar.

Tüm bu nedenlerle, filmler hiçbir zaman yalnızca bir film olarak konumlanmaz. Kadraja dâhil edilen ya da edilmeyen her şey, varlığı veya yokluğuyla temsil edilir. Bu temsiller de izleyiciye yaşadığı dönemi yorumlayabilmesi için olanak sağlar.

Çözüm Sürecinin rafa kaldırılmasına paralel olarak, kimlik meselesi, zorunlu göç, Kürt Sorunu ve aidiyetsizlik gibi temaların etrafında şekillenen filmlerin üretimi şimdilik durma noktasına gelmiş olsa, bir direniş aracı olarak sinema, ana-akım temsillerin dışında başka türlü bir hayatın mümkün olduğunu işaret etmeye devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşünüyoruz? . D. O. Onaran, N. Abisel, & L. Köker içinde, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* (s. 73-92). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları .
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altınay, A. G. (2013). "Askerlik Yapmayana Adam Denmez": Zorunlu Askerlik, Erkeklik, Vatandaşlık. N. Y. Sünbuloğlu içinde, *Erkek Millet Asker Millet* (s. 205-260). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınay, A. G. (2014). Künye Bellemeyen Kezbanlar: Kadın Redçiler Neyi Reddediyorlar? H. Ö. Çınar, & C. Üsterci içinde, *Çarklardaki Kum: Vicdani Red Düşünsel Kaynaklar ve Deneyimler* (s. 113 - 133). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınay, A. G., & Bora, T. (2017). Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik (Cilt 4)* (s. 140-154). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anderson, B. (2014). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Arslan, M. (2009). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek.: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aydın, S. (1998). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aydın, S. (2002). Bir Kavram Bunalımına Dair Düşünceler: Tarih Karşısında Kültür Kavramı. *Toplum ve Bilim* 94, 16-49.
- Aydın, S. (2014). Toplumun Militarizasyonu: Zorunlu Askerlik Sisteminin ve UlusalOrduların Yurttaş Yaratma Sürecindeki Rolü. H. Ö. Çınar, & C. Üsterci içinde, *Çarklardaki Kum: Vicdani Red Düşünsel Kaynaklar ve Deneyimler* (s. 25-48). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, S. (2015). Popüler Kültür ve Milliyetçilik: Sokağın Hissi. D. S. Coşar, & A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat Medya Siyaset* (s. 19 - 76). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Aydın, S. (Güz-2002). Bir kavramın bunalımına dair düşünceler: Tarih karşısında kültür kavramı. *Toplum ve Bilim: Sayı 94* , 16-49.
- Aykaç, Ş. (2013). Şehitlik ve Türkiye'de Militarizmin Yeniden Üretimi: 1990-1999. D. N. Sünbülüoğlu içinde, *Erkek Millet Asker Millet: Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* (s. 141-179). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balibar, E. (2013). Irkçılık ve Milliyetçilik. E. Balibar, & I. Wallerstein içinde, *İrk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler* (s. 51-86). İstanbul: Metis Yayınları.
- Barker, C. (2011). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: SAGE Publications Ltd.
- Başgüney, H. (2013). *Türk Sinematek Derneği -Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma-*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, A., & Bora, T. (2015). Bir Erkeklik Fantazisi: Kurtlar Vadisi. D. S. Coşar, & A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* (s. 175 - 194). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2001-2002). "Son yirmi yıl"ı ayırıştırmak için notlar. *Birikim 152-513*, 55-60.
- Bora, T. (2006). *Medeniyet Kaybı: Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2014). *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakarlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar* . İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2017). Sunuş. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik (Cilt 4)* (s. 15-22). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T., & Can, K. (2000). *Devlet, Ocak, Degâh: 12 Eylül'den 1990'lara Ülkücü Hareket*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bora, T., & Canefe, N. (2017). Türkiye'de Popülist Milliyetçilik. *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Milliyetçilik (Cilt 4)* (s. 635-662). içinde İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Comolli, J.-L., & Narboni, P. (2004). Cinema/Ideology/Criticism. L. Braudy, & M. Cohen içinde, *Film Theory and Criticism* (s. 812-819). New York: Oxford University Press.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçeklik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Daldal, A. (2013). Ulusal Sinema Kavramı ve "Yeni Türkiye Sineması" Üzerine. D. M. Oğuz, M. Akser, & Z. Altundağ içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11: Sinema ve Yeni* (s. 13-29). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Daldal, A. (2017- 2018). 1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda "Yeni" Siyasallaşma Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik. *Doğu Batı - Sayı 83*, 275 - 298.
- Dallı, C. M. (2014, Aralık 14). *Masallar ve Dengbejlerin Filmleri: Sesime Gel ve Annemin Şarkısı*. Birikim:
<https://www.birikimdergisi.com/haftalik/1312/masallar-ve-dengbejlerin-filmleri-sesime-gel-ve-annemin-sarkisi> adresinden alındı
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dursun, D. (2001). *Demokrasi Sorunu ve Türk Demokrasisi*. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Eyüboğlu, S. (2004). 2000'lerde Değişen Bir Şeyler Var mı? D. D. Bayraktar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (s. 285-293). Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M. (2006). *Hapishanenin Doğuşu*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Foucault, M. (2015). *Kelimeler ve Şeyler*. Ankara: İmge Kitabevi.

- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hayes, C. J., & Çiftkaya, Ç. M. (2011). *Milliyetçilik: Bir Din*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Hrosh, M. -Ö. (2011). *Avrupa'da Millî Uyanış: Toplumsal Koşulların ve Toplulukların Karşılaştırmalı Analizi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Igartua, J. J., & Paez, D. (1997). Art and remembering traumatic collective events: The case of the Spanish Civil War. E. J. Pennebaker, D. Paez, & B. Rime içinde, *Collective memory of political events. Social psychological perspectives* (s. 79 - 101). Hillsdale, NJ, US: Lawrence Erlbaum Associates,.
- İpek, D. (2016). Felakate Tanklık Etmek: Kürt Sineması. H. Köse, & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri* (s. 313-342). 2016: Metis Yayınları.
- İpek, D. (2016). Felakete Tanıklık Etmek: Kürt Sineması. H. H. Köse, & Ö. İpek içinde, *Gözdeki Kıymık: Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet Halleri* (s. 313 - 342). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kalaycı, H. (1998, Ocak/Şubat). *Bayrak, Milliyetçilik, Kutsallık*. Birikim Dergi: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6276/bayrak-milliyetçilik-kutsallik> adresinden alındı
- Kalaycı, H. (Sayı: 105-106, Ocak-Şubat 1998). *Bayrak, Milliyetçilik, Kutsallık*. *Birikim*. Birikim. adresinden alındı
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Kellner, D. (2003). *Media Spectacle*. London: Routledge.
- Kirişçi, K., & Winrow, M. G. (1997). *Kürt Sorunu: Kökeni ve Gelişimi*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Koyuncu, B. (2014). *"Benim Milletim..." AK Parti İktidarı, Din ve Ulusal Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Laçiner, Ö. (2001-2002). 1980'ler: Kapan(may)an bir parantez mi? *Birikim* 152-153, 10-17.
- Lippmann, W. (1998). *Public Opinion*. New Brunswick (USA): Transaction Publishers.
- MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Millas, H. (2017). Millî Türk Kimliği ve 'Öteki' (Yunan). *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Milliyetçilik (Cilt 4)* (s. 193-201). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mungan, M. (2012). Önsöz: Süt, Kan ve Kelimelerin Kemikleri . D. M. Mungan içinde, *Bir Dersim Hikayesi* (s. 11-16). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Naficy, H. (2001). *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton N. J.: Princeton University Press.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oran, B. (2018). *Türkiye'de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özdemir, E. (2015). Batı'ya Giden Her Yol Mübah Mı? Millet'in Güzellik Yarışmalarıyla İmtihani. D. S. Coşar, & A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* (s. 229 - 255). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztan, G. G. (2013). Türkiye'de Milli Kimlik İnşası Sürecinde Militarist Eğilimler ve Tesirleri. D. N. Sünbuloğlu içinde, *Erkek Millet Asker Millet Türkiye'de Militarizm, Milliyetçilik, Erkek(lik)ler* (s. 75-113). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ryan, M. (1988). Politics of film : discourse, psychoanalysis, ideology. C. Nelson, & L. Grossberg içinde, *Marxism and The Interpretation of Culture* (s. 477-486). Urbana: University of Illinois Press.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Saraçoğlu, C. (2014). *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler: İnkâr'dan "Tanıyarak Dışlama"ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sarı, Ç. K. (2013). 12 Eylül Filmleri ve Üniversite Gençliği: Politik Söylemler Bağlamında 12 Eylül Filmlerinin Alınlanması. *SineCine*, 9-39.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Smith, A. D. (2016). *Millî Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, S. (2014). Aynı Travmaya Farklı Bir Diyalog Denemesi . S. Sönmez içinde, *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi* (s. 83-97). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak: Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Steger, M. B. (2004). *Küreselleşme*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şenel, B. (2015). Milliyetçi ve Cinsiyetçi Söylemin Ortaklığı: Haberin Kimlik Halleri. D. S. Coşar, & A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* (s. 195 - 228). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tanör, B., Boratav, K., & Akşin, S. (2000). *Türkiye Tarihi 5*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tokdoğan, N. (2013 - Güz). Milliyetçilik, Militarizm ve Toplumsal Cinsiyet İlişisini Nefes Filmi Üzerinden Okumak. *Sine Cine* , 69 - 83.
- Tokdoğan, N. (2015). Sevginin ve Nefretin Eğilip Bükülebilirliği: Kadınların Milliyetçiliği. D. Coşar, & A. Özman içinde, *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* (s. 111 - 141). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wallerstein, I. (2013). Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik. E. Balibar, & I. Wallerstein içinde, *İrk Ulus Sınıf: Belirsiz Kimlikler* (s. 89-106). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yeğen, M. (2014). *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Yeğen, M. (2014). *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yeğen, M. (2017). Türk Milliyetçiliği ve Kürt Sorunu. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik (Cilt 4)* (s. 880-893). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yuval-Davis, N. (2010). *Cinsiyet ve Millet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yüksel, E. (2012-Bahar). 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili. *Sine Cine*, 7-28.
- Yüksel, S. E. (2012-Güz). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Melodramatik İmgelem. *Sine Cine*, 7-33.
- Zıraman, Z., & Onat, E. S. (2015). Nefes: Savaşın Yeni Görünümleri. D. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11: Sinema ve Yeni* (s. 113-127). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Zıraman, Z., & Onat, E. S. (2015). Nefes: Savaşın Yeni Görünümleri. D. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (s. 113-127). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Žižek, S. (2011). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film. B. Diken, & C. B. Laustsen içinde, *Filmlerle Sosyoloji* (s. 11-16). İstanbul: Metis Yayınları.

EK- 1: ÖRNEKLEM ALINAN FİMLERİN KÜNYELERİ

1. *Güneşi Gördüm*

Yönetmen : Mahsun Kırmızıgül

Senaryo : Mahsun Kırmızıgül

Görüntü Yönetmeni : Soykut Turan

Oyuncular : Mahsun Kırmızıgül (Ramo), Altan Erkekli (Davut), Ali Sürmeli (Nedim), Alper Kul (Serhat), Buğra Gülsoy (Berat), Zafer Ergin (Komutan), Erol Günaydın (Samet), Erol Demiröz (Haydar)

Vizyon Tarihi: 13.05.2009

Toplam Seyirci: 2.491.754

2. *Nefes: Vatan Sağ Olsun*

Yönetmen : Levent Semerci

Senaryo : Levent Semerci, Mehmet İlker Altınay, Hakan Evrensel

Görüntü Yönetmeni : Levent Semerci, Vedat Özdemir

Oyuncular : **Mete Horozoğlu (Mete Yüzbaşı), Gökçe Özyol (Savcı)**, Engin Baykal (Sedat Ünal), Banu Çiçek (Örgüt Üyesi Zeynep), Turgay Atalay (Haberci Turgay), Okan Savcı (Üsteğmen Habercisi), Barış Bağcı (Üsteğmen Barış), Utku Duman (Utku), Rıza Sönmez (Doktor kodlu örgüt lideri)

Vizyon Tarihi: 16.10.2009

Toplam Seyirci: 2.436.780

3. *Babamın Sesi*

Yönetmen : Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan

Senaryo : Orhan Eskiköy

Görüntü Yönetmeni : Emre Erkmen

Oyuncular : Zeynel Doğan (Zeynel), Asiye Doğan (Base), Fatih Gençkal (Adem), Gülizar Doğan (Gülizar)

Vizyon Tarihi: 2.11.2012

Toplam Seyirci: 18.214

4. *Annemin Şarkısı*

Yönetmen : Erol Mintaş

Senaryo : Erol Mintaş

Görüntü Yönetmeni : George Chiper- Lillemark

Oyuncular : Feyyaz Duman (Ali), Zübeyde Ronahi (Nigar), Nesrin Cavadzade (Zeynep), Aziz Çapkurt (Öğretmen), Ferit Kaya (Komiser), Mehmet Ünal (Mustafa), Cüneyt Yalaz (Okul Müdürü)

Vizyon Tarihi: 14.11.2014

Toplam Seyirci: 10.292



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
..... İLETİŞİM BİLİMLERİ..... ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 19/06/2019.

Tez Başlığı : TEJNİ TÜRKİYE... SİNEMASINDA... KÜRTLERİN... VE... KÜRT... SORUNUNUN... TEJNSKİ.....

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam ...30... sayfalık kısmına ilişkin, 19./06./2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı: ZEYNEP KATACAN
Öğrenci No: N13222486
Anabilim Dalı: İLETİŞİM BİLİMLERİ
Programı: KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE MEDYA

Tarih ve İmza

19/06/2019

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ Sarı



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 06/19/2019

Thesis Title : THE REPRESENTATION OF KURDS AND KURDISH ISSUE IN NEW TURKISH CINEMA

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 06./19./2019 for the total of 90 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is %.

Filtering options applied:

- Approval and Declaration sections excluded
- Bibliography/Works Cited excluded
- Quotes excluded
- Quotes included
- Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

Name Surname: ZEYNEP KATACAN
Student No: N13222486
Department: COMMUNICATION SCIENCES
Program: CULTURAL STUDIES AND MEDIA

Date and Signature

06/19/2019

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assist. Prof. Dr. Çağla Karabağ Sarı



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

..... İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 19/06/2019

Tez Başlığı: YENİ TÜRKİYE SINEMASINDA KÜRTLERİN VE KÜRT SORUNLULUĞUNUN TEMSİLİ.....

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: ZEYNEP KAYACAN

Öğrenci No: N13222486

Anabilim Dalı: İLETİŞİM BİLİMLERİ


Programı: KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE MEDYA

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

19/06/2019

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul / Komisyon'dan izin alınmasına gerek yoktur.


Dr. Öğretim Üyesi Çağrı Karabağ Sarı
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Telefon: 0-312-2976860

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 06/19/2019

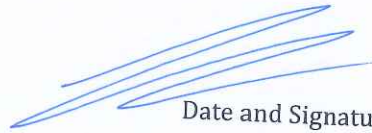
Thesis Title: THE REPRESENTATION OF KURDS AND KURDISH ISSUE IN NEW TURKISH CINEMA

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.



Date and Signature

Name Surname: ZEYNEP KAYACAN
Student No: N13222486
Department: COMMUNICATION SCIENCES
Program: CULTURAL STUDIES AND MEDIA
Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

06/19/2019

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

The student does not have to get permission from the Ethics Board / Commission for anything.


Asst. Prof. Dr. Gökçe Karabağ Parı
(Title, Name Surname, Signature)

