

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Sebahattin Şen

Gemideki Hayalet

TÜRK SİNEMASINDA KÜRTLÜĞÜN
VE TÜRKLÜĞÜN KURULUŞU



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Sebahattin Şen

Gemideki Hayalet

Onlar dağlılar, dağ Türkleri, gayrimedeni, Doğulu, geri kalmış, batıl, ilkel, vahşi, feodal, sert insanlar, silah severler, şiddet onların doğalarında var, saf ve masumlar, çocuk gibiler.—

Kürtlerin Türk sinemasının perdesinde görülmeye başlamaları 50'li yıllarda "Doğu"nun keşfiyle başlar. O tarihlerden günümüze Kürtler ve Kürtlerle meskûn coğrafyalar Türk sinemasının vazgeçilmez konusu oldu. Ne var ki Kürtler asla "Kürt" olarak adlandırılmadılar, sadece işaret edilerek gösterildiler. Türk kamerasının bugün de sinemada, popüler dizilerde, TV skeçlerinde devam eden bu gösterme arzusunu nasıl anlamalı? Türk sinemasındaki Kürt temsillerinin bu "adlandırmadan gösterme" stratejisi ne işe yarıyor?

Gemideki Hayalet, Şarkiyatçılık ve Kolonyalizm literatürünün birikiminden yararlanarak Türk sinemasındaki Kürt imgelerinin tarihi boyunca ilerlerken hem kısmi değişimleri hem de sabitleri, klişeleri dikkatimize sunuyor. En büyük katkısı, ırkçılığın sadece nefret içerikli şiddet edimlerinden ibaret olmadığını, bir zihniyet biçimi, bir görme biçimi olduğunu sinema üzerinden göstermesi. Bakışımızı değiştirme çağrısı olan bu kitabın, Kürtlüğün ve Türklüğün içine girdiği sarmaldan esenlikle çıkmasına bir katkı olarak okunmasını dileriz.

Sebahattin Şen

Gemideki Hayalet

**Türk Sinemasında Kürtlüğün
ve Türklüğün Kuruluşu**

Sebahattin Şen 2005 yılında Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi'nden mezun oldu. Yüksek lisans eğitimini Muğla Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. 2016 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden doktora derecesini aldı. *Cogito, Kültür ve İletişim, Teorik Bakış, Dipnot* gibi çeşitli dergilerde makaleleri yayınlanmıştır. 2017 yılında araştırma görevlisi olarak çalıştığı Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nden barış bildirisine imza attığı için 689 sayılı KHK ile ihraç edilmiştir.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 43544

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
Gemideki Hayalet
Türk Sinemasında Kürtlüğün
ve Türklüğün Kuruluşu
Sebahattin Şen

© Sebahattin Şen, 2019
© Metis Yayınları, 2019

İlk Basım: Ekim 2019

Yayıma Hazırlayan: Semih Sökmen, Emine Bora

Kapak Fotoğrafı: *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966)
filminden bir kare, renklendirme.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 44865

ISBN-13: 978-605-316-161-5

Sebahattin Şen

Gemideki Hayalet

TÜRK SİNEMASINDA KÜRTLÜĞÜN
VE TÜRKLÜĞÜN KURULUŞU



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İçindekiler

Önsöz 11

Giriş 17

Coğrafya, Kader ve Kuram 17

Unutulmuş Halk 21

Temsilin Gücü 24

1. Türklüğün Hareketleri 29

Toplumsal İktidardan Egemenliğe Türklük 32

Tahakküm ve Saydamlık 38

Egemen Habitus 41

Türklüğün ve Kürtlüğün Diyalektik İnşası 43

Eksiklik Hissinden Egemenlik İstencine: Türklüğün

Çifte Hareketi ve Gösterme Arzusu 48

Kemalist Fikriyat ve Türklük 59

Türklük Etkisi ve Kemalizmin Akademik Eleştirisi 65

2. Türk Sineması “Doğu”yu Keşfediyor 69

Asimetrik Karşılaşmalar: “Doğu”nun İcat Edilişi 71

Eklemlenen Kategoriler: Köylü-Kürt-“Doğulu” ve Köy-“Doğu” 76

Devletin Söyleminden Sinemanın Perdesine 81

3. Ulusal İmge, Sinema ve Türklük 87

60’lar, Kürtlüğün ve Türklüğün Kemalist İmgesi 97

Hudutların Kanunu: “Bu Okul Açılmalı,

Bütün Çocukları Kurtarmalı” 99

Toprağın Kanı: “Bu İnsanlar İçin Buradayım,

Bizim Petrolümüz Bunları da Kurtaracak” 107

“Ev”deki “Çocuklar” 122

4. Tarih, Sınıf ve Temsil: Kürtlüğün Sol-Popülist İmgesi 127

- 70'ler: Sol-Popülist Temsil ve Oryantalist/Kolonyalist Söylem 129
- Kürtlüğün Cinselleştirilmesi 135
- Türklük Evreninde Medenileşen Kürt 138
- Muhafazakâr Popülist Temsil 143
- Distopik "Doğu" 147
- "Afrika" Olarak "Doğu" 150
- Sürü* 155
- Anadolu'nun ve Kürt Coğrafyasının Değişen Sinematik Tahayyülleri 159

5. Egemenlik, Anlatı ve Fantazi 165

- Hakkâri'de Bir Mevsim*: Romandan Filme, Anlatı ve Fantazi 167
- Farkın Mutlaklaştırılması: Dünya ve Tarihdışı Bir Coğrafya 176
- Cumhuriyetin Yasal Dairesine Çağrı: *Derman* 187
- Bir Haber ve Macera Coğrafyası Olarak "Doğu": *Katırcılar* 193

6. Türklüğün Kurmacası Kürtlüğün Hakikati 205

- Egemenlik, Gerçeklik ve Kurmaca 206
- Asimetrik Bakışlar 211
- Türklüğün "Üçüncü Dünyası" 217
- Belgesel ile Kurmacanın Kürtlüğün Kuruluşundaki Seferberliği: *Adak* 222

7. Heterotopik Manzaralar 233

- Heterotopik Bir Kamp 233
- Değişen Manzaralar 240

8. Cinselleştirilen ve Etnografikleştirilen Kürtlük 247

- Kürtlüğün Etnografikleştirilmesi 247
- Cinselleştirilen Kürtlük 256
- Kürtlüğün Eğretilmesine Dönüşen Suskun Kadınlar 265

9. Gemideki Hayalet 271

- Kolonyalist Temsil Rejiminin Aktüel Hareketleri 273
 - Gemideki Hayalet 280
 - Usulünce Gömülmeyenler, Yası Tutulmayanlar 281
- Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Yeni Bir Yönelimin İlk İşaretleri 284

Tepenin Ardı ve Abluka 286

Çoğunluk 289

Sarmaşık 291

Yazı Tura 295

Büyük Adam Küçük Aşk 298

Güneşe Yolculuk 300

Gelecek Uzun Sürer 304

Jîn 307

Toz Bezi 312

İstanbul'un Diasporik İmgesi 313

Ek:

Kürt Sineması: Varoluşun Politikası ve Poetikası 317

Ek 317

Sinematik Varlığın Politikleşmesi 319

Varlığın İfadesi Olarak Film: *Klamek Ji bo Beko* 322

Kolonyal Bir Dünyanın Parçası Olarak Film 323

Minör Bir Sinema: Bir Halkı Yaratmak 325

Kamp ve Sınır: Bahman Ghobadi Sinemasının

Politik Evreni 330

Hareket ve Zaman 330

Şok ve Kramp 333

Kamp ve Film 334

Savaşın Bilinci: Kazım Öz Sineması 337

Kaynakça 343

Dizin 351



Hakkâri'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

Sonraki sahnede öğretmen çocuklara kitap, defter, silgi ve kalem dağıttıktan sonra, “Şimdi bana defterinizin birinci sayfasına silmeden, bildiğiniz bütün sözcükleri yazacaksınız.

Anladınız mı?” diye sorar.

Çocuklar hep bir ağızdan bağırarak

“naaa” diye karşılık verirler.

—Türkçesiyle “hayırır”.

Önsöz

İLKOKUL ÜÇTEYKEN sınıfımıza sonradan babasının polis olduğunu anladığımız Murat diye bir öğrenci gelmişti. Ödevlerini düzenli yapan, ders kitaplarındaki metinleri, benim sadece televizyonda duyduğum pürüzsüz bir aksan ve sesle okuyan, anlatan Murat, kısa sürede sınıfın en çalışkanı, öğretmenimizin ve sınıftaki kızların gözdesi haline geldi. Murat'ın bir de beşinci sınıfa giden Didem diye bir ablası vardı. Didem ve Murat öğretmenimize en çok benzeyenlerdi aynı zamanda. Didem'i tenefüslerde Murat'ı ziyaretlerinde ve nöbetçi öğrenci olduğu günlerde, ilk ve son derslerde yoklama defterini bırakmaya ve almaya geldiği vakitlerde görüyordum. Ama her gördüğümde heyecanlanıyordum. Galiba benden iki yaş büyük olan Didem'e âşık olmuştum. Onu görmek istemem ve her gördüğümde kalp atışlarımın hızlanması, çocukluk aşkına delalet ediyordu. Oturduğum mahalleden biraz uzak ama okula daha yakın ve o dönem Van'da sayısı çok az olan apartman dairelerinin birinde oturan Didem'i görmek için, yakınlardaki tarlalarda top oynar, bilye yuvarlardım. Mahalleden Murat ve Didem'e benzemeyen diğer arkadaşlarımla oynadığımız, Murat'ın sınırlı katıldığı oyunlarımızın benim için en büyük hazzı Didem'in oturdukları evin balkonundan bizi izlemesiydi. Benim için o anlar, Didem'e futbol oynarken ve bilye yuvarlarken ne kadar yetenekli olduğumu ispatlamak için nadir ve haz dolu fırsatlardı. Kısacası bedeni, ailesi, konuşması benden, mahalledeki diğer arkadaşlarımdan ve ailemden farklı olan Didem'e âşık olmuştum.

Yıllar sonra yüksek lisans ve sonraki dönemlerde bu çocukluk hikâyemin biricik ve bana özel olmadığını, benimle aynı veya farklı Kürt şehirlerinde doğmuş ya da büyümüş erkek arkadaşlarımdan da benzer hikâyelere sahip olduğumu fark ettim. Hepsinin olmasa da ço-

ğunun çocukluk ve ilk gençlik yıllarında âşık olduğu, babası çoğunlukla polis, öğretmen, doktor, asker olan bir “Didem” hikâyeleri varmış. Yani çocukluğunu, okul ve ilk gençlik yıllarını Kürt şehirlerinde, ilçelerinde geçiren ya da oralarda doğan Kürt erkek çocuklarının, genelde okulda, daha seyrek olmakla birlikte mahallede karşılaştığı Türkiye’nin batısından gelen kızlara yönelen bir arzudan söz ediyorum. Benim açımdan bu yıllar Kürt sorununun bütün diğer boyutlarıyla birlikte esasında öznelliklerle ilgili, dolayısıyla fikirleri, duyguları, bedenleri yapılandıran bir tür kolonyal mesele olduğunu fark ettiğim dönemdi. Dolayısıyla Didem’in ve ona yönelen arzusun, Türklükle Kürtlük arasında süre gelen ve beni Kürt/yerli/tabi, onu da Türk/egemen olarak yapılandıran egemenlik ilişkisi içerisinde mümkün olduğunu kavramıştım. Öznelliğimi yapılandıran güçlerden biri olarak kolonyal duruma dair refleksif bir farkındalığın geliştiği bu yılların Kürt habituslarımıza, Türklük ethosu karşısındaki asimetrik konumlarımıza dair şakalaşmalarla, ironik göndermelerle dolu arkadaş sohbetlerinde bu arzuya bir de isim çıktı: *subay-kızı affekti*. Buna göre subay-kızı affekti, bir etki ve duygulanımı tarif eder. Kürt coğrafyasına gelmiş “Beyaz kız”ın “yerli oğlan”ın bedeninde uyandırdığı aşk ve cinsellik etkilerini anlatır. Yerli oğlanın siyahımsı ve iyi beslenmemiş çorak bedeninde aşk ve cinsellik etkileri ortaya çıkarması için, kızın Beyazlığın, bu durumda, Türklüğün evreninden gelmiş olması gerekmektedir.

Yerli oğlan ile Beyaz kız genellikle farklı mahallelerde meskûn oldukları için karşılaşmalar çoğunlukla okulda oluyordu. Ancak bir tür “karşılaşma”nın gerçekleştiği bir ortam daha vardı: Bu yer, yerlinin televizyon girmiş eviydi. Çocuk okula başlamadan önce “Beyaz kız” farklı imgeleriyle evin içindeki televizyon (ki Türklüğün/Beyazlığın pürüzsüz ortamıdır) aracılığıyla karşılaşılıyordu zaten. Yani okuldaki “gerçek” karşılaşmadan önce, Beyaz kızın ve onun dünyasının çeşitli imgeleri yerli oğlanın evine gelmişti bile. Televizyon aracılığıyla gerçekleşen bu ilk karşılaşma, yerli çocuğun dünyasında hayranlık, utanç, sevgi gibi duyguları ortaya çıkarıyordu; okulda gerçekleşecek “gerçek” karşılaşmanın yaratacağı duygulanımlara bir ön hazırlık oluyordu. Farkın aslında bu: Yerli Türklüğün evreninin

televizyonla özdeşleştirildiği bu sahnede üstün olan dünya, Beyaz kızın içine doğduğu evrendir. Tuhaf, çocuksu utanç da buradan kaynaklanıyordu galiba. Çok sonraları yerliye, içine doğduğu ev(ren)in değersiz olduğunu hissettiren; Beyaz kızı onun için karmaşık bir arzu nesnesi haline getiren yapısal ve tarihsel nedenler olduğunu anlıyacaktım.

Didem'in hayal meyal hatırladığım bedeni, konuşması ve sesi, okuldaki, mahalledeki kızlar gibi değildi, televizyonda gördüklerime benziyordu. Şimdiden geriye baktığımda yüce, üstün olarak düşündüğümüz Türklüğün evimize giren evreniymiş televizyon. Belki de Didem'e olan arzumu ve aşkımı da yaşıtılarının "Beyaz" kız hayranlığını da tetikleyen televizyonda izlediğimiz filmlerle evimize gelen Yeşilçam'ın bazen zengin bazen fakir kadınlarıydı. Belki Didem'de, Türkân Şoray'ın çekici vücudunu, Filiz Akın'ın masum bakışını, Belgin Doruk'un çocuksu yüzünü, Hülya Koçyiğit'in pürüzsüz sesini, Gülşen Bubikoğlu'nun cezbeden gülüşünü buluyordum. Didem'i Yeşilçam'ın güzel ve her daim masum kadınlarıyla, onları da Didem'le özdeşleştiriyordum çocuk zihnimde. Didem'e yönelen çocuksu aşkımı da televizyonda gördüğüm kadınlara yönelen hayranlığımı da yapılandırmanın Türklük ile Kürtlük arasında varolagelen egemenlik ve tabiyet ilişkileri olduğunu çok sonraları kavrayacaktım. Ve aynı zamanda sinemanın, filmlerin insanın dünyadaki varoluş hallerini göstermekle kalmayıp, o halleri etkileyen güçlerden biri olduğunu, insanın varlığa dair duygularını, fikirlerini zenginleştirdiğini ve değiştirdiğini doktora tezimi ve onun dönüşümü olan bu kitabı yazarken fark edecektim.

Yerli oğlanın Beyaz kıza yönelen arzusu *Hudutların Kanunu*'nda Hıdır'ın Ayşe öğretmene, *Toprağın Kanı*'nda Hüseyin'in Sevgi'ye, *Derman*'da Şehmuz'un ve Tahsin'in Mürvet ebeye, ya da yakın dönemde yapılan *Vizontele Tuuba*'da Emin'in Tuuba'ya, *Gelecek Uzun Sürer*'de Ahmet'in Sumru'ya yönelen arzusuna benziyordu sanki. Bunlarla birlikte başka filmlerde arzunun bir başka hareketi de görünür oluyor: Beyaz kadının veya erkeğin yerli erkeğe veya kadına yönelen arzusu. Şunu söylemenin yeri geldi galiba: Bu anlatılardaki arzunun hareketleri, üdâhiz, filmkâriponu, müsetmenleri ve izleyici-

lerini yapılandıran güçlerden biri, Türklükle Kürtlük arasında süregelen asimetrik ilişkilerdir.

Arzu Yeşilçam'ın güzel ve her daim masum kadınlarına yönelirken, özdeşleşme Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Ayhan Işık, Ediz Hun, Tarık Akan gibi Yeşilçam'ın erkek kahramanlarıyla oluyordu. Cino'nun (Cüneyt Arkın'a "Cino" derdik o dönemler) *Kara Murat*, *Mal-koçoğlu* gibi kahramanlık filmlerini izledikten sonra mahallenin diğer çocuklarıyla birlikte kendimizi sokağa atıp, ağaçtan çubukları at yaparak "savulun kâfirler" diye bağırıp yine tahtadan kılıçlarımızı birbirimize sallardık. Yine Cino'yla birlikte Kadir İnanır'ın, Ayhan Işık'ın şehirlerde kötü adamları (biz *qelles* derdik) pataklayarak ve öldürerek adalet dağıttıkları, masum ve güzel kadını kurtardıkları filmleri izledikten sonra, filmin sahnelerini heyecanla birbirimize anlatır, kavga ve ölüm sahnelerini yeniden oynardık. Bu filmlerin bir tür yeniden canlandırması gibi olan oyunlarımızda hepimiz kahraman ya da kahramanın arkadaşı olmak istediğimizden, kahramanı dönüşümlü olarak oynardık. Yani her durumda ev içindeki konumu bir tür fetiş nesnesi olan televizyon aracılığıyla (burada okulu da unutmamak lazım) arzunun yöneldiği istikamet ve özdeşleşmenin gerçekleştiği evren Türklük oluyordu.

Sanırım, özdeşleşmelerin ve arzunun bu türden hareketlerinin Türklük ile Kürtlük arasındaki egemenlik ve tabiyet durumlarıyla bağlantılandırmaya başlamış olmam, Kürtlüğün sürekli işaretlendiği ama asla adlandırılmadığı filmlerin, bu tabiyet ilişkileri görülmeden (filmlerde Kürtler adlandırılmıyorsa, kuşkusuz film üzerine yapılan incelemeler, yazılar da Kürtleri adlandırmıyor) incelenmiş olması ve Kürtlüğün Türk sinemasında temsil edilme biçimlerinden bir tür öfke, sıkıntı ve rahatsızlık hissetmem beni bu çalışmaya iten nedenlerden bazılarıdır. Dolayısıyla bu kitapta geliştirilen yaklaşımın bir özgün tarafı varsa, filmlere Türklük ile Kürtlük arasında tarihsel olarak süregelen egemenlik ve iktidar ilişkileri içinden bakıyor olmasıdır. Kısacası Türk sinemasındaki Kürtlük ve Türklük kurgularını, söz konusu egemenlik ilişkileri içerisine yerleştirerek incelemeye çalıştım.

Sevgili Umut Tümay Arslan'ın cesaretlendirici ısrarı, desteği ve önerileri olmasa bu kitap yazılamıyacaktı. Kendisine çok te-

şekkür ediyorum. Kitap içinde yaptığım tartışmaları birlikte konuştuğumuz, yazdıklarımı okuyarak öneriler ve uyarılarda bulunan ve desteğini her daim yanımda hissettiğim sevgili Gökçen Ertuğrul'a teşekkür ediyorum. Bu kitap vesilesiyle tanıdığım editörüm Semih Sökmen'in kitabın adım adım gelişimine katkısı çok büyük. Metnin bu şekilde ortaya çıkması, onun titiz okuma, düzeltme ve önerileriyle mümkün olmuştur. Kendisine çok teşekkür ediyorum.

Bu önsözü, kitabın, Türklük ve Kürtlük ekseninde üretilen ve siyasal ve toplumsal uzamda, bedenlerde, ideolojik-söylemsel biçimlerde ve temsil süreçlerinde hareket halinde olan iktidar, tahakküm ve şiddet ilişkilerinin görünür kılınmasına ve dönüştürülmesine katkı sunması umuduyla bitireyim.



Grass: A Nation's Battle For Life / Çimenler: Bir Ulusun Yaşam Savaşı
Merian C. Cooper ve diğ., 1925

Kürtlerin sinema perdesinde
ilk kez göründükleri film. Türk sinemasının perdesinde
görölmeye başlamaları ise 50'li yıllardır. Kürtlerin
kamerayla karşılaşmaları başkalarının onları temsil etmesiyle başlamıştır.
Sinematik silüetleriyle, kendilerinin yaptıkları filmler
aracılığıyla değil, başkalarının onlar hakkındaki fikirleri, duyguları,
arzu ve hazları, söylem ve ideolojileri dolayısıyla karşılaştılar,
uzun yıllar kendilerini sinemayla ifade etme
şansına sahip olmadılar.

Giriş

Coğrafya, Kader ve Kuram

Sokak ve sosyal medya duvarlarından, akademik toplantılar ve televizyon programlarına kadar karşılaşılan ve İbni Haldun'a atfedilen bir söz var: "Coğrafya kaderdir." İbni Haldun belli bir coğrafyanın sıcak, soğuk ya da ılık, çöl veya ağaçlık olmasının, denizlere, dağlara, nehirlerle göre yakınlığının veya uzaklığının, kısacası bütün topografik ve iklimsel koşulların, o yerde yaşayanların asabiyetlerinden sosyal, politik örgütlenmelerine ve ahlaki niteliklerine kadar pek çok şeyi etkilediğini, belirlediğini söyler. Coğrafyanın belirlediği kader, karakterin oluşmasından, politik sosyal hayatın örgütlenmesine kadar uzanıyor. Bu yönüyle İbni Haldun'da coğrafya Marx'ın üretime ve ekonomiye biçtiği belirleyici role benzer: bireysel, toplumsal ve tarihsel olanı belirleyen bir yapı olarak coğrafya. Belli bir zorunluluğu, coğrafik determinizm düşüncesini içinde barındıran İbni Halduncu coğrafya kavrayışı aynı anda bireysel ve kolektif kaderi belirler (Haldun 2007). Sözün popüler kullanımlarına bakıldığında insanların yaşadıkları yerlerden ve hayatlardan hoşnut olmadıkları, ama aynı zamanda yaşadıkları yerleri ve hayatları değiştirecek kudretlerinin de bulunmadığı kabulüne dayanan bir çaresizlik de seziliyor. Peki, içerisine doğulan ve üzerinde yaşanan yerin bir kişinin ya da topluluğun kaderini belirlemesi ne demektir? Coğrafya o kaderi nasıl belirliyor? İnsanların çoğunun artık doğdukları yerlerde ölmedikleri, dünya coğrafyası üzerinde, zorunlu veya gönüllü, insan hareketliliğinin arttığı modern zamanlarda bu sözün nasıl bir anlamı olabilir?

Bu söz, modern dünya söz konusu olduğunda, sosyal kuramın temel bir varsayımına, yani, içerisine doğulan coğrafyaların ve orada var olan toplumsal ve tarihsel bağlamın, ki bu bağlam Michel Fou-

cault'nun kavramsallaştırmasıyla, belli bir yer ve zamanda özneyi oluşturan iktidar, tahakküm ve direniş ilişkilerinden azade olmayan söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler olarak da ifade edilebilir—insanların fikir ve duygularından kimlik pozisyonlarına, habituslarından bilinçdışlarına kadar varoluş hallerini derinden etkilediğine, koşullandığına işaret eder. Modern bir evren söz konusu olduğunda katı yapısalcı bir yorumdan öte, basit bir gerçeği vurgular bu alıntı: İnsan her zaman bir yere doğar ve o yer onu etkileyecek, yapılandıracak, müzakere ve mücadele edilecek olandır; ondan önce kurulan ve yeniden kurulan ilişkiler, fikirler, diller, kurumlar, yapılar, kısacası o coğrafyayı sarmalayan sosyal ve sembolik bir alandır bu. Bu noktada kapitalist modernliğin toplumsal ve sembolik evreninin egemenlik, iktidar ve tahakküm ilişkileriyle, dolayısıyla fiziksel ve sembolik bir şiddetle yapılandırılmış olduğunu vurgulamak gerekiyor. Ancak kapitalist modern dünyanın yapılandığı eşitsiz ilişkilere, iktidar, tahakküm ve şiddet biçimlerine farklı coğrafyalarda farklı şekilde yaşanan başka sorunlar da eşlik edegelmiştir.

Türkiye’de, kapitalist modernliğin Batı dışı dünyada ortaya çıkardığı büyük dönüşümlerle de ilişkili olarak bu sorunların en başında geleni ve en yakıcı olanı Kürt meselesidir. Bu metinde Kürt meselesinin bir çözümlemesine girilmeyecek. Ancak bu meselenin sadece basit bir politik sorun olmadığını, coğrafik ve toplumsal uzamı eşitsizliklerle yapılandıran, öznellikleri iktidar ve tahakküm ilişkileriyle sarmalayarak oluşturan bir karakterinin olduğunu vurgulamak gerekiyor. Bu sorun, Kürtlük ve Türklükle özdeşleşen kitleleri aynı anda ama farklı biçimlerde konumlandıran, üreten ve yeniden üreten bir güce sahiptir. Daha doğrusu bizatihi özdeşleşme biçimlerini belirleyen bir etki ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla bu sorunun kimlik/öznellik oluşturan bir yönünün de olduğunu görmek önemlidir. Kuşkusuz bu sorun Kürtleri ve onlarla meskûn coğrafyaları ve Türkleri ya da kendini Türk olarak tanımlayanları ve Türkiye’nin Batı bölgelerini farklı biçimlerde dönüştürmüştür ve dönüştürmeye devam etmektedir. Bu mesele ölümün, sürgünün, hapsedilmenin, travmaların, yerinden edilmelerin, kısacası savaşın ve şiddetin toplumsal ve coğrafik uzamı olarak Kürtlerin meskûn bölgelerine olağüstü halin ola-

ğanlaştığı, istisnanın kalıcılaştığı mekânlara dönüştürürken, Türkiye'nin Batısı'nda yaşayanlar için uzaktadır; kimilerine zafer duygusuyla haz, kimilerine acı ve üzüntü veren, kimilerinin de kayıtsızlıkla karşıladığı bir seyirliktir. (Bu noktada seyrettiğimiz, şahit olduğumuz şeylerin bizi dönüştüren, duygularımızı, fikirlerimizi oluşturan bir etkisinin olduğunu hatırlamak gerekiyor.) Kürtlüğü mağdur, mazlum ve öfkeli toplumsal bir beden olarak yeniden ve yeniden kuran bu süreç, Türklüğü egemen, mağrur ve agresif hallere dönüştürmektedir. Kürtleri, en azından önemli bir bölümünü, devlete ve Türklüğe karşı duyulan korku, umut, arzu ve öfkeye eşlik eden aktif ve pasif duygular ve fikirler arasında getirip götüren bu sorun, Türkleri, en azından önemli bir bölümünü, milliyetçi, ırkçı fikir ve duygulara hapsedmektedir. Dolayısıyla, toplumsal ve psikik olanı şiddet, çatışma ve eşitsiz ilişkiler içerisinde yapılandıran, farklı mekân, zaman ve bedenlerde çokboyutlu ve karmaşık etkiler ortaya çıkaran, hatta bizatihi zaman ve mekânı ayıran (Türklüğün ve Kürtlüğün zaman ve mekânlarını) çok katmanlı bir meseledir Kürt sorunu. Bu yönüyle mesele, Kürtlükle Türklük arasında tarihi yüzyılı aşmış, kolonyal bir ilişkinin varlığına işaret eder. Daha doğrusu Türklüğü ve Kürtlüğü belirleyen ya da üreten yegâne neden olmasa bile, bir kolonyal mesele olarak da düşünülebilecek olan Kürt sorunu, her iki kimliği asimetrik bir düzlemde yapılandırmıştır ve halen de yapılandırmaya devam etmektedir.

Kürt meselesinin, geçmiş 19. yüzyılın ortalarına kadar giden, ortaya çıkardığı etkiler bakımından çokboyutlu karmaşık kolonyal ilişkilere işaret ettiğini, bir taraftan, Kürtlüğe doğmuş biri olarak, kendi gündelik pratiklerimi ve akademik etkinliğimi, fikirlerimi, duygularımı, arzu, korku ve kaygılarımı, kısacası bir bütün olarak bedenimi nasıl yapılandığını deneyimleyerek, diğer taraftan sosyal teorinin farklı alanlarında yaptığım okumalarla bu deneyimlerimi ilişkilendirerek zamanla fark etmeye başladım. Kısacası kolonyal bir bağlam içerisinde özneleşiyordum. Ve aynı zamanda bu bağlam içerisinde akademik/entelektüel bir pratiğe yöneliyordum. Belki de akademik bir pratiğe yönelmemin sebeplerinden biri de bizatihi kolonyal bağlamın kendisidir. Üçlemiyi PDF Kitap Arşivi'nden indirebilirsiniz

demik etkinliği düşünme ve yapma biçimim, o pratikten neyi anladığımı ve onu nasıl meşrulaştırdığım, ona yüklediğim anlam ve değer söz konusu kolonyal bağlam içerisinde şekilleniyordu.

Eleştirel akademik performans, sözünü ettiğim kolonyal bağlamın çok fazla görülmeyen, üzerinde konuşulmayan, tartışılmayan çokboyutlu yönlerini gösterebilecek, o ilişkileri tek başına değiştirecek bir güce sahip olmasa bile onların dönüştürülmesinde etkisi olacak yollardan biri olarak kabul edilebilir. Bu bağlamıyla akademik/entelektüel faaliyet, yani sosyal kuramın kendisi geniş anlamıyla politik/pratik bir etkinlik olarak düşünülebilir. Bir praksis olarak kuram. Pierre Bourdieu'nün bir yerlerde, sosyolojinin modern toplumlardaki eşitsizlikleri, tahakküm ve şiddet biçimlerini dönüştürebileceğini, en azından onları gösteren, deşifre eden eleştirel-radikal bir yönünün olduğunu ve eğer sosyolojinin eşitsizliklerle yapılandırılmış modern toplumsal uzamı dönüştürecek bir etkisinin olmadığına inansaydı bir saat bile bu pratiği icra etmeyeceğini dile getirdiğini hatırlıyorum. Ricoeur'ün belirtmiş olduğu gibi "bir kitabın yazılma gerekçeleri hiçbir zaman bütünüyle ortaya konamaz" (2007: 17) belki, ama Bourdieu'nün taşıdığı inanca benzer bir duygunun, bu kitabın ortaya çıkmasında payının olduğu söylenebilir.

Gemideki Hayalet, sözünü ettiğimiz bu kolonyal bağlam içinde üretilmiş bir metindir. Bu yönüyle, bağlamın ortaya çıkardığı bütün duyguları, kavramları, fikirleri ve tabii boşlukları, sınırları, eksiklikleri taşımaktadır. Türklükle Kürtlük arasında eşitsiz bir ilişkiyi yapılandırmış olan kolonyal bağlamın ortaya çıkardığı etkileri, duyguları filmler üzerinden takip etmeye çalışan bu metin şöyle bir varsayımdan hareket etmektedir: Türk sinemasında Kürtlerin temsilini mümkün kılan tarihsel durum, ve filmlerde Kürtlüğün ve onunla ilişkiselliği içerisinde Türklüğün düşünülme biçimleri, sözü edilen kolonyal bağlamda şekillenmiştir. Dolayısıyla filmlerin eleştirel ve analitik çözümlemesi, Türklük ile Kürtlük arasındaki, zaman içerisinde dönüşerek farklı görünümler arzeden, iktidar ve tahakküm ilişkilerinin görülmesiyle mümkündür. Sözünü ettiğimiz egemenlik ve tabiyet ilişkilerinin karakteri Osmanlı/Türk devletlerinin Batılılaşma/modernleşme serüveninde de belirleniyordu. Başka bir deyişle, sözü

edilen tahakküm ilişkilerinin mahiyeti, ulus oluşturma süreçlerine eklenilerek şekilleniyordu. Tanzimat sonrası dönemde yaşanan dönüşümlerle belirginleşen bu asimetrik ilişki, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte farklı ve çokboyutlu görünüm ve biçimler olarak bugüne kadar devam etmiştir. İşte filmler tam da bu bağlama yerleştirilerek ve bu bağlamla ilişkiselliği içerisinde çözümlenmektedir. Bu asimetrik durum ve onun değişimleri, filmlerin dillendirdiği arzuları, fikirleri, duyguları, geliştirdikleri anlatı yapısını, temsil rejim ve stratejilerini farklı biçimlerde de olsa önemli ölçüde belirlemiştir.

Unutulmuş Halk

Kürtlerin kamerayla karşılaşmalarının tarihi eskiye gidiyor. Bu karşılaşma kamerayı kendi ellerine almalarıyla değil, ona bakarak, onun tarafından kaydedilerek gerçekleşiyor. Uzun yıllar boyunca kendileri değil, başkaları tarafından temsil edilen Kürtler ve yaşadıkları yerler, sinemanın ortaya çıkış tarihi olarak kabul edilen 1895 yılından otuz yıl sonra, 1925 tarihinde kameraya alındı ve perdede görüldü. Merian C. Cooper ve iki arkadaşı tarafından yapılan etnografik belgesel türündeki *Grass: A Nation's Battle For Life* (Çimenler: Bir Ulusun Yaşam Savaşı) isimli filmde Kürtler ve onlarla meskün coğrafyalar görülmektedir. Kuzey Amerikalı üç maceracının yolculuğu Angora'dan (bugünkü Ankara) başlıyor, Torosları aşarak Irak bölgesine oradan da Bahtiyar aşiretinin yaşadığı Zagros dağlarına uzanıyor. Film, bugün artık Kürt oldukları bilinen, Kürtçenin bir diyalekti olan Lorice'yi konuşan Bahtiyar aşiretinin mevsimsel göçünü kayda alıyor. Film yapımcıları bu yolculuğu kendi kökleri olarak düşündükleri Aryanlığın bozulmamış özünü keşfe çıkan bir serüven olarak düşünüyor. Dönemin ulaşım imkânları, kamera teknolojisi ve coğrafyanın koşulları düşünüldüğünde güçlü bir azmi ve çabayı gerektiren filmde Batılı Beyaz insanın ırksal kökeni olarak düşünülen Aryanlığa övgüler var. Amerikan imparatorluğunun yükselişe geçtiği yıllarda yapılan filmde Aryanlığa dair bu yüceltmeler 1920'lerle, ırk teorilerinin ve ırkçı ideolojilerin revaçta olduğu döneme başlanılmaya başlanıyor. Belgeselci-

ler Zagros dağlarına yaptıkları yolculuğu sadece mekânda yapılan bir yolculuk olarak değil, modern dönemden, Aryanların ilkel, eski dönemlerine yapılan zamanda bir yolculuk olarak düşünüyorlar. Şöyle ifadeler var filmde: “Dünya Batı’ya ilerliyor. Atalarımızın söylediği gibi eski Aryanlar Asya’ya nüfuz ettiler ve dünyanın keşfine çıktılar. Biz bu büyük göçün parçasıyız. (Batılı olarak bizler) doğuda geçmişimizin sırlarını bıraktık, bizim kardeşlerimiz hâlâ geleneğimizin köklerini yaşıyor.” “*Unutulmuş halktan* bu yana uzun zaman geçti. İki erkek ve bir kadın aradı ve unutulmuş halkı buldu.” Perslerin/Farsilerin Batılı tasavvurda kadim bir yerinin olduğu düşünüldüğünde, Farsi bir kabile oldukları vurgulanmasına rağmen Bahtiyarilerden “unutulmuş halk” olarak söz etmeleri çelişki gibi görünüyor. Filmin yapıldığı dönem düşünüldüğünde Batılı bilgi repertuarında iyi bilinen Farsi coğrafyasında meskûn bir topluluğun neden “unutulmuş” olarak nitelendirildiği muamma.

Kürtlere ve Kürtçeye dair herhangi bir bilginin geçmediği filmde Bahtiyarilerin Farsi bir kabile olduğu söyleniyor. Başkaları tarafından kameraya alınan Kürtler, başka bir isimle adlandırılıyorlar. Filmde gezginlerin güzergâhını gösteren haritada İstanbul, Ankara, Arap ve Fars nitelemeleri görülüyor. Haritada da Kürtlüğe dair bir işaret yok. Ayrıca film üzerine yazılan eleştirilerde ve kitapta¹ belgesele konu olan Bahtiyarilerin Farsi bir aşiret olduğundan söz ediliyor. Bu durum, yani Kürtlerin hem filmde hem de film üzerine yazılanlarda “unutulmuş” olması, ya da Kürt değil de Fars olarak görülmeleri nasıl anlaşılabilir?

Bu unutulmuş Wallerstein’in vurguladığı Avrupa’da sosyal bilimlerin ortaya çıkış sürecinde belli egemenlik ve iktidar süreçlerini görünür kılan bir işbölümünü hatırlatıyor. Bugün artık işlevsel olmayan ancak Batılı söylemin kendisini ve Doğu’yu düşünme biçimlerini gösteren bu işbölümüne göre Batı, kendisini, yani modern toplumların Sosyoloji, İktisat ve Siyaset Bilimi disiplinleri aracılığıyla kavra-

1. Bkz. Bahman Maghsoudlou, *Grass: Untold Stories*, 2009. Kitapta filmin yapım hikâyesi ve üç gezginin hayatı anlatılıyor. William O. Beeman, “Grass: Untold Stories” (Review), *Özelsiz Dergi*, 2010. <http://www.ozelsizdergi.org/2010/01/01/Grass-Untold-Stories/>.



Grass: A Nation's Battle For Life / Çimenler: Bir Ulusun Yaşam Savaşı.

yacaktı. Geçmiş/Şimdi ve Medeni/Öteki ya da Avrupalı/Avrupalı olmayan ayrımı Tarihi, Antropolojiyi ve Şarkiyatçılığı diğer üç disiplinden farklılaştırıyordu (Wallerstein 2000: 192). Dolayısıyla bir çalışma alanı olarak Şarkiyatçılık/Oryantalizm, Fars, Arap, Çin gibi Doğu'nun kadim ama yine de Avrupa'dan biraz eksik olduğu düşünülen dillerini ve kültürlerini araştıracaktı. Geriye "kadim medeniyetlerin" gölgesindeki kültürler, inançlar, dil ve topluluklar kalıyordu. Modern olmadığı için "ilkel" olduğu düşünülen bu küçük dil ve toplulukları ise antropoloji ve etnoloji araştıracaktı. Disiplinlerin bu işbölümüne bağlı olarak "yüksek" olduğu varsayılan medeniyetler içinde yaşayan farklı topluluklar, diller, kültürler görünmez hale geliyordu. Diğer bir ifadeyle, bir disiplin olarak şarkiyatçı ilginin "büyük medeniyetlere" yönelmesi farklı toplumların varlığını, dillerini, kültürlerini Batı bilgisinin kenarında ya da dışında bırakıyordu. Görünmez ya da unutulmuş topluluklardan biri de Kürtlerdi. Hem film hem de film üzerine yazılan metinlerde Kürtlüğün görünmez hale gelişi, Kürtlerin Şarkiyatçı Disiplinler ile ilişkisi, bu noktada çok

rûlmemeleriyle ilişkilidir. Kürtlüğün bu tür bir “unutuluşu”, onun herhangi bir imparatorluğun ya da ulus-devletin kimliği olmamasıyla da bağlantılıdır kuşkusuz.

Belgeselden bir yıl sonra 1926’da *Zaré* ile Kürtler ve yaşadıkları coğrafyalar bu kez kurmaca bir filme konu olmuştur. Kürtlerin görüldüğü ilk belgesel film *Grass* ise, konu edildiği ilk kurmaca film de *Zaré*’dir. Sinemanın henüz sesle buluşmadığı bir dönemde yapılan film, Ermenistan sinemasının kurucusu olarak kabul edilen Hamo Beknazaryan (1892-1969) tarafından çekilmiştir. Sovyet sineması içinde önemli bir yönetmen olan ve dönemin sinema estetiği ve anlatı biçimleri düşünüldüğünde önemli olan Beknazaryan’ın filmi, dram özellikleri barındıran bir aşk filmi olarak nitelendirilebilir (Bakhchinyan 2007: 42). Bu iki filmden sonra Kürtler 50’lerden günümüze kadar bu kez Türk sinemasının perdesinde görülmeye başladılar. Bu bağlamda Kürtlerin kamerayla karşılaşmaları başkalarının onları temsil etmesiyle başlamıştır. Kendilerinin sinematik silüetleriyle, kendilerinin yaptıkları filmler aracılığıyla değil, başkalarının onlar hakkındaki fikirleri, duyguları, arzu ve hazları, söylem ve ideolojileri dolayısıyla karşılaştılar. Bu çalışma Türklüğün muhayyilesinde Kürtlerin nasıl düşünüldüğünü filmler üzerinden takip etmektedir.

Temsil eden ile temsil edilen arasında genellikle asimetric bir güç ilişkisi devrededir. Doğu ya da Üçüncü Dünya Batı tarafından, kadınlar erkekler tarafından, ekonomik, kültürel, sembolik sermayeye sahip olmayanlar da o sermayeye sahip olanlar tarafından temsil edilir; çünkü egemenliği, gücü elinde bulunduranlar aynı zamanda temsil araçlarını, imkânlarını ve meraklarını da ellerinde bulundurlar. Dolayısıyla temsil ilişkisi, bir güç ilişkisi içerisinden oluşur ve bu yönüyle belli iktidar ilişkilerini görünür hale getirir. Egemen söylemler ve ideolojiler içerisinden tabi olanlar hakkında üretilen temsiller, temsil edilenin hem kendisini hem de egemen olanı düşünme, anlamlandırma ve algılama kategorilerini yapılandırır. Bu bağlamda, herhangi bir temsil veya söylem çözümlemesi, temsil edilen ile temsil eden arasındaki güç asimetrisinin mahiyetini ortaya koyarak işe başlanmalıdır.

Temsilin Gücü

Bu çalışmanın “Doğulu”, Kürt, Kürtlük, Türk, Türklük gibi kimlik kategorilerini ya da “Doğu”, Kürdistan gibi mekânsal ve coğrafik kategorileri *a priori* ya da özsel kategoriler olarak varsaymadığını vurgulamak gerekiyor. Söz konusu kimlik ve mekân kategorileri, politik ve ideolojik mücadelelerin, egemenlik ve iktidar ilişkilerinin sonucu olarak sürekli yeniden oluşturulan, tanımlanan kategorilerdir. Bu bağlamda filmler çözümlenirken, Kürtlüğün ve Türklüğün çarpık, yalan yanlış bir şekilde temsil edildiği değil, belli söylemsel çerçeveler ve ideolojik hatlarla bağlantılı olarak kurulduğu söylenecektir. Michel Foucault’dan Edward Said’e, oradan da Postkolonyal ve Kültürel Çalışmalar’a varan geniş bir repertuar bize dil, temsil ve anlamlandırma pratiklerinin gerçekliği düpedüz yansıtan, kopya eden işlemler olmadığını, belli söylemsel ve ideolojik çerçeveler içerisinden bizatihi gerçekliği üreten süreçler olduğunu göstermiştir. Sosyal teoride ve film çalışmalarında takip edilen temsil düşüncesindeki bu dönüşümü kısaca hatırlamakta fayda var.

Stuart Hall, görsel dil dünya hakkında halihazırda orada olan bir gerçeği mi yansıtır, yoksa dünya hakkında onu temsil ederek anlamlar mı üretir sorusunu sorarak *inşacı (constructionist) temsil anlayışına* işaret eder. Ancak inşacı temsil anlayışına gelmeden önce geleneksel temsil anlayışlarından söz etmek gerekiyor. Hall’e göre *yansımacı (reflective) anlayışta* anlam gerçek dünyada nesnenin, kişinin, düşüncenin veya olayın içinde yer alır ve dil, halihazırda dünyada bulunan doğru anlamları yansıtan bir ayna işlevi yüklenir. *Niyetçi (intentional) yaklaşım* ise anlamı konuşmacının, yazarın niyetiyle sınırlandırır. Bu yaklaşımda yazarın niyeti sözcüklerin, imgelerin anlamını oluşturur; anlam yazarın, konuşmacının niyetiyle sabitlenir. Hall sosyal ve beşeri bilimlerin kültürel dönemece girmelerinden bu yana, dünyada veya yazarın niyetinde verili bulunan anlam ve temsil düşüncesinin gerilediğini, bunun yerine, üretilen ve inşa edilen temsiller ve anlamlar düşüncesinin yaygınlaştığını belirtmektedir. İnşacı yaklaşıma göre dil ve temsil ne ayna işlevi gören bir taşıyıcıdır, ne de bütünüyle kişiye/yazara/konuşmacıya bağlıdır. Ne şeylerin ken-

dileri ne de dilin bireysel kullanıcıları anlamı dil içerisinde sabitleyebilir. Anlam içeren şeylerin kendileri değildir.” Kavramlar ve göstergeler arasındaki ilişkiler dil içinde anlam üretimiyle kurulmaktadır ve bu süreç temsil olarak tanımlanır. İnşacı yaklaşımı benimseyenlerin maddi dünyanın varlığını inkâr etmediğini söyleyen Hall’e göre, anlamları taşıyan, üreten maddi dünya değil, kavramlarımızı temsil eden dil sistemi ya da kullandığımız herhangi bir sistemdir (1997: 7, 24-25).

Hall ile paralel bir yaklaşımla, söylemin nesnesini kurduğunu iddia etmenin, düşüncenin dışında bir dünya olduğuna ilişkin materyalist tezi reddetmek anlamına gelmediğini söyleyen Laclau ve Mouffe’a göre, “Hiçbir nesnenin bütün söylemsel ortaya çıkış koşullarının dışında verili olmadığı ölçüde, her nesne bir söylem nesnesi olarak oluşmuştur. Her nesnenin bir söylem nesnesi olarak oluşmuş olmasının, düşüncenin dışında bir dünyanın var olup olmadığıyla ya da realizm/idealizm karşıtlığıyla hiçbir ilgisi yoktur”. Dolayısıyla bütün söylemsel yapıların maddi karakterde olduğunu söyleyen yazarların karşı çıktıkları varsayım, nesnelerin kendilerini söylemsel ortaya çıkış koşullarından bağımsız bir şekilde ürettikleri düşüncesidir (Laclau ve Mouffe 2012: 171-73). İnsanlar tarafından kurulmayan fizik, astronomi, biyoloji gibi doğal dünya olguları hakkında ne söyleyebiliriz sorusunu soran Laclau ve Mouffe’a göre, “doğal olgular da söylemsel olgulardır... şeylerin varlığından okunacak, halihazırda orada olan bir doğa yoktur, doğanın kendisi yavaş ve karmaşık bir sosyal, tarihsel inşadır.” Dünyada insanlar olmasaydı da taş olarak adlandırdığımız nesneler yine var olacaktı ama “taş” olmayacaktı, çünkü onları sınıflandıran bir madenbilim ya da diğer nesnelerden ayıran bir dil olmayacaktı (Laclau 1997: 71). Bryson da benzer bir bağlama işaret ediyor: “İnsanlar tarafından deneyimlenen gerçeklik her zaman tarihsel olarak üretildiği için şeffaf ve doğal olarak verili gerçeklik yoktur” (akt. Arslan 2003: 47). Dolayısıyla belli söylemler içerisinde üretilen temsiller, her zaman tarihsel ve toplumsal bir dolayım içinde kuruldukları için, gerçekliği doğru veya yanlış yansıtan bir ayna olarak düşünülemez. Temsili, dili, gerçekliğin saydam tarafsız bir aktarıcısı olarak düşünmek, inşacı yaklaşımın temel prensiplerinin, imge-

lerin yazarın, yönetmenin, konuşmacının niyeti olduğunu iddia eden yaklaşımlardan farklı olarak inşacı bir temsil düşüncesinde anlam ve imgeler, tarihsel ve toplumsal olanın –dolayısıyla söylemsel/ideolojik olanın– içerisinde üretilirler. Her zaman belli bir tarihsel, toplumsal bağlamla ilişkili olarak üretilen imgeler, anlamlar, temsiller egemen söylemsel ve ideolojik çerçeveleri yapılandırdıkları, yeniden ürettikleri ve aynı zamanda onlardaki boşlukları, kesintileri, çelişkileri taşıdıkları ölçüde eleştirel araştırmaya konu olacaklardır.

Türkiye’de farklı alanlarda yapılan çalışmaların önemli bir kısmının, geleneksel temsil düşüncesini görünür kıldığı söylenebilir. Söylemsel olanın, gerçekliğin karşısına konulduğu bu düşüncede temsil, gerçekliği etkilemeyen ancak ondan pasif bir şekilde etkilenen bir anlayışla ele alınmaktadır. Dilin, söylemin ve temsilin gerçekliği ve öz-neleri kurma gücünü görmeyen bu tür yaklaşımlar, eleştirel teorik çalışmanın değil, *doksa*’nın, yani kanaatlerin alanında gezinirler. Temsilin anlamları, fikirleri, duyguları, algıları, ilişkileri oluşturan gücünü tanımayan anlayışın etkisiyle yapılan çalışmalarda, temsiller veya filmler, gerçekliğin doğru veya yanlış yansımalarına indirgeniyorlar. Bu tür bir temsil anlayışı çerçevesinde yapılan çözümlemelerde ise filmler ya yapıldığı dönemin aktüel sosyopolitik değişimlerinin takip edildiği bir ayna ya da yönetmenlerin estetik anlayışlarının ve niyetlerinin bir dışavurumu olarak değerlendiriliyor. Ancak filmler ve genel olarak temsiller, gerçekliği yanlış veya doğru aksettiren aynalar değil, gerçekliği oluşturan parçalardan biridir. Ryan ve Kellner’ı takip ederek diyebiliriz ki, “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” (1997: 419).



Hudutların Kanunu, Lütfi Akad, 1966

50'lerde "Doğu"nın keşfinden günümüze Kürtler ve Kürtlerle meskûn coğrafyalar Türk sinemasının vazgeçilmez konularından biri oldu.

Kürtler perdede göründüler ama asla adlandırılmadan, sadece işaret edilerek, aksan, kılık kıyafet, beden dili ile ima edilerek...

Türk kamerasının bugün de sinemada, popüler dizilerde, TV skeçlerinde devam eden bu saplantılı arzusunu nasıl anlamalı?

Türk sinemasındaki Kürt temsilleri ne işe yarıyor?

1

Türklüğün Hareketleri

TÜRK SİNEMASININ Kürtlüğü ve onunla bağlantılı olduğu ölçüde Türklüğü tasavvur etme biçimleri üzerine bir düşünüm, Kürtleri kamerasına alma, onları temsil etme gücünü elinde bulunduran Türklüğün “ne”liğine dair bir tartışmayı beraberinde getiriyor. Şöyle de ifade edilebilir: Türk sinemasının öteki dolayımıyla kendine bakan kamerasını, oradan yayılan bakışı, fikirleri ve duyguları anlamamanın önkoşullarından biri Türklüğe dair analitik ve eleştirel bir kavrayış geliştirmektir. Türklüğün Kürtlük karşısında egemen konumunun, filmlerin anlatı ve temsil rejimlerini nasıl etkilediği, bir taraftan Türklüğün farklı alanlardaki görünümüne ve etkilerine dair kavrayışı derinleştirecek, diğer taraftan Türk sinemasının belli dönemlerine ve o dönemlerde yapılan filmlere yeni bir yaklaşımı mümkün kılacaktır. Türklüğün, hem film-dünyanın içerisinde hem de filmler üzerine yapılan incelemelerde hareketlerinin izini sürmek, sinema alanının dışına taşan bir Kürlük tartışmasını zorunlu kılıyor. Türk sineması ile Kürlük arasında nasıl bir ilişkinin olduğu, Türk sinemasının Türklüğün sinema perdesine dönüşmesini üreten tarihsel dinamiklerin neler olduğu ve nasıl çalıştığı gibi soruların sorulmasını anlamlı kılmak ve ona imkân vermek için, ilk olarak Türklüğün içine girmek ve orada dolanmak gerekecektir.

Birkaç soru: Neden araştırmacılar, yazarlar ve yönetmenler açısından Türk sinemasını niteleyen Türk kavramı görülmeyen, üzerinde düşünülmemeyen “boş” bir kategori haline gelmiştir? Kürlük eleştirel ve analitik bir yerden nasıl tartışılabilir? Türklüğün kurulma sü-

reçlerinde belirleyici olan sosyopolitik ve tarihsel dinamikler ve eklemeli olduğu kavram ve kategoriler nelerdir? Film incelemelerinde Türklüğün eleştirel ve analitik kullanımı nasıl imkânlar sunabilir? Siyasal bir egemenliğin göstereni, bedenleri kat eden kültürel ve toplumsal bir iktidar, öznellik oluşturan bir ideoloji ve bir tür habitus olarak Türklüğün, Türkiye’deki entelektüel ve akademik alanlarda yeterince sorunsallaştırıldığı söylenemez.² Kuşkusuz bu durumun kendisi, yani Türklük üzerine düşünmeme hali, Türklüğün akademik ve entelektüel alanlara olan ideolojik etkisiyle –*Türklük etkisi* olarak formüle edilebilecek bir etkiyle– ilişkilidir. Başka bir ifadeyle toplumsal bedene derinlemesine sinmiş olan Türklüğün, ilk elden üzerine düşünülmesinin bekleneyeceği alanlar olarak, akademik, entelektüel ve sanatsal üretimlerde sorunsallaştırılmaması bizatihi Türklüğün egemen konumuyla ilişkilendirilebilir.

Lacancı özne anlayışını siyaset teorisine taşıyan Mouffe ve Lacau, özne kategorisini her zaman bir söylemsel yapı içindeki özne konumları anlamında kullandıklarını söyleyerek “bütün özne konumları söylemsel konumlar olduklarından, bütün söylemlerin açık karakteri onların da karakteridir; bu yüzden de çeşitli özne konumları kapalı bir farklılık sistemi içinde tümüyle sabitleştirilemez” (2012: 144-45). Stuart Hall de benzer bir yerden hareketle kimliği sürekli bir oluşum hali olarak görürken, hiçbir kimliğin hem ilelebet sürecek bir protokol olmadığını, hem de öznenin farklı söylem ve pratiklerde farklı biçimde yer edineceğini ve konumlanacağını ifade eder. Özne, her zaman ötekine göre oluşan bir anlatı, bir söylem olarak vardır (akt. Alankuş 1995: 93). Bu bağlamda özneyi bitmiş, tamamlanmış sabit bir öz olarak kavrayan modern düşünce geleneğinden farklı olarak özne, hiçbir zaman tamamlanmayacak bir süreç, sürekli oluşum halinde bir şeydir. Dolayısıyla ister bütünlüklü ister parçalanmış

2. Kuşkusuz milliyetçilik kuramları bağlamında Türk milliyetçiliğiyle ilgili olarak sosyal bilimlerde ve tarih alanında eleştirel bir literatür oluşmuştur. Ancak eleştirel milliyetçilik kuramlarına sığmayan bir kategori olarak Türklük kavramını sorunsallaştıran çalışmaların yetersiz olduğu söylenebilir. Bu durumun farklı alanlardaki istisnaları için bkz. Gürbilek 2001, 2004, 2007; Arslan 2010, Ünlü 2014a, Koçak 1996. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

olsun, hiçbir özne verili bir kimlik, verili bir kategori değildir; cinsel kimlikler dahil bütün kimlikler kararsız ve değişkendir, çünkü özne her zaman bir eksiklikle, bir özdeşleşmeyle biçimlenir.

Kimliğin/benliğin hiç bitmeyen –bir süreç olarak özne/kimlik– oluşturulma süreçlerindeki çokboyutluluk düşünüldüğünde, ulusal bir kimlik, toplumsal ve politik bir iktidar olarak Türklüğün farklı boyutları olan ilişkisel süreçler içerisinde üretildiği söylenebilir. Türklük kendini, birbirleriyle bağlantılı olan iki asimetric ilişkinin devrede olduğu süreçler üzerinden üretmiştir: Bu asimetric ilişkinin bir ucu Doğu/Batı bölünmesi üzerinden kimlik/benlik yarılmasını ortaya çıkaran Batılılaşma, modernleşme, kapitalistleşme süreçleridir. Bu durum, söz konusu asimetriyi ortaya çıkaran Osmanlı -Türk modernleşmesinin aynı zamanda Batılılaşma süreci olarak tezahür etmesiyle ilişkilidir. Çağdaş ve modern Batı, bir taraftan ulaşılması gereken bir arzu nesnesi, hedef, bir Büyük Öteki'yken, diğer taraftan tarihsel bir düşman/rakip olarak, Türklüğün “özü”nde olduğu varsayılan milli, otantik, yüce ve sahici olanı bozan, çürüten bir nefret kaynağıydı politik ve kültürel seçkinler açısından. Türklüğü bir egemenlik biçimi olarak üreten diğer asimetric karşılaşma ise –ki bu asimetri, eleştirel ve akademik analizin pek görmek istemediği bir dinamiktir– ulusal devlet ve kimlik oluşturma süreçlerinde Osmanlı -Türk devletlerinin Anadolu'yu ve Kürtlerle meskûn coğrafyaları sırasıyla Müslümanlaştırma ve Türkleştirme süreçleridir. Bu boyuttaki asimetric karakter ise devletin Müslüman ve Türk olmayan halkları kılıcın ve yasanın gücünü kullanarak tanımlama, tahrip ve yok etme süreçlerini kapsamaktadır. Diğer bir ifadeyle Türklük, bir taraftan Batılılaşma/modernleşme dönüşümlerinin, diğer taraftan bu dönüşümlerle ilişkili olarak ulusal devlet oluşturma ve sömürgeleştirme süreçlerinin kesişim alanlarında üretilmiştir. Bu dinamiklerin tarihsel ama aynı zamanda –her iki dinamiğin bugün de oldukça güçlü etkiler ortaya çıkardığı düşünülürse– aktüel olduğunu vurgulamak gerekiyor.

Söylemsel ve ideolojik pratikler, semboller, imgeler, kurumlar, düşünceler, duygular, bedenler aracılığıyla üretilen ve onlar üzerinden hareket halinde olan Türklük, Aşık ve vaktisi'ne olarak düşünülebi-

cek iki boyutun kesişim ve etkileşim süreçleri olarak düşünülebilir. Türk sinemasının Kürtlere yönelik istikrarlı ilgisi, Türklüğün kuruluş ve yeniden kuruluş süreçlerinde etkili olan bu iç ve dış dinamiklerle ilişkilidir. Bu bölümün ikinci başlığı altında bu istikrarlı ilginin bir arzuyu görünür kıldığı ve bu ilgi ve arzunun nedenleri tartışılacaktır. Burada şunu söylemekle yetineyim: Bu ilgi ve arzu, kültürel ve politik seçkinlerin dışarıya/Batı'ya karşı güçsüzlük, mağduriyet, eksiklik hissi; ve içeride (özellikle Kürtlerle meskûn coğrafyalarda) egemenlik, otorite ve güç sahibi olma istenci ve pratiğinde somutlaşan Türklükle yakından bağlantılıdır.

Toplumsal İktidardan Egemenliğe Türklük

Burada ilk olarak Türklük kavramının eleştirel ve analitik kullanımlarına bakacağım ve kendi Türklük kavrayışımın söz konusu kullanımlarla ilişkisini ve farkını belirleyeceğim. Sonrasında *Türklüğün sinema perdesi* ifadesini hangi bağlamda ve ne amaçla kullandığımı belirteceğim.

Belli öznellikler üretebilen bir ideoloji ve bir devletin kimliği olarak Türklük, onun içine dahil edilenlerde bir ideoloji gibi çalışırken, onun dışında ya da karşısında kalanlar açısından bir egemenlik biçimine işaret eder. Bir egemenlik ve iktidar biçimi olarak Türklüğün bu konumu, başka egemen ideolojilerin ve kimliklerin oluşum süreçlerinde olduğu gibi, belli tarihsel, toplumsal ve politik süreçler içerisinde kurulmuştur. Türklük Sözleşmesi ve Türklük kavramlarını, ABD'de 80'lerden itibaren başlayan Beyazlık Çalışmaları literatürünün (Whiteness Studies)³ ortaya çıkardığı kavram ve kategorileri üzerinden şekillendiren Barış Ünlü, Türklüğü, postkolonyal bir dünyada Beyazlığın icra edilme biçimleriyle karşılaştırarak düşünüyor.

3. Eleştirel ve analitik bakışı Siyahların ve Beyaz olmayanların deneyimlerinden ve dışlanma pratiklerinden, toplumsal uzamı kateden bir iktidar olarak Beyazlığın gündelik hayattan makro siyasete kadar nasıl çalıştığına kaydıran Beyazlık Çalışmaları literatürünün önemli bazı metinleri için bkz. Delgado ve Stefancic 1997, Gamer 2007, Ahmed 2007, Sullivan ve Tauna 2007, Mills 2007. Roedriger 2006a, Roedriger 2007. PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Ünlü, Türklük Sözleşmesi kategorisini Charles W. Mills'in geliştirdiği *İrksal Sözleşme* (*The Racial Contract*) isimli kitabında geliştirdiği düşünceden ilhamla kavramsallaştırıyor. Mills'e göre küresel ölçekteki Beyaz üstünlüğü, dünyada geçerli olan sosyopolitik sistemdir ve Beyazları hayatın her alanında Beyaz olmayanlara karşı imtiyazlı kılan, farklı zamanlarda defalarca imzalanmış ve tarihsel bağlama göre sürekli değişen bir ırksal sözleşme üzerine kuruludur. Bir tür *bilgisizlik sözleşmesi* üzerinde ayakta kalan ırksal sözleşme, kendisi açısından kritik olan bir bilgisizlik epistemolojisi üzerine kuruludur. Beyaz kişi, Siyahlara ve Beyaz üstünlüğünün tarihsel gelişimine ve şimdiki işleyişine dair derin bir bilgisizlik içerisindedir. Yanlış bilmeler, yanlış anlamalar, bilgiden kaçış stratejileri ve kendi kendini kandırmalar Beyaz kişinin epistemolojik dünyasına hâkimdir (akt. Ünlü 2014a: 52).

Barış Ünlü'ye göre ırkçılık ve milliyetçilik gibi kavramsal araçlarla çoğu zaman görülemeyen ve bakmaya alışık olunmayan olgular ve sorunlar, Türklük ve Türklük Sözleşmesi kavramları sayesinde görülebilecektir. Türklük ve "Türklük Sözleşmesi" kategorilerini tarihsel bir bağlam üzerinden ve kavramsal birer araç olarak düşünen Ünlü'ye göre bunlar, "Türkiye Cumhuriyeti'nin politik, sınıfsal, kurumsal, düşünsel ve duygusal tarihlerinin ve kişilerin biyografilerinin farklı bir açıdan" okunmasını mümkün kılan bir çerçeve sunuyor (47-49). Türk olanların ve Türklüğe asimilasyon süreçleriyle dahil edilmişlerin büyük çoğunluğunda görülen belli düşünme, duygulanma, bakma, görme, duyma, algılama olarak pozitif; ve belli düşünmeme, duygulanmama, bakmama, görmeme, duymama ve algılamama üzerinden negatif haller olarak Türklüğün değişik toplumsal sınıflar ve ideolojik gruplardaki tezahürlerinin farklılaştığını vurgulayan Ünlü, bütün bu kesimlerin kendi üzerine düşünememe, kendini sorunsallaştıramama, duygularını ve düşüncelerini oluşturan faktörlerin dökümünü çıkaramama, imtiyazlarını görememe veya kabul edememe gibi çok önemli ortak paydaları olduğunu söylüyor (50). Kaya Akyıldız da benzer bir Türklük tanımı yapıyor: "Günümüzde Türklük diye nitelediğimiz duyma, düşünme, duygulanım ve değerler repertuarı, Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan Cumhuriyet'

in ilk yıllarında biçimlenen etnik temizlik, nüfus mühendisliği, yeni biyopolitika ve Türk usulü bir *Gleichschaltung* siyasası sonucunda Türk etnik grubunun benzersiz ve tartışılmaya açılması teklif dahi olunamayacak birtakım imtiyaz ve ayrıcalıklarla donatılmasıyla oluştu” (2012: 15, 19-20).

Umut Tümay Arslan ise “Türklük perdesini” kültürel bir perde olarak Türk sinemasını da içine alan bir bağlamda kullanıyor. Türklüğü daha çok psişik boyutlarıyla ele alan ve toplumsal bir iktidar olarak düşünen Arslan’ın tanımlaması Butler’ın iktidar kavrayışıyla bağlantılıdır. İktidarı sadece politik değil, psişik bir tabiyet olarak da düşünen Butler, iktidarı baskı yapan, boyun eğmeye zorlayan, özneye dışsal gibi görünen kavranışıyla değil, bizatihi öznenin özneliğini kuran psişik bir biçim olarak ele alıyor (Butler 2005a: 115). Bu durumda Arslan açısından Türklük “kendini farklı siyasi söylemler içinde sürekli yineleyen, öznelere üreten, öznelere konuşurken kendi özerkliklerine inançları itibarıyla de görünmezleşen, sırta kadem basmayı başaran, kısaca öznelere tekrar tekrar kendine döndürmeyi başaran bir toplumsal iktidar biçimidir” (Arslan 2015b). Türklüğü aynı zamanda bir ethos (Türklük ethosu) olarak kavramsallaştıran, Türklük perdesini kültürel bir perde olarak sinema için de düşünen Arslan, Türklük perdesinin, sinema deneyiminden, perde-seyirci ilişkisinden yola çıkarak –bu son derece maddi deneyimden yola çıkarak– toplumsal iktidar ve özne ilişkisini soyutlamaya

4. Arslan’ın “Türklük perdesi” kategorisinin Fatih Akın’ın *Cut/Kesik* filmi üzerine olan yazısındaki bazı kullanımları şunlardır: “*Kesik*, Türkiye sinemasındaki sessizlik yeminini bozuyor. Türklük perdesinin soykırım bahsindeki sessizliğinin kötülüğünü ifşa ederek konuşmaya başlıyor.” “*Kesik* hem Türklük perdesinde soykırıma yer açıyor, onu konuşmaya, anlatmaya başlıyor, hem de anlatmanın kendisine içkin imkânsızlığı, kopuşu, reddedişi bertaraf ediyor.” “*Bir Zamanlar Anadolu*’da filminin kontrpuanı gibi düşünebileceğimiz *Kesik*’i, bir başına ‘geç kalmış epik anlatı’ olarak adlandırmakta yine de zorlanıyorum; Türklük perdesinin yüz yıllık inkârını askıya alıp başlayan film bittikten sonra, şimdide inkâra yeniden dönsek de, Türklüğümüzün gerçeklik evreni içine, dopdolu mevcudiyetin içine geri döndürülemez bir kesik ya da kopuş sokuyor olduğu için” (Arslan 2015: 57, 62, 65). Bir başka yerde Türklük perdesi terimini şu şekilde kullanıyor Arslan: “Türklük perdesi? Kimleri, hangi bedenleri ‘ne olarak, kendi içine doğru sürüklemeye çalışıyor?’” (2015: 19).

imkân verdiğini söylüyor.⁴ Bu kullanımlarıyla Türklük, bir ethos, toplumsal bir iktidardır; kültürel bir perde olarak sinemayı da içine alan Türklük perdesi ise toplumsal iktidar ve özne ilişkisini düşünmeye imkân veren bir kategoridir.

Arslan'ın Türklüğü, öznellik üreten toplumsal bir iktidar olarak kavramlaştırması ile Ünlü'nün Türklüğü postkolonyal dünyadaki “Beyaz” egemenliğinin aldığı sofistike biçimlerle ilişkilendirmesi Türklük tartışmalarını zenginleştiren iki önemli müdahale olarak değerlendirilmelidir. Ancak, öznellik üreten toplumsal bir iktidar ve bir tür “Beyazlık” olarak Türklüğün egemenlik ilişkileri içerisinde şekillendiğini unutmamak gerekiyor. Çünkü bu bağlam Türklüğün bir başka hareketinin, şiddet üreten, egemenlik biçimindeki hareketinin varlığını da hatırlatıyor. Aynı zamanda devletin kimliği olan Türklükten yayılan bu şiddetin niteliği Beyazlığın ürettiği şiddetle karşılaştırılabilir.

Beyazlığı öncelikle bir şiddet ve terör olarak ele alan, Beyazlığın, onun iktidarına tabi olan renkli insanlar tarafından zorba ve her zaman mevcut bir dehşetin kaynağı olarak deneyimlendiğini söyleyen bell hooks’a göre, Beyaz üstünlüğü yüzyıllar boyunca renkli insanların soykırımının, köleleştirilmesinin, linç edilmesinin ve aşağılanmasının haklılaştırılması ve rasyonalizasyonu için kullanıldı. Beyazlığın öncelikle terör ve şiddet olarak anlaşılması, onu kolonyalizm ve emperyalizmin tarihsel mirası olarak ele alan görüşle ilişkilidir (Rasmussen ve diğ. 2001: 12). Dolayısıyla nasıl ki Beyazlığın Siyahlar ve Beyaz olmayanlar karşısında şiddet ve terör kaynağına dönüşmesi Beyaz egemenliğini oluşturan kolonyalist geçmişiyle ilişkiliyse, Türklüğün Kürtler karşısında sembolik ve fiziksel bir şiddete dönüşmesi onun egemen söylem ve pratikler içerisinde oluşan boyutuyla ilişkilidir. Ancak Beyazlık ve Beyaz olmayanlar ile Türklük ve Kürtlük arasında egemenlik ve iktidar ilişkilerinin farklılaşması bağlamında bir ayırmadan da söz etmek gerekiyor. Beyazlık, Beyaz olmayanlar karşısında, postkolonyal bir dünyada şiddet ve terör üreten karakterini terk ederek tahakküm ve iktidarın daha incelikli biçimlerine dönüşmüşken, devletin kimliği olarak Türklük, Kürtlük karşısında aynı anda hem sembolik ve fiziksel şiddet üreten kaynağıdır hem de ta-

hakkümün incelikli –dolayısıyla da az görünür olan– biçimlerini almaktadır.

Burada bir noktaya değinmek gerekiyor: İlk bakışta, kolonyalizm gibi ortaya çıkışı itibariyle Batı'nın Batıdışı karşısında farklı zaman ve mekânlarda çeşitli biçimler alan, dünya tarihi açısından çokkatmanlı ve süregelen karmaşık egemenlik ve tahakküm ilişkilerine işaret eden çok genel bir kavramı Türklükle rabıtalandırmak sorunlu görünebilir. Ancak burada Türklüğün ve Kürtlüğün kolonyal bir bağlam içerisinde düşünülmesi, Türklük ile Kürtlük arasındaki ilişkinin bir egemenlik ve tabiyet ilişkisi olduğunu vurgulamak içindir. Bu ilişkiyi kolonyal bir olguya yaklaştıran ise Osmanlı/Türk devletlerinin yaklaşık yüz elli yıldır Kürtlerle meskûn coğrafyalarla ilişkilendirme biçimlerinin seyri, oralara ve orada yaşayanlara dair geliştirilen asimilasyon politikalarından ekonomik pratiklere, oradan da biyopolitik uygulamalara varan geniş bir söylemsel ve ideolojik pratikler dizgesidir. Diğer taraftan Cumhuriyet'in kuruluşunun öncesine giden Türklük ile Kürtlük arasındaki egemenlik ilişkisinin mahiyeti, kuşkusuz ki, Türkiye'deki ulus oluşturma süreçleri içerisinde politik mücadeleler, farklı siyasi cereyanlar, toplumsal hareketler, bölgesel gelişmeler, farklı ideolojik ve söylemsel pratiklerle ilişkili olarak şekilleniyordu.

Arslan'ın öznellik üreten bir tür ideoloji olarak Türklük kavram-sallaştırması, Türklüğün, Türkiye'de yaşayan Türk olmayanlar karşısındaki egemenlik ve şiddet üreten karakterini öne çıkarmaya yetmiyor. Diğer bir ifadeyle, Türklüğün *sadece* ideoloji-gibi çalışan yönünü vurgulamak, onun kişiyi kendine, kavramın Althusserci anlamıyla, *çağırın* etkisinin gücünü göstermesi açısından önemli olsa da, *başka* bedenler, bilinçler, bilinçdışılar üzerinde nasıl *çalıştığını* görünmez kılabiliyor. Ünlü ise, Türklüğün kuruluş süreçlerinde belirleyici olan ötekilerin (Ermeniler, Kürtler) varlığını haklı olarak vurgulasa da, Türklüğü postkolonyal bir dünyada Beyazlık hallerine yakın bir bağlamda düşündüğü için (Kürt sorunu bağlamında tabiyet ve tahakküm ilişkilerinin farklı biçimler alarak devam ettiği düşünüldüğünde) Devlet ile özdeşleşen Türklüğün günümüzdeki şiddet üreten ethosunu ~~ünmedir~~ ^{ünmedir} Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Dolayısıyla Türklük sadece bir tür “Beyazlık ethosu”ndan, ideolojiden ibaret değil. Türklük aynı zamanda bir egemenlik biçimi. Egemen bir konum olarak Türklük, onun (Arslan’ın ve Ünlü’nün öne çıkardıkları boyutları), bedenleri kat eden toplumsal bir iktidar, öz-nellik üreten bir ideoloji olmasını da mümkün kılıyor. Türklüğün bir egemenlik biçimi olarak inşası, başka halkların –Kürtlerin, Müslüman olmayan toplulukların– tanımlanması, tanınmaması, tahrip edilmesiyle mümkün olmuştur. Türklük, onun içine doğanlar ya da ona dahil olanlar açısından toplumsal bir iktidar, kendi imtiyazlarını ve üstünlüklerini *unutturan* bir tür ideoloji olarak işlerken, onun dışarıda bıraktıkları ya da onun dışını oluşturanlar açısından –buna ek olarak– bir tahakküm ve şiddet biçimi olarak çalışmaktadır. Bu bağlamda Türklük, onunla özdeşleşen kitleler söz konusu olduğunda duygular, fikirler alanında hareket eden bir tür ideoloji gibi çalışırken, onun dışında kalanlar açısından, sembolik ve fiziksel bir şiddete dönüşen, bedenler ve coğrafyalar üzerinde de hareket eden bir egemenliktir.

Bir ethos olarak Türklüğün içerisinde yer alan *Türklüğün sinema perdesi* ise bu çalışmada Kürtlüğün sinematik inşalarıyla ilişkili olarak kavramsallaştırılmaktadır. Türklüğün Kürtlük karşısında egemen bir ethos olduğu, Türk sinemasının kurguladığı Kürt imgesinde görünür hale geliyor. Kürdistan ve Kürt temsilleri aracılığıyla, Türk sinemasının görülmeyen, algılanmayan, bir anlamda bilinçdışı sayılabilecek bir yönü görünür hale geliyor: Türk sineması hem Türklüğün egemen konumu sayesinde mümkün olmuştur, hem de egemen ethosunun görünür olduğu bir perdedir. Daha önemlisi, Türk sinemasının Türklüğü nasıl tasavvur ettiği, hangi duygu, fikir, arzu ve hazlarla donattığı, ona dair nasıl fantazilere sahip olduğunu da Kürtlük temsilleri sayesinde görebiliyoruz. İlerleyen sayfalarda tartışılacağı üzere, tıpkı Osmanlı/Türk romanı ve Yeşilçam melodramlarının, Doğu-Batı salınımlarında hayal edilen Türklük imgesinin analizinde işlevsel oluşu gibi.

Bununla birlikte Türk sinemasının Türklüğünün, milliyetçiliği aşan bir bağlama sahip olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Türk milliyetçiliğinin, Türklüğün dışındaki diğer milletler ve toplumlar üzerindeki tes-

piti yapılabilir. Bu türden milliyetçilik ve militarizm üzerinden anlatısını kuran filmlerin pek çok örneğine Türk sinemasının tarihi içerisinde ilk dönemlerinden bugüne kadar rastlanmaktadır. Fakat bu tür filmlerin varlığının dışında ve ötesinde Türk sineması, ürettiği Kürtlük imgeleri bağlamında, Türklük ethosunun yüzeyine dönüşüyor. Nasıl ki bir tür ideoloji, imtiyazlar, ayrıcalıklar seti ve bir habitus olarak Türklüğün, Türk milliyetçiliğine sığmayan bir tarafı varsa, Türk sinemasının Türklüğünün de Türk milliyetçiliğine sığmayan bir yönü var. Türk sinemasının kuruluşundan itibaren şekillenen temel özelliklerinden biri şu şekilde formüle edilebilir: Egemen kimliğin boş-özne niteliğini üzerine alarak görünmez olan Türklük, Türk sinemasının kurucu niteliğidir aynı zamanda. Dolayısıyla bu çalışmada Türk sineması ifadesiyle birlikte *Türklüğün sinema perdesi* ifadesinin de kullanılması hem bu kurucu karakteri vurgulamak hem de onun Kürtlük bağlamında bir egemenlik gösterenine dönüştüğünü anlatmak içindir.

Bu çalışmada incelenen filmlerde Kürtlerle ve Kürt sorunuyla bağlantılı olduğu ölçüde Türklüğün farklı hareketleri görünür olmaktadır. Sembolik ve fiziksel şiddet üreten bir egemenlik, otoriteye, tahakküme yol açan bir arzu, ayrıcalıklı konumunu ve imtiyazını unutturan bir bakış, kişiyi ve cemaati otoriter ve paranoyak bir tarzda yapılandıran güç olarak Türklük.

Tahakküm ve Saydamlık

“Bir kültüre belli bazı değerlerden gelen özel bir otorite havasına bürünme izni” veren ve “kültüre karanlık yüzünü her zaman saklayan bir hâkimiyet kazandıran bir mücadelenin ürünü” olarak etnikmerkezçilik ile tekmerkezçilik birlikte işler Said’e göre (2006: 145). Dolayısıyla aynı zamanda bir iktidar perdesi olarak Türklük, homojenleştirici hegemonik karakteri nedeniyle Said’in tarif ettiği anlamıyla tekmerkezci bir söylemdir ve belli bir kültürü otorite ve güçle donattığı ölçüde de bir tür etnikmerkezçiliktir. Ancak “özel bir otorite havası” onun bir etnisiteye işaret eden bir kimlik olduğunu unutturarak, evrensel boş-gösteren olarak algılanmasını ve yaşanmasını mümkün kılıyor. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

mı aşırı derecede bağnaz, dogmatik ve had safhada kibirlidir. Hakiki bir Marksist olabilmek için kendilerinden ne derece feragat etmek zorunda olduklarını pek de bilmezler” (Biko 2014: 117). Örneğin bu kitapta inceleyeceğimiz, 70’lerin “Doğu”ya bakan filmlerinin sadece köylüyü ve ağayı gören bakışını yapılandıran şey, burada söz edilen türden bir Türklük etkisidir. Ya da *Hakkârî’de Bir Mevsim*’in Türklükle Kürtlük arasındaki asimetriyi gör(e)meyen kamerası gibi. Veya yakın dönemde yapılan *Mutluluk* filminde işaret edilen ama adlandırılmayan, Kürtlüğün Kemalist bir imgesinin karikatürleşmiş yeniden üretiminde görüldüğü gibi.

Bununla birlikte Türklüğün başka bedenler üzerinde farklı türden bir etkisi de hareket halindedir. Sözü edilen evrenselci, ideolojik ve söylemsel konumlarla ilişkili olarak, Türklük hallerine dışarıdan (Ermenilikten, Kürtlükten) bakan birinin evrenselci gibi görünen ama esasında Türklük halleriyle defolanmış konumları benzer bir etnisiteler-üstü konum olarak algılayabileceği söylenebilir. Türklüğü evrensel boş bir gösterene dönüştüren özel otorite havası, söz konusu hallere dışarıdan bakanlarda, Türklük dairesi içerisindekilerin kuşandığı imtiyazlar setinin Türklüklerinden kaynaklı olmadığı yanılgısını ortaya çıkarıyor. Başka bir ifadeyle, bu özel otorite, bir taraftan Türklükten kaynaklı imtiyazlar repertuarının görülmemesini, diğer taraftan Türklüğün saydam, boş bir kimlikler-üstü konummuş gibi algılanmasını beraberinde getiriyor. Türklükten, onun dışındakilere yayılan sembolik şiddet görünmez oluyor. Kuşkusuz Türklüğün hem onun taşıyıcıları hem de ondan yayılan sembolik şiddete maruz kalanlar açısından saydam bir gösterene dönüşmesi, bir etnisite-kimlik olarak algılanmaması, onun egemen konumuyla ilgilidir. İlginç bir şekilde bütün toplumsal uzamı en derinlerine kadar doldurmuş bir etnisite, bir kimlik olan Türklük saydam, “evrensel” boş bir göstere-ne dönüşüyor.

Bu bağlamda Julien ve Mercer’in Siyahlık, Beyazlık ve etnisite tartışmaları üzerinden söyledikleri önemli ölçüde Türklük için de geçerlidir. “Hepimiz etnik olarak mevkilenmişiz; ama Beyaz etnisitenin kültürel özgüllüğü, tarihsel olarak Batılı söylemler içerisinde farkı inkâr eden epistemik şiddet tarafından görünmez kılınmıştır”

(1996: 456). Batılı-Beyaz kimliğini, Beyaz olmayanlar karşısında etnisiteden arındıran ve etnik kimliği Siyah'ın bedenine yapıştıran, tarihsel olarak Beyazlığın egemen konumundan türeyen *epistemik şiddet*in bir benzerinin Türklükten yayıldığı söylenebilir. Bu noktada, Batılı özne karşısında ve onun egemen söylemi içerisinde Batıdışı bir kategori olarak Türklüğün kendisinin de zaten asimetrik bir konumda olduğu şeklinde bir itiraz gelebilir. Doğrudur bu; ancak ilerleyen sayfalarda tartışılacağı üzere, Türklüğün Batılı öznellik karşısındaki bu asimetrik konumu, onun Kürtler ve onların yaşadığı coğrafyalardaki egemen ethosuna engel değildir.

Burada bir parantez açarak, Türklüğü, öznelere düşünsel, duygusal hallerini, davranışlarını belirleyen, onlara hareket alanı bırakmayan tarihüstü bir güç olarak düşünmediğimi belirtmek isterim. Başka bir ifadeyle Türklüğün kolonyal bir bağlamla ilişkili olarak farklı bedenler üzerinde bir egemenlik biçimi, toplumsal bir iktidar ve bir tür “Beyazlık” olarak çalışmakta oluşu, öznelere düşünsel bir hareket alanı bırakmayan, onları mutlak olarak belirleyen, her şeyi açıklayan tarihdışı bir kavram ve öz olduğu anlamına gelmez. Ancak ulus oluşturma süreçleri içerisinde tarihsel, siyasal ve ideolojik olarak inşa ve yeniden inşa edilen Türklüğün, Türkiye’de birbirlerinden farklı kesimleri, düşünceleri, ideolojileri, politikaları farklı tonlarda ve görünümelerde de olsa kat ettiğini unutmamak gerekiyor.

Egemen Habitus

Türklük sözleşmesini ve onun üzerine kurulan Türklüğü oluşturan çerçeve, tarihsel olarak Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet’in kuruluşuyla biçimlenen ve sonraki dönemlerde devam eden ideolojik, söylemsel ve kurumsal pratiklerle oluşturulmuştur. Bu pratiklerin zamanla Türklüğe bir tür habitus, ethos oluşturduğu söylenebilir. Bu habitus farklı zaman ve mekânlarda, ideolojilerde ve söylem biçimlerinde ve farklı bedenlerde çeşitli yüzeyleri, görünimleri olan ilişkisel bir ruh halidir.

Burada Pierre Bourdieu’nün *habitus* kavramını bir miktar genişleterek kimlik ve özdeşleşme gibi kavramlarla birlikte düşünüyö-

rum. Bourdieu'nün kritik ve çokboyutlu kavramsallaştırmalarından bir olan “habitus”, onun alan, sermaye, oyun gibi diğer önemli kavramlarıyla ilişkilidir. Sosyal teorideki kadim tartışmalardan biri olan yapı-eyleyen ikiliğini aşma imkânı veren habitus, Bourdieu'ye göre bireysel olanın, hatta kişisel, öznel olanın dahi toplumsal, kolektif olduğunu ortaya koymaktadır: “Habitus toplumsal bir özneliktir.” Toplumsal –dolayısıyla sınıfsal olanın– bedenlere nakşettiği belli yatkınlıklar, alışkanlıklar seti olarak habitus, “toplumsal olanın bedenlerde inşa edilmesiyle ortaya çıkan, dayanıklı ve aktarılabilir algı, beğeni ve eylem şeması” sistemleridir (Bourdieu ve Wacquant 2010: 116-17). Toplumsal uzamda ve alandaki farklı sınıf pozisyonlarına ve konumlara göre farklılaşan habitus, esasında ulusal veya etnik kimlik kategorileriyle ilişkili olmayan bir kategoridir. Başka bir deyişe Bourdieu, kimlik kategorisini habitusu belirleyen ya da etkileyen bir kategori olarak düşünmez. Ancak ulusal, etnik veya cinsel bir kimliğin toplumsal uzamda öznellikleri, eşitsizlikleri yapılandırıcı etkileri göz önüne alındığında, kimlik farklılıkları, kişilerin habitusunu etkileyen, belirleyen değişkenlerden biri olarak düşünülebilir. Bu durumda egemen kimlik içine doğan kişilerde, bizatihi o kimliğin egemen konumundan kaynaklı, belli alışkanlıklar, yatkınlıklar, refleksler ve davranış kalıplarına yol açtığı söylenebilir. Bu durum tahakküm altındaki tabi kimlikler için de geçerlidir.

Talin Suciyan, Türklük habitusunun, Ermeni soykırımının inkârını sıradanlaştıran etkisini anlatmak için “inkâr habitus”u kavramını kullanıyor. Ermeni soykırımı bağlamında ulus-devlet, milliyetçilik, azınlık gibi kavramların Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi pratiğini anlatmakta yetersiz kaldığını söyleyen Suciyan'a göre “Sıradanlaşmış olan, kurulmuş ve pek çok alanda yeniden üretilmiş inkâr habitusudur. Soykırım sonrası inkâr habitusu Türkiye'de hem devlet ve birey tahayyülünde hem de sosyalleşmede önemli bir önkabul oluşturdur. İnkârcı zihniyeti yerleştirip, devleti, toplumu, sokağı onun içinde onunla birlikte örgütlediğinizde, bu artık üzerinde anlaşılmış, kimsenin aksini düşünemeyeceği bir sıradanlık durumu ortaya çıkarıyor. Bu durum Cumhuriyet'le birlikte çok hızlı bir şekilde kurum-sallaştı” (Suciyan 2013).

Türklüğün ve Kürtlüğün Diyalektik İnşası

Türklük habitusunun, dışarıdaki Büyük Öteki (Batı) ve içerideki küçük “marazlar”la (Müslüman olmayan topluluklar ve Kürtler) ilişkilendirme pratikleri ve süreçleri içerisinde dinamik bir biçimde kurulduğunu belirtmiştim. Bu çalışmada Türk sinemasının yüzeyinde gezinen Kürtlük imgeleri üzerinden bu tür bir ilişkisel kuruluş incelendiği içindir ki Türklüğün kuruluşundaki *Kürtlük etkisine* de değinmek gerekiyor. Başka bir deyişle, Türklüğün kuruluşunun “içerideki” dinamiklerinden olan Kürtlükle ilişkiseliliğinin sosyopolitik bağlamından söz etmek, Türklüğün film-dünyalardaki hareketlerinin görülmesini de kolaylaştıracaktır. Kolonyal bir ilişkiye işaret eden Kürt sorununun Kürtlüğü ve Türklüğü yapılandıran güçlerden biri olduğunu da daha önce belirtmiştim.

Bütün egemen kimliklerin oluşum süreçlerinde olduğu gibi Türklük de kendisini ondan ayıracağı, tanımlayacağı ötekilere ihtiyaç duymuştur. Kürtler bu ötekilerin en kadim ve işlevsel olanlarından. Devletin resmi kimliği ve egemen bir öznellik olarak Türklük, Kürtlüğü tanımlama, tanımama, tanıyarak dışlama, tahrip etme kudretine sahip olmuştur. Bu içirme ve dışlama süreçleri ve bu süreçlere gösterilen direnç, Osmanlı-Türk devletlerinin ıslahat ve inkılap paradigmalarının getirdiği kapsamlı dönüşüm ve pratiklerden bağımsız düşünülemez. Kürtlerin deneyimlediği toplumsal uzamın tahrip edilmesi olarak Kürt kimliğinin reddedilişi ile Türk milli kimliğinin kuruluşunun aynı sürecin iki ayrı yüzünü oluşturduğunu söyleyen Mesut Yeğen’e göre “hem Kürt kimliğinin reddedilişi hem de Türk milli kimliğinin kuruluşu oldukça geniş ve hiç de sade olmayan bir toplumsal vakum içerisinde gerçekleşiyordu.” Ne Kürt kimliğinin reddedilişi ne de Türk kimliğinin kuruluşu salt etnik bir mesele olarak değerlendirilemez; çünkü bu kimliklerin kuruluşu ulus oluşturma süreçleri, modernleşme, merkezileşme, millileşme gibi radikal dönüşümleri içeren karmaşık bir toplumsal tarih içerisinde gerçekleşmektedir: “Osmanlı/Türk devletlerinin etnikopolitik edimleri

merkezileşme ve sekülerleşme gibi görünürde etnik olmayan politik edimlerle bir arada gerçekleşirken, benzer bir şekilde, etnik bilinç formları da aşirete dayalı ve dini aidiyetler gibi görünürde etnik olmayan bilinç formlarıyla bir arada var olmaktaydı” (Yeğen 2013: 261).

Mesut Yeğen, Osmanlı/Türk devlet iktidarlarının etno-politik bir içerik edinen merkezileşme girişimlerine karşı taşranın göstermiş olduğu direncin, hemen her zaman etnik unsurların direncini de kapsayarak ortaya çıktığını belirtiyor. “Geleceğin simgeleri”, “modernliğin toplumsal biçimleri” ve “ulusal ekonomi”ye ait toplumsal kategorilerin eklemelenmesi olarak ıslahat ve inkılap, milli olmayan bir toplumsal ve siyasi uzamı milli bir mantık etrafında yeniden düzenlemeye çalışarak Kürt kimliğinin kurulduğu toplumsal uzamı tahrip ederken, “geçmişin simgeleri”, “modernlik öncesinin toplumsal biçimleri”yle “taşra ekonomisi”ne ait toplumsal kategorilerin eklemelenmesi olarak Kürt direnci de bu tahribata karşı Kürtlüğün kurulduğu toplumsal uzamı muhafaza etmeye çalışıyordu” (259-61). Kevin Robins ve Asu Aksoy da ulus oluşturma süreçlerinde Kürt etkisine değinerek, egemen bir kimlik olarak Türklüğün inşa süreçlerinde Kemalist fikriyatın ideal millet imgesinin, kültürel farklılığa ve değişime karşı işleyen kültürel homojenliğin normalleştirilmesiyle oluşturulduğunu söylüyorlar: “Derin milletin iki kimikleştirme mekanizması –farklılığın reddi ya da inkârı ile kolektivitinin narsistik idealizasyonu– yeni Kemalist milleti tasarlama işinde devreye sokulmuştu. ... İdeal bir halkın –yani Türklerin– yararına işleyen Kemalist projenin temel mantığı, ilkel tarikatlarıyla ya da rahatsız edici Kürt kimlikleriyle var olan gerçek halka karşı işlemiştir” (1999: 185).

Yeğen’in Kürtlüğün kurulduğu toplumsal uzamdaki yapı ve ilişkileri, devlet iktidarına karşı gösterilen direncin biçimleri olarak yorumlaması, Kürtlerle meskûn coğrafyalarda (veya herhangi bir zaman ve mekânda yürürlükte olan farklı türden iktidar ilişkilerinde) egemen söylem ve pratiklere karşı her zaman bir direncin ve itirazın olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Dolayısıyla bir tür sömürge coğrafyası olarak “Doğu”, aynı zamanda kolonyalizm karşıtlığının uzamı olarak da düşünülebilir. Aynı zamanda egemen/

bi/madun özne konumlarını mutlak kategoriler ve sınırları kesin karşıtlıklar olarak düşünmenin, söz konusu kategoriler arasındaki ilişkiselliğin anlaşılmasını zorlaştıracaklarını da vurgulamak gerekir. Kolonyalizmin aynı zamanda bir söylem oluşu, hem kolonyalist özneyi hem koloni öznesini aynı anda (*üst-)*belirleyen bir ilişkilendirme tarzından söz ettiğimizi gösterir. Burada Homi Bhabha'nın Edward Said'e yaptığı eleştiriyi hatırlamakta fayda var: "Hâkim özne de oryantalist ya da sömürgeci söylemin içine yerleştirilmeksizin, bu söylemi tabi özne için bir özneleşme süreci olarak kavramak güç hale gelmektedir. Said'de her zaman güce ve söyleme tamamen sömürgecinin sahip olduğu iması var ki bu tarihsel ve teorik bir basitleştirmedir. Said'in oryantalizme yaklaşımını birleştiren terimler –sömürge iktidarının niyeti ve yönü– sömürgeci söylemin öznesini de bir ve tek kılmaktadır" (akt. Mutman 1996: 42).⁵ Kolonyalist söylemi Bhabha'nın işaret ettiği tarzda düşünmek, oryantalizmi ve kolonyalizmi hâkim öznenin ve tabi öznenin ilişkiselliğinin görülmesini ve bu iki kategori arasında birincisinin ikincinin varlığını belirlediği tek yönlü, ideolojik belirlenimcilik anlayışından sıyrılmayı sağlayacaktır. Bu türden bir okuma ise kolonyalist söyleme karşı tabi öznenin direniş biçimlerinin ve itiraz repertuarının çeşitliliğinin görülmesini ve ikisi arasında mutlak bir karşıtlığın değil, ilişkisel bir etkilenmenin, bir tür "bulaşmanın" olduğunu gösterecektir. Dolayısıyla bu tür bir ilişkisellikte ne egemen olan kadiri mutlak bir konumdadır, ne de tabi olan egemen olana itaat eden bir otomattır. Fakat egemen ile tabi olan arasındaki bu türden bir söylemsel ilişkiselliğin, iki konum arasındaki asimetrik güç ilişkisinin belirleyiciliğini görmeye engel olmadığını da belirtmek gerek. Postkolonyal çalışmalarda ve onun eleştirisinde önemli bir tartışma gündemi oluşturan bu ilişkisellik vurgusunun, egemenin konumunu meşrulaştırdığı ya da yeniden ürettiği ve tabi olanın maruz kaldığı şiddeti görmezden gelen bir yaklaşıma yol açtığı, dolayısıyla ikisi arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı eleş-

5. Mutman, Bhabha'nın sömürgeci söylemin öznesini bölünmüş bir özne olarak kurmakla stratejik bir eklemleme mekânı ortaya çıkarmayı amaçladığını söylüyor (a.g.y., 42). Sömürgeci ve sömürge arasındaki etkileşimin boyutlarıyla ilgili ayrıca bkz. Memmi 2009.

tirisi yapılabilir.⁶ Diğer yandan bu ilişkisellik vurgusu, hem egemenin hem de tabi olanın tarihsel olarak kurulduklarını, dolayısıyla mutlak ve tarihdışı bir egemenlik ve tabilik konumunun olamayacağını ve bu konumların belli mücadele ve direniş pratikleri sonucunda değişebileceğini hatırlatması açısından son derece önemlidir.

Kimliğin kuruluş süreçlerine ilişkin olan diyalektik süreç hatırlan-
dığında, Türklüğün ya da Türklüğün normalleştirilmesinin kurulu-
şunda Kürtlerle meskûn yerlerin tahribi, kolonizasyonu, kriminali-
zasyonu anlaşılır hale gelmektedir. Sömürge kimliklerinin oluşum
süreçlerinde işleyen *yapısal bir diyalektikten* söz eden Arif Dirlik,
“kolonileştiren ve kolonileşen arasında baskı ve sömürünün karak-
terize ettiği politik ve ekonomik ilişkiler kültürel olarak ikisi arasın-
daki Manist bir zıtlık olarak görünmektedir,” der. Dirlik, “sömürge-
cilerin ve sömürgelerin birbirlerine temas ettiği alanlarda karşılıklı
olarak paylaştığı ortak bir kültürden” söz edilebileceğini, ancak iki-
si arasındaki manist zıtlığın en çok *dil üzerinden* görünür olduğunu
ve dil farklılıklarının her iki tarafa da ekonomik, politik ve kültürel
olarak nereye ait olduklarını net bir biçimde gösterdiğini söylemek-
tedir. Ayrıca Dirlik, sömürgeciliğin artık dünyayı şekillendiren ana
bir güç olmamakla birlikte bütünüyle ortadan kalkmadığını vurgu-
larken, Filistinliler ve Tibetlilerle birlikte Kürtleri de örnek vermek-
tedir (2010: 182-83, 193).

Cezayir savaşının ve sömürgelesizleşmenin basit bir egemenlik devri meselesi olmadığını, her şeyin altüst olduğu, kolonyal diyalektik içerisinde Fransızlığın ve Cezayirliğin yeniden oluştuğu devrimci bir süreç olduğunu söyleyen Barış Ünlü, benzer bir kolonyal diyalektik Kürtlüğün ve Kürt milliyetçiliğinin, Türk milliyetçiliğine ve devlet terörüne karşı oluşması sürecinde görüldüğünü söylüyor (2014b: 430). Kolonyal diyalektik, dekolonizasyon ve savaş dönemlerinin dışında da işleyen süreçler olarak düşünüldüğünde, egemen kimliğin bu diyalektik süreçte norm haline gelmesinde, sömürgeyi tanımlama ve tahrip etme süreçlerinin belirleyici olduğu söyle-

6. Bir dönem küresel kapitalizme eklemlenen akademik ve politik bir söylem olarak Postkolonyalizmi ve Postkolonyal Çalışmaları bu bağlamda eleştiren iki farklı metin için Üretici Dr. F.Ö. Başaran'ın <https://rantey.org>

nebilir. Türklüğün kuruluşuyla ilgili olarak başka kimliklerle birlikte “Kürtlük etkisi”nin de belirleyici olduğunu vurgulamak gerekiyor: “Türklük, Türkçenin ve Türk olmanın ötesine giden, ömür boyu süren bir oluş, bir yapılaş. Türklük ilişkisel. ‘Dışımız’da Ermenilere, Rumlara ve emperyalist yedi düvele karşı, ‘içimiz’de ise büyük ölçüde Kürtlüğe karşı kuruldu ve yaşıyor” (Ünlü 2012: 14). Buradan hareketle, kuruluş süreçlerinin karmaşık bir sosyopolitik ve tarihsel bağlam içerisinde vuku bulduğunu akılda tutarak, Türklüğün kurucu ötekilerinden birinin Kürtlük olduğu ve bu sürecin bir egemenlik ve tahakküm ilişkisi içerisinde gerçekleştiği söylenebilir. Derrida’nın belirtmiş olduğu gibi çok az nötr ve tarafsız ikili karşıtlıklar var. İkili karşıtlığın kutuplarından biri çoğunlukla egemen olandır ve bu egemen olan diğerini kendi alanının işlemlerinin içine dahil eder. İkili karşıtlıkların kutupları arasında her zaman bir iktidar ilişkisi mevcuttur (akt. Hall 1997: 235).⁷ Dolayısıyla ikili karşıtlıklar olarak Kürtlerin varlığının reddedilişi ve Türk kimliğinin kuruluşu hem bir egemenlik ilişkisinin sonucudur, hem de egemenlik ilişkisini görünür kılmaktadır. Diğer taraftan devletin Kürtlüğü içirme ve dışlama pratiklerinin bir parçası olarak geliştirdiği modern öncesi kalıntıların diyarı olarak “Doğu” ve ilkel törelerin taşıyıcısı olarak Kürtlük söylemi, Türklüğü ve Türkiye’yi –Batı bölgelerini– medeniliğin coğrafyası ve taşıyıcısı içerisinde düşünmeyi beraberinde getiriyordu. Kısacası devletin Kürtlüğü her tanımlama girişimi, ulusal bir kimlik olarak Türklüğün içinin doldurulmasının bir göstergesi olarak okunabilir.

Tarihsel olarak belli egemenlik ve tabiyet ilişkileri içerisinde mümkün olan Türklük Sözleşmesi üzerine kurulan ve sonrasında bir örüntü, hal ve habitus haline gelen Türklük, “içeride” büyük ölçüde Kürtlüğe karşı kuruldu (Ünlü 2012: 14). Bu çalışma açısından önemli olan noktalardan biri, bu kuruluşu içkin olan egemenlik ilişkilerinin ve onların dönüşümünün, filmlerin anlatısını kurma ve Kürtlüğü ve Türklüğü temsil etme biçimleri üzerindeki belirleyiciliğini gös-

7. Hall, *Beyaz/Siyah, erkek/kadın, eril/dişil, üst sınıf/alt sınıf, İngiliz/yabancı* gibi ikili karşıtlıkların birinci teriminin söylem içindeki iktidar boyutunu yakalamak. ele geçirmek için *çözümlenir PDF kitap Anasayfa* <http://www.gutenberg.org> (a.g.y., 235).

termektir. Bununla ilişkili ikinci nokta da egemen bir kimlik olarak Türklüğün kuruluş süreçlerinde ve normalleştirilmesinde, “içerisi”nin bir parçası olarak “Doğu”nun ve Kürtlüğün sinematik temsillerinin etkisi ya da belirleyiciliğidir.

Eksiklik Hissinden Egemenlik İstencine:

Türklüğün Çifte Hareketi

ve Gösterme Arzusu

Kürtler ve onların yerleşik olduğu coğrafyalar karşısında bir devletin gösterenine ve egemenlik biçimine dönüşen Türklük, aynı zamanda Türk sinemasının Kürtlerle ilgili anlatılarına imkân veren tarihsel ve yapısal nedendir. Modern dünyadaki asimetrik güç ilişkilerinin çoğunlukla temsil eden ve temsil edilen konumlar ortaya çıkarttığı hatırlanırsa, Türklüğün ethosunu oluşturan kaynaklardan ve aynı zamanda onun parçalarından biri olarak Türk sinemasının Kürtlüğe işaret eden ama adlandırmayan kamerasının güçle donatılmış olduğu anlaşılabilir. Lakin, Türk sinemasının kamerasını “Doğu”ya çevirmesini mümkün kılan bu güç tek başına, senaristlerin ve yönetmenlerin oraya dair anlatılar kurma motivasyonlarını açıklamaya yetmiyor. Başka bir biçimde ifade edilirse, Türklüğü egemenlik biçimine dönüştüren bağlam, yönetmenlerin “Doğu”ya gidişlerini mümkün kılan tarihsel nedenleri izah ediyor ancak yönetmenleri oraya gitmeye, senaristleri oralarla ve Kürtlerle ilgili hikâyeler yazmaya, yazılan hikâyeleri ve romanları filme uyarlamaya motive eden fikirleri, duyguları açıklamıyor. Yönetmenlerin, senaristlerin Kürdistan’ı *gösterme arzuna* kaynaklık eden düşünsel ve duygusal motivasyonları anlamak için, Batılılaşma süreçlerinin bireysel ve kollektif bedenlerde ortaya çıkardığı çokboyutlu etkileri hesaba katarak, Türklüğe psikanalizin kavramlarıyla da yaklaşabilen çalışmalara bakmak gerek. Peki, bu *gösterme arzusunu* motive eden şey neydi? Türk sineması Kürtlerle meskûn coğrafyalarda neyi arıyordu? 50’lerden bugüne devam eden Kürtleri hikâye etme arzusunun kaynağında neler vardı?

Türk sinemasının Kürtleri “gösterme” arzusuyla, Türkiye’nin Batılılaşma/kapitalistleşme hikâyesinin ortaya çıkardığı fikirler, arzu-

lar, duygular, korkular, endişeler arasında bir bağlantı var. Yönetmenlerin “Doğu”yu keşfetme, oraları gösterme arzularının izini sürdüğümüzde, 50’lerden başlayan ama özellikle 60’lar ve 70’lerde artarak devam eden ve günümüze kadar gelmiş olan bir eğilimle, Batı’nın aynasıyla karşılaşıyoruz. Batılılaşma süreçlerinin ortaya çıkmasını belirleyen, o süreçleri motive eden güçlerden biri olarak *Batı aynası* ile Türklük arasındaki bağlantıyı anlamaya çalışmak *Kürtleri gösterme arzusu*’nu ortaya çıkaran nedenlerle ilgili birtakım ipuçları verebilir. Doğu-Batı karşıtlığının ve *geçikmiş modernlik* deneyiminin ortaya çıkardığı kültürel-ruhsal çelişkilerle, etnik-dinsel farklılıkları fiziksel ve sembolik şiddetle bastırma üzerinden şekillenen Türklük ile Türk sinemasının Kürtleri gösterme arzusu arasında bir bağlantı var. Anahtar sözcüklerin ulusal egemen/benlik, arzu, ayna, motivasyon, yerli, yabancı olduğu bu bağlamda, Türkiye’de ulusal kimlik ile Batılılaşma/modernleşme süreçlerini daha çok psikanalizin kavramlarıyla tartışan analizlere bakmak gerekecek. Çoğunlukla edebiyat eleştirisi üzerinden gelişen bu çözümlemeler, Türklüğü yapılandıran dinamiklerden biri olarak Batı aynasının duygular uzamındaki yapılandırıcı etkilerini göstermesi açısından önemlidir.

Edebiyatta Doğu-Batı gibi geniş kültürel meselelere bakan eleştirmen ve kuramcıların, bu sorunların sadece fikir düzlemine kayıtlı olduğunu, düşüncelerin serüveni üzerinde duyguların etkisinin olmadığını varsaydıklarını söyleyen Orhan Koçak, fikirlerin çoğu kez korkuların, isteklerin, egonun savunma düzeneklerinin ve körlüklerinin aktif yardımıyla kurulduğunu söylüyor. Doğu-Batı karşıtlığının izdüşümlerini, kültürel bir karşıtlığın ruhsal boyutunu Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanı üzerinden inceleyen Koçak, ulusal benliğin en başından itibaren Doğulu-yerli olanı bayağı gösteren kozmopolit-yabancı idealler ile Batılı-yabancı olanı taklit ve öğretilik olarak gören yerlilik arasındaki bir yarılmayla kurulduğunu ifade ediyor. “Bir yandan öbür yarımın bayağı ve şekilsiz görünmesine yol açan şekilsiz bir ideal; öte yanda, idealin hep ulaşılmaz ve sahte görünmesini garantileyen bir yerli gerçek” (Koçak 1996: 95-147).

Söz konusu *yarılmayı* genel olarak kültür eleştirisi ama özellikle de edebiyat eleştirisi üzerinden eleştiren Nuriye Gürbilek’e göre

Türkiye’de eleştiri “bizde özgün bir düşünce, özerk bir roman yok” diyen bir ses ile “bütün bunlar taklit, bize yabancı, züppece şeyler” diyen bir ses arasında sıkışmıştır. Bir uçta otoritesini “biz” ve “onlar” tanımlamasını yapan bir karşılaştırmadan alan, giderilemez bir eksik, yokluk tespitiyle başlayan, kendisini nesnesinin yetersizliğini göstererek inandırıcı kılabilen eleştiri; diğer uçta ise nesnesinde bir öz, hakiki bir cevher arayan, bize özgü daha sahici bir edebiyatın, daha yerli bir düşüncenin derinlerde olduğunu söyleyen eleştiri. Başka bir ifadeyle eleştiri, yabancı model karşısındaki eksikliğini, yetersizliğini nesnesinin yüzüne vuran soğuk bir gözlemcilikle, sahici olduğu düşünülen bir yerlilikten, milliyetçi bir kızgınlıktan, şekilsiz bir Üçüncü Dünya duyarlılığından beslenen sıcak bir tavır arasında, züppece bir kibir ile taşralı bir gurur arasında ve yabancı hayranlığıyla yabancı düşmanlığı arasında sıkışıp kalmıştır (Gürbilek 2001: 94).⁸ Züppe ile taşralı arasındaki mesafenin yabancı modelin ya da Batı’nın aynası karşısında aynılaştıklarını, birbirinin karşıtı değil, aynı tipin tersi ve yüzü olarak belirlediklerini söyleyen Gürbilek şöyle devam ediyor: “Bihruz’un züppeliğini kazdığımızda ise bu kez dünyanın taşrasına sürüklenmiş, kendini Batı karşısında yetersiz ve bayağı hisseden yetim Osmanlıyı görürüz orada. Türklük denen kapılma ve kendine dönme çağrısının kendini özerk, orijinal bir ruh olarak kurarken, hep bu iki aşırı tiplerle uğraşması, bu aşırılıkları bünyenin dışına atma telaşına kapılması da tesadüfi değil. Kendi bünyemizi tanımlayan iki tatsız karikatürdür bu ikisi ve sanıldığının aksine,

8. Eksiklik, yokluk, geç kalmışlık düşüncesinin ve bu düşüncedeki sürekli endişenin Batıdışı modernlik deneyimlerinin ortaya çıkardığı temel duygular, düşünceler olduğunu belirtmek gerekiyor. Türkiye’de eleştiride görülen bu sorunun bir söylem hatası olmadığını, bunu ortaya çıkaran bir nesnenin de varlığını vurguluyor Gürbilek. “Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, yabancı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var. Yunan Gregory Jusdanis’in ‘gecikmiş modernlik’ dediği, İranlı Daryush Shayegan’ın ‘fikre geç kalmışlık’ diye tarif ettiği, Jale Parla’nın bir ‘yetimlik’ duygusuyla açıkladığı, Orhan Koçak’ın ‘kaptırılmış ideal’ kavramından hareketle incelediği, genellikle Batılılaşma denen bir model kayması söz konusu burada” (Üçgenli, PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>)

biri diğerine dönüşüverir aniden” (2001: 95-126).

Yerli-yabancı, züppe-taşralı, kadın-erkek, ruh-beden, mana-madde, özgün-taklit gibi edebiyatı kat eden bölünmelerin Doğu-Batı arasında var olan asimetrik ilişkiyle bağını takip eden Gürbilek, ulusal/kültürel benlik/kimlik ile öznellikler arasındaki sınırların ve ulusal kültürel endişelerle yazarın içsel endişelerinin iç içe geçişinin izlerini sürüyor. Doğu-Batı sorunu içine doğan modern Türk edebiyatındaki huzursuzlukların, anlatım sancılarının ulusal-kültürel endişelerle iç içe geçtiğini belirten Gürbilek, “Batılılaşma”, “ulusal kültür” ve “kültürel kimlik” gibi kavramlar etrafında tartışıl原因en sorunların yazar için bir içsel endişeye dönüştüğünü, bütün toplumsal uzamı ilgilendiren büyük bir endişenin (ulusal-kültürel endişelere dönüşen Doğu-Batı sorunu) içsel endişelerle iç içe geçtiğini, ruhsal bir işkenceye dönüştüğünü ve bu işkencenin yazarın anlatma çabasını derinden etkilediğini söylüyor. Gürbilek’e göre Modern Türk edebiyatı ve özellikle Türk romanı, bir kadınlaşma endişesine, bir efemineleşme, erilliğini kaybetme korkusuna doğmuştur. “Doğu-Batı sorununun bir yazarlık endişesine, bir anlatma huzursuzluğuna dönüşmesinde, yerli kültürün bozulmasından duyulan tedirginliğin hemen her zaman erilliği, erişkinliği kaybetme endişesiyle iç içe geçmiş olmasının payı büyüktü” (Gürbilek 2004: 9-10).⁹ Ulusal endişeyle cinsel endişelerin iç içe geçtiği bu ruhsal topoğrafyada ulusal kimlik/benlik, Batı karşısında yaşanan çocuk kalma, eksik olma ve efemineleşme endişesini erilleşme fantazileriyle bertaraf edebiliyordu ancak. Batı’nın bakışı ulusal benlik/kimlik açısından bir taraftan yetersizlik, eksiklik, çocuk kalma endişesini ortaya çıkaran bir kaygı kaynağı olurken, diğer taraftan kendisine ulaşılacak, onun gibi olunacak bir arzu nesnesine dönüşüyordu sanki. Ulusal benliğin/kimliğin hiçbir zaman kapanmayacak boşluk etrafında dolanan ruhsal hareketleri de bu endişe ile arzu arasında salınıyordu.

9. Doğu-Batı imgesinin yazarlar açısından farklılaştığını söyleyen Gürbilek’e göre, Tanzimat dönemi ilk romancılarda, romancıların eril, olgun bir akılla, fethetme ve bozma kudretiyle ilişkilendirdiği Doğu, sonradan kudretsiz bir erilliğe, bir “ihtiyar âşık”a, “rezil bir zevkperest”e, oradan da kadınsı bir ruh diyarına, mistik bir anayurda, doğurgan bir anaya dönüştü (2004: 9-10).

Türklüğü toplumsal iktidar olarak tanımlayan ve toplumsal bir iktidar olarak Türklüğün duygular alanındaki hareketinin izlerini Türk sineması üzerinden süren Umut Tümay Arslan'a göre Türklük ve benzeri bütün ulusal-toplumsal iktidarlara bütünlük, tamlık ve anlam vadeden bir dış sestten ibaret olarak düşünmek eksiktir. Çünkü söz konusu dış sesi sekteye uğratan, kısan, ona takılan ya da kararsızlaştıran bir şey ya da bir yer var. Dış sestten ibaret bir iktidar kavrayışı, Türkiye'deki ulusal kimliklerin inşasındaki simgesel, ideolojik ve kurumsal süreçlerin sosyal bilimsel analizinde ortaya konmuştur. Ancak bu tür analizin eksik olduğunu, toplumsal bir iktidar olarak Türklüğün bu dış sestten ibaret olmadığını ve iç-dış ayrımının sınırlarını belirsizleştirenin edebiyat eleştirisi¹⁰ olduğunu söyleyen Arslan'a göre toplumsal gerçeklik içindeki görünmeyeni, duyguların iktidar uzamını gösteren bu eleştiri "Türklüğün ruhsal manzarasını, düşüncelerin duygusal yol haritalarını takip etti. Doğu-Batı bölünmesinin ve bu bölünmedeki asimetrinin, modernlik sahnesine geç çıkmış olmanın ya da bir başına modernlik deneyiminin kendisinin, en çok da modern sahnenin geleneksel olan ile modern olan arasına gerdiği sarkacın yol verdiği duyguların üzerine gitmek anlamına geliyordu" (Arslan 2010: 27). Sözü edilen edebiyat eleştirisinin ulusal benlik ve öznenliğin sadece bir bütünlük alanı değil, bir bölünme alanı olduğunu gösterdiğini belirten Arslan, Batı'yla asimetrik ilişki içerisinde ortaya çıkan "Doğu" ve "Batı" temsil, figür ve imgelerinin, toplumsal uzam içerisindeki etnik, sınıfsal, cinsel bölünmelerle ilişkiye geçtiğini, bu bölünmelerle birlikte hareket ettiği anda güce ve duygusal etkiye kavuştuğunu vurgulayarak, Doğu-Batı karşıtlığının toplumsal ve öznel bütünlüğün çatlaklarında, kör noktalarında devreye girdiğini söylüyor (31-32).¹¹

Tam bu noktada, milli-modern, yerli-yabancı, seçkin-halk ve Doğu-Batı bölünmesinin ortaya çıkardığı temsillerin, imgelerin, figürlerin hangi söylemler, aktörler, duygular, mekanizmalar aracılığıyla toplumsal uzamdaki farklılıklar üzerinden bir iktidar söylemine ve

10. Arslan'ın sözünü ettiği edebiyat eleştirisi, yukarıda Gürbilek ve Koçak üzerinden kısaca değinilen eleştiri geleneğidir.

pratiğine dönüştüğü sorusu sorulabilir. Bu soru Meltem Ahıska'nın, Doğu-Batı ayrımı içinde nesneleştirilen ve öteki olarak konumlanan “Doğu”nun “Batı”ya verdiği karmaşık tepkilerle oluşturduğu öznel-lik alanı olarak tanımladığı Garbiyatçılık ve Garbiyatçı Fantazi kavramları üzerinden düşünülebilir. Ahıska'ya göre Garbiyatçılık, Batı-dışı sayılan bir toplumsal alanda modernliği tarihsel olarak temsil etme, başkalarına ve kendine sunma tarzı, modernlikle kurulan ilişki-lenme biçimi olarak tanımlanabilir. İktidar pratiklerini ve öznelliği hem kuran hem de anlamlandıran bir söylemsel harita, toplumsal bir fantazi olarak Garbiyatçılık, “belirli teknikleri, imgeleri ve ezilmiş-likten gelen “bilinç yaralarını” idare etmek, toplum içindeki eşitsiz-likleri, çatışmaları yok saymak için –ve bu kullanımı meşrulaştırmak için de kendi “ötekileri”ni yaratmak için kullanan– bir iktidar söylemini incelerken önemli bir çerçeve sunmaktadır. Bu durumda Garbiyatçılık sadece bir fikir, bir dünya görüşü olarak değil, sömürgecilik ve emperyalizmle şekillenen şarkiyatçılıkla, kapitalizmin dünya ça-pında gelişimine eşlik eden bir dizi teknoloji ve pratikle, devletin ku-rumsal mirasıyla, milliyetçi ve cinsiyetçi söylem ve rejimlere ilişkin düzenlemeler olarak anlaşılmalıdır (Ahıska 2005: 72-74).

Türkiye’de ulusal kimliği tanımlamak, inşa etmek ve ayırıştır-mak için yapılan her çabanın hayali bir “Batılılığa” ve Batılı bir göze göre biçimlendiğini belirten Ahıska, garbiyatçı fantazinin Batı ve Türkiye arasındaki sınırları millilik içerisinde yeniden tanımlama çabasından ibaret olmadığını söylüyor. Bu fantazi aynı zamanda ül-ke içinde kentler ve bölgeler arasında, sınıfsal, etnik, dinsel ve cin-siyet temelinde Doğu-Batı karşıtlığı içinde işaretlenen ayrımlar ya-par, bu ayrımları aynı ikili dizge içinde meşrulaştırır. Batı karşısında

11. Ulusun, birlikte yaşamın bariz, normal ya da olağan biçimi olmadığını, modern bir sapması olduğunu söyleyen Žižek’e göre ulus denilen şey her zaman ertelenmiş, geciktirilmiş ulustur. “Belli bir ulusu onun ideal ulusundan ayıran me-safe ulus nosyonunun kendisine içkindir. Bu mesafe ulusun bünyevi iç yarılması ve engelidir.” Bu kavrayışta ulusal özdeşleşme ampirik bir imkânsızlıktır. “Hiç kimse bütünüyle Türk, İngiliz ya da Fransız olamaz. Türklük, İngilizlik ya da Fran-sızlık bir iç sınırdır; bu sınır ampirik Türk’ün, İngiliz’in ya da Fransız’ın kendile-riyle tam olarak özdeşliğe ulaşmasını engelleyen erişilmez kertedir” (akt. Arslan 2010: 37).

öteki sayılan Doğu'nun, kendi Doğululuğundan kaçma ve Batılı olma serüvenini yansıtan bu fantazi, hem Doğululuğu hem de Batılılığı, "esas olan" kurgularla diyalojizm içinde yeniden üretmekle ilişkili olarak kendi içindeki ötekileri susturmaya ve gizlemeye devam eder. Türkiye'deki garbiyatçı fantazinin belkemiğini, milliyetçi ve modern söylem çerçevesinde tanımlanan "halk"taki temel "eksikliği" tespit etme ve bunu doldurma "arzusu"nın oluşturduğunu söyleyen Ahıska'ya göre bu arzu bir yandan öznenin olmak istemediğini bir yandan da olmayı arzuladığını yansıtan çifte bir yansıtmayla şekillenir. "Bir yandan, milleti kurma işlevini üstlenmiş politik ve kültürel seçkinler kendilerine Batı'nın gözünden bakarak kabul edilemez buldukları "marazları" uyarlaştırılması gereken halka yansıtmışlardır; bir yandan da halkta bedenleştiği varsayılan milletin otantik özelliklerini içselleştirmeye çalışmışlardır" (46-98). Asuman Suner de benzer bir tespiti "yeni egemen Türk kimliği"nin inşasıyla ilgili olarak yapıyor. Suner'e göre egemen "yeni Türk kimliğinin inşasında önemli bir boyutu Batılı dünya tarafından içerilme, Batılı dünyaya ait olma arzusu oluşturuyorsa, diğer bir önemli boyut da, 'kalkınmış', 'modern' ve 'Batılı' bir Türkiye imgesiyle uyumlu olmayan unsurları dışlama ve yok sayma itkisidir" (2006: 26). Anlaşıldığı kadıyla Türk kimliğinin inşasındaki bu çifte hareket, dönemsel ve konjonktürel farklılıklarla birlikte istikrarlı bir şekilde devrededir.

Osmanlı/Türk politik, kültürel ve entelektüel alanının hem üretici kavramları hem de sorunu olan Doğu-Batı ve onun katmanları olan modern-premodern, kent-taşra, yerli-yabancı, taklit-gerçek gibi karşıtlıklar ve bu karşıtlıklar içerisinde peşine düşülen ulusal benlik bir yarılma, bir eksikle mündemiçtir. Ancak kapitalizmin ve modernitenin hegemonyasıyla ilişkili olarak, farklı insan topluluklarının ulusal benliğinin/kimliğinin taşıyıcı bedenleri haline getirilmesinde, başka bir ifadeyle ulus-devletleşme süreçlerinde ihtiyaç duydukları gibi, ulusal Türk kimliğinin de kendinde mündemiç olan *yarığı*, *eksiği* telafi etmeye sağlayacak, ona fantazmatik-hayali bir tamlık duygusu verecek bir "dış"ı ihtiyacı vardı. Bununla birlikte Arslan, Doğu-Batı karşıtlığının ortaya çıkardığı gerilimlerin yatıştırılması olarak bu tamlık ve bütünlük hayalinin, her zaman bir kaygı ve hayal kı-

rıklığıyla birlikte hareket ettiğini söylüyor. “Hayalde bütünlük ve tamlık veren, eril kudret vaat ederek toplumsal cinsiyet ıstırabını sona erdiren, köksüzlük ve evsizlik hissine karşı bütünlüklü ve farklılaşmamış bir alana dönüşen Doğu, Batı’nın bakışında kendini ‘marazi bir şekilde Doğulu’ görmenin gerçeğiyle hep hayal kırıklığı da yaratacaktır” (Arslan 2008: 141).

Ulusal kimlik ideolojilerinin ve kurumlarının insanları *çağırın*, onlara bir öznellik, tamlık vadeden hayali ve fantazmatik düzlemi de burada devreye giriyor. Dolayısıyla ulusal bir kimlik ve toplumsal bir iktidar olarak Türklüğün bizatihi kendisinin bu boşluğu telafi etmenin, kapatmaya çalışmanın bir ürünü olduğunu söylemek mümkün. Başka bir ifadeyle, ulusal benliğin/özneliğin kurulduğu alanın içi doldurulamayacak bir boşluk, bir yarıklık olması, aynı zamanda ulusal benliği ve özneliği sürekli tanımlanması, eksiğinin giderilmesi gereken sembolik bir yüzeye dönüştürüyor. Bu tanımlama, eksiği, boşluğu doldurma çabası, idealleştirilmiş model doğrultusunda gerçekleştiği için, bu çabalar aynı zamanda modele ulaşmaya, model gibi olmaya engel oluşturdıkları düşünülen ötekilerin tanımlanmasını da kapsıyordu. Diğer bir deyişle Türklük, kendisinde var olduğunu düşündüğü eksiğin, gediğin ortaya çıkardığı endişeyi ve hıncı, ideale ulaşmayı, tam ve bütün olmayı engellediğini düşündüğü *artıklar* ve *marazlar* tanımlayıp sonra tahrip ederek telafi ediyordu.

Bir tür tamlık istenci olarak Türklük, modele ulaşma, model gibi olma çabası içinde, yani Batılılaşma sürecinde kendisini engellediğini düşündüğü “ötekiler”i aynı anda hem tanımlayarak kurguluyor, hem de fiziksel ve sembolik şiddet biçimleriyle yok etmeye, görünmez kılmaya ya da kendine benzetmeye çalışıyordu.¹² Dolayısıyla Türklüğün, bir tarafı mağdurluğa ve yenilmişliğe, diğer tarafı güç ve iktidar istencine açılan çifte bir hareket üzerinden kurulduğu söyle-

12. Egemenlik ilişkileri içerisinde ötekilerin aynı anda kurgulanması ve bastırılmasıyla ilgili olarak devrede olan paradoksa dair Sider, Kızılderili-Beyaz ilişkileri hakkındaki çalışmasında şu tespiti yapıyor: “Bu tür tahakküm kurma biçimlerindeki temel çelişki, *ötekini hem yaratıp hem de öteki olarak benimseyememesidir*, böylece direnme ve mesafe koymanın sürdürülmesi için bir alan yaratılmış olur” (akt. Lutz ve Collins 2005: 178).

nebilir. Bu *çifte hareket* “garbiyatçı fantazinin” bir tarafı Türklük ile Batı arasındaki sınırlarda, diğer tarafı –Doğu-Batı karşıtlığının üst-belirleyeni içinde– milli sınırlar içerisinde ötekilerin tanınmaması, tanımlanması ve tahrip edilmesi süreçlerinde yürürlükte olan hareketlerine tekabül ediyor aynı zamanda. Bu hikâyedeki ötekiler genellikle Kürtlerdir.

Daha önce belirtildiği üzere Türklük kendisini büyük ölçüde –Müslüman olmayan azınlıklarla birlikte– sorun olarak algıladığı Kürtleri adlandırmadan işaret ederek, tanımayarak ve tanımlayarak düşündü. “Türklüğün modern ama milli olma hayalini” (Arslan 2010: 34) engelleyen temel antagonizmalardan biri Kürtler ve Kürt sorunudur. Doğu-Batı karşıtlığının ve gecikmiş modernlik deneyiminin ortaya çıkardığı kültürel-ruhsal çelişki ve dinamiklerle de şekillenen Türklük ile Türk sinemasının Kürtleri kurgulama arzusu arasındaki bağlantı tam da bu noktada görünür hale geliyor.

Bu nokta Türklüğün sinema perdesinin “garbiyatçı fantazinin” perdesine dönüştüğü yerdir aynı zamanda. “Garbiyatçı fantazinin” film yönetmenlerinin bakışında devreye girdiği bu düzlemde Doğu’yla ilişkilendirilen bütün temsil, figür ve imgeler Kürtlerin kurgulanmasında seferber ediliyordu. Kürtlük imgeleriyle ilişkiselliği içerisinde modern ve medeni olana eklenilen Türklüğün, modern ve milli olma hayali ve arzusu sinema perdesinde görünür olup tatmin ediliyordu. Buradaki hareket, Freudcu psikanalizin rüyalar ve arzu arasında kurduğu nedensel ilişkiyi hatırlatıyor. Buna göre nedensellik ilişkisinin rüya çalışması sonucunda kurulamadığı durumlarda bile, bastırılan ya da fark edilmeyen bilinçdışı arzular, rüyalar aracılığıyla tatmin edilir. Kişinin bilinçdışı arzusunun rüyalarda tatmin edilmesine benzer şekilde, Türklüğün Batılı, modern ve medeni olma hayali ve arzusu, işaret edilen ama adlandırılmayan Kürtlük imgeleri aracılığıyla sinema perdesinde hem görünür oluyordu hem de tatmin ediliyordu. Kuşkusuz bu hayalin ve arzunun görünür olduğu ve tatmin edildiği imgeler repertuarında sadece Kürtler yoktu. Yeşilçam melodramlarının kadın temsillerinde de bu hayal ve arzu son derece görünür haldedir. Dahası doğrusu bu arzu ve hayal anlatıları yapılandırılan güçlerden biriydi. İstanbul’a gelen taşralı kadınları mede-

nileştirerek, modernleştirerek erkekler için makul birer arzu nesnesine dönüştüren Yeşilçam anlatılarında benzer bir hayal ve arzu tatmin ediliyordu.

Batı'nın bakışı karşısında kendisini yetersiz, eksik, gecikmiş ve nihayetinde Doğulu hissedenden ulusal benlik, kendisini, sinemanın hayal perdesine yansıtılan Kürt temsilleri üzerinden, gecikmişliğini, eksikliğini telafi edebildiği modern ve Batılı bir öznellik olarak hayal edebiliyordu. İşte filmler aracılığıyla bir süreliğine de olsa sağlanan bu fantazmatik bütünlük ve tamlık duygusu, Kürtlerin ve yaşadıkları yerlerin her daim kadrajda olmasını motive eden, kamçılayan gösterme arzusunun kaynağıydı aynı zamanda. Başka bir deyişle 2000'li yılların başına kadar adlandırılmadan işaret edilen Kürtleri kadraja alma arzusu, Türklüğün fantazmatik tamlık ve bütünlük hayaliyle bağlantılıydı. Yönetmenler ve senaristler, yüce-Öteki olarak algıladıkları Batı'nın karşısında hissettikleri yetersizlikleri, eksiklikleri kurguladıkları Kürtlük imgeleriyle telafi ediyorlardı her defasında. Batı'nın aynasının ortaya çıkardığı mazoşist ruh, "Doğu" aynasının sağladığı narsisizmle telafi ediliyordu. Batı'nın aynasına her baktığında kendine çekidüzen vermeye çalışan ulusal benlik/kimlik ve onun taşıyıcıları olan kültürel seçkinler ve devlet seçkinleri, Kürtlere baktıklarında çekidüzen verilmesi gereken ve verebilecekleri toplumsal ve coğrafik bir uzam görüyorlardı.

Dolayısıyla Türk sinemasının "Doğu" serüveni, Türklüğün kendini sürekli tanımlamaya çalıştığı sonsuz narsistik bir döngüdür aynı zamanda. Ulusal endişenin sinema perdesi üzerinden yatıştırılması, Kürtleri gösterme arzusunun bitmez tükenmez kaynağıydı. Batı'nın *panoptik* kaygı/haz uyandıran aynası/bakışı karşısında ortaya çıkan ulusal endişenin kendine tamlık ve bütünlük vadeden fantazilere ihtiyacı vardı. Ulusal özelliğin Batı'nın bakışı karşısında yetersiz, eksik, çocuk kalma korkusunun ortaya çıkardığı ulusal endişe, toplumsal uzamı bölen antagonizmalarla karşılaştığında, kolonyalist, muktedir/milli/eril bir fantaziyle telafi ediliyordu. Arslan'ın vurguladığı gibi, Doğu-Batı karşıtlığı arasında bir eksiklik, bir yarılma kurulumuş ulusal benlik ve öznellik, Batı karşısındaki asimetrik konumun telafi edildiği, kudret sahibi bir tamlığa erişme duygusu veren o fan-

tazmatik düzlemin toplumsal uzamı içeriden bölen antagonizmalarla –etnik, cinsel, sınıfsal– karşılaştığında açığa çıkıyordu (Arslan 2010: 31).

Politik ve kültürel seçkinlerin halkı tahayyül etme şekilleri, içerideki antagonizmaları düşünme, onlarla karşılaşma, müzakere ve mücadele etme biçimlerinin görünüşleri olarak “garbiyatçı fantaziye” Kürtler ve Kürt coğrafyası bağlamında kolonyalist bir arzu eklemleniyordu. Dolayısıyla Ahıska’nın “garbiyatçı fantazi”nin çifte yansıması olarak formülleştiirdiği analizini, Kürtler bağlamında yeniden düşünmekte fayda var. Çifte yansıma şu şekilde çalışıyordu: “Bir yandan, milleti kurma işlevini üstlenmiş politik ve kültürel seçkinler kendilerine Batı’nın gözünden bakarak kabul edilemez buldukları ‘marazları’ uygarlaştırılması gereken halka yansıtmışlardır; bir yandan da halkta bedenleştiği varsayılan milletin otantik özelliklerini içselleştirmeye çalışmışlardır” (Ahıska 2005: 87).

Fantazinin ilk yansıması Kürtlerle meskûn coğrafya düşünüldüğünde yetersiz görünmektedir. Çünkü bu coğrafya politik ve kültürel seçkinler açısından sadece eğitilmesi gereken bir marazlar topoğrafyası değil, asimile edilecek, medenileştirilecek bir sömürge coğrafyasıydı aynı zamanda. Dolayısıyla Kürtler politik ve kültürel seçkinlerin Anadolu ve orada yaşayan “halk” tahayyülü içinde yer almıyordu. Kültürel ve sanatsal açıdan Anadolu’yu ve orada yaşayanları romantik bir uzamın nesnesi olarak kurgulamaya çalışan bu tahayyüle direnen bir *fazla* vardı Kürtlerle meskûn coğrafyalarda. Bu bağlamda Kürtler söz konusu olduğunda “garbiyatçı fantazilerle” iç içe geçen sömürgeci fantazilerin yürürlükte olduğunu belirtmek gerekiyor. Buradan hareketle “garbiyatçı fantazinin”, politik ve kültürel seçkinlerin “halkta bedenleştiği varsayılan milletin otantik özelliklerini içselleştirmeye çalışmışlardır” şeklinde formüle edilen ikinci hareketi seçkinlerin Anadolu ve orada yaşayan “halk” tahayyülü için geçerli olabilir. Ancak “garbiyatçı fantazilere” eklemlenen sömürgeci fantaziler düşünüldüğünde, politik ve kültürel seçkinlerin Kürdistan ve orada yaşayanlarda “içselleştirebilecekleri otantik özellikler görmelerinin” zor olduğunu vurgulamak gerek. Bu tespitlerden Kürtler söz konusu olduğunda, kültürel ve politik seçkinlerin “garbiyatçı fanta-

zi”lerinin geçersiz olduğu sonucu çıkarılamaz. Daha önce değindiğimiz gibi, Türklüğün sinema perdesinin Kürtlük imgeleri düşünüldüğünde “garbiyatçı fantazi”lerin yoğun bir biçimde yürürlükte olduğu söylenebilir. Ancak Kürtler bağlamında hem kültürel, politik seçkinler hem de sinemanın Kürtlük kurguları açısından, “garbiyatçı fantazi”lere eklenen sömürgeci fantazilerin de belirleyiciliğini göz önünde bulundurmak gerekiyor.

Türk sineması perdesinde kurgulanan Kürtlüğün ve “Doğu” manzaralarının mahiyetinin anlaşılmasını kolaylaştırmak ve filmlerin dillendirdikleri söylemleri, ideolojileri, arzu ve hazları anlamak için Türklükle ilişkisi bağlamında Kemalist fikriyatın hareketlerine yakından bakmak gerekiyor.

Kemalist Fikriyat ve Türklük

Cumhuriyet’in asker, bürokrat, aydın kadrolarının dönemin bilimsel ve siyasal atmosferinde ağırlığı olan pozitivist ve jakoben düşüncelerden çeşitli düzeylerde etkilendikleri bilinmektedir. Onlar açısından eskiye ait olduğu düşünülen farklı dilsel, etnik, dinsel cemaatler ve gelenekler, yerini akıl, bilim ve teknikle düzenlenecek toplumlara bırakmalıydı. Kaynağını aydınlanmacı felsefeden alan pozitivist ve laik düşünce, cumhuriyetin devlet kadroları açısından geleneksel kültürel, dinsel, dilsel kurum ve pratikleri jakoben ve kolonyalist bir tarzda dönüştürmenin meşru kaynağıydı. Kuşkusuz bu dönüştürme arzusu, Avrupamerkezci düşüncenin “ötekilikler” ile olan ilişkisinde kendi “evrensel” söylemini oryantalist/kolonyalist söylem ve pratiklerle de buluşturarak tek, kesinlikli ve tarihdışı bir hakikat olarak kodlamasıyla bağlantılıdır. Bu bağlamda Batı’nın bilimci, ilerlemeci düşüncesinin otoriter ve tekçi bir performansını üreten (ki başka performanslar da mümkündür) Türk modernleşmesi ve Kemalizmin devlet ve toplum tasavvurunun oryantalist/kolonyalist söylem ve pratikleri beraberinde getirmesi şaşırtıcı olmuyor. Buradan hareketle Türkiye’deki modernlik deneyiminin ve Kemalizmin şarkiyatçı ve kolonyal söylemle olan ilişkisine ve Osmanlı/Türk modernleşmesinin ve Kemalist fikriyatın söz konusu meta-anlatılara eklenerek

unutturduğu etnik muhtevaya dikkat çeken analizlere bakmakta fayda var.

Bütün uluslaşma süreçlerinin belli bir etnik grubun hegemonik kılındığı süreçler olduğu öncelikle vurgulanmalıdır. Husband'ın belirttiği gibi ulus-devlet hiçbir coğrafya veya sistemde etnik olarak tarafsız olmamış, bütün kurumları baskın etnik grubun hegemonik aracı olarak işlemiştir (akt. Alankuş 1995: 72-99). Türk modernleşmesinde ortaya çıkan temel gerilimin geçmiş ve şimdi etrafında gerçekleşen bir hikâye olduğunu söyleyen Yeğen'e göre bu süreçlerde ortaya çıkan merkezîyetçilik, adem-i merkezîyetçilik, Türkçülük, Osmanlıcılık ya da kozmopolitizm, sekülerizm, İslam ya da gelenek kategorileri gibi gerilimler aslında şimdi ve geçmiş gerilimlerinin alt hikâyelerini oluşturmaktadır. Kemalizmin "Türk modernleşmesinin tedarik ettiği toplumsalı görme biçimlerinden" diğerlerini alt eden bir eklemlenme olduğunu söyleyen Mesut Yeğen'e göre: "Kemalizm radikal bir sekülerizm, etnisist bir milliyetçilik ve kapsamlı, otoriter bir merkezîyetçiliğin bir şimdi genel göstereninde düğümlenmesiyle mümkün olmuştur. Öte yandan bu eklemlenme, bir geçmiş genel göstereninde düğümlenerek anlaşılan/anlatılan geleneksellik-İslam, kozmopolitlik ve taşra kategorileriyle karşıtlıktan oluşan bir hudut üzerinde gerçekleşmiştir" (Yeğen 2015: 57-58).¹³ Oryantalizm ve Kemalizm arasındaki ilişkiyi Türkiye'nin uluslaşma projesi çerçeve-

13. Bir başka çalışmasında Yeğen, anayasa metinlerinin görünürde Türklüğü ve yurttaşlığı toprağa bağlı siyasi bir mantıkla açıklamasına rağmen etnisist bir ruh taşıdıklarını söylüyor. Türk vatandaşlığının anayasal referanslarda etnisist olmayan siyasi bir mantık üzerine kurulmasına rağmen neden vatandaşlık pratiklerinin Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren ayrımcı ve asimilasyonist olduğunu sorarak, bu tutarsızlığın veya mesafenin "kazai" olmadığını söylüyor. "Kazai" gibi görünen şey, etnisist bir Türklük anlayışının bütün anayasa metinlerinde dolaşımda olan ruhudur. "Yurttaşlığa dair kimi uygulamalarda görülen ve toprağa dayalı bir yurttaşlık fikriyle örtüşmeyen uygulamaların, tutarsız, metinsel referansı olmayan ve dolayısıyla 'kazai' örnekler olduğu tespiti açıkça yanlıştır. Aksine vatandaşlık teorisi ile vatandaşlık pratiği arasında gözlenen uyumsuzluk bizzat teoride yer bulan ve hiç de kazai olmayan bir kararsızlığın tezahüründen başka bir şey değildir. Siyasi bir Türklük fikriyle 'çelişen' vatandaşlık pratiklerini Türk vatandaşlığını kuran metinlerden sapan örnekler olarak değerlendirmenin imkânı yoktur" (Yeğen 2002: 210-14).

sinde analiz eden Welat Zeydanlıoğlu'na göreyse, Türkiye'deki Batılı ve modernleştirici seçkinler, homojen ulus-devleti “Batılılık” için bir kriter olarak yüceltmekte, bu ötekileştirme sürecinde ülkenin etnik, dinsel çeşitliliğini “Doğululuk” olarak tanımlamaktaydılar. “Ulus-devletler içi oryantalist söylemlerin yerleştirilmiş oluşumlarını” analiz etmenin önemine dikkat çeken Zeydanlıoğlu, bu tür analizlerin eşit olmayan içsel iktidar ilişkilerinin sürdürülmesinde oryantalist söylemin nasıl işlev üstlendiğini ve aynı zamanda Batılı güçlerin geniş jeopolitik çıkarlarını nasıl desteklediğini ortaya çıkarmakta çok önemli olduğunu söylemektedir. Ona göre oryantalizmin Türkiye içindeki yeniden üretim süreci, Türkiye'deki milliyetçi seçkinlerin, yani Kemalistlerin Türk ulusunu tahayyül biçimini ve Osmanlı'dan miras alınan etnik ve dinsel çeşitliliğe sahip toplumu algılama yöntemini belirlemiştir. Kemalistlerin her daim üzerinde hissettikleri Batı'nın hayali gözü, Kemalizmin kendini tanımlamasında, Türk ulusunu tahayyül etmesinde, iktidar pratiklerinde ve hegemonya iddia edişinde kurucu bir rol oynuyordu. Bunun en önemli düzeylerinden biri Kemalist modernleşmenin Türkleştirme uygulamalarıdır. Askerler, bürokratlar, akademisyenler, gazeteciler ve entelektüellerden oluşan Kemalist seçkinler, Avrupalı fikirlerden, devletin meşruiyetinin ulusla sağlanacağını düşünen çağdaşlarından ve Avrupalı seleflerinden derin bir şekilde etkilenmişlerdi. “Bir ulusun sadece aynı ideal, dil, vatan ve kültürü paylaşan bir toplumdan meydana gelebileceğine inanmaktaydılar. Batının modernliği, üstünlüğü ve gücü homojen ulus-devletlilik ve militarizm tarafından belirlendiği için, sistematik Türkleştirme projesi Kemalizmin uygarlaştırma misyonu oldu” (Zeydanlıoğlu 2015: 5-6).

Kemalist fikriyata içkin olan Batıcı ve oryantalist söylemin, modernleşme projesinin öncü sınıfları olan asker ve sivil bürokratlarla sınırlı olmadığı görülüyor. Oryantalist-modernist bir söylemle ilişkili olarak hegemonik bir karakter kazanması dolayısıyla Kemalist fikriyatın, özellikle 90'lara kadar entelektüel, bilimsel, kültürel ve politik alanlardaki aktörleri düşünsel ve duygusal olarak belirgin bir biçimde mobilize ettiği söylenebilir. Uluslaşma projesiyle iç içe geçen bu mobilizasyon süreçleri, hem kültürel ve politik seçkinler hem

de kitleler için, toplumsal bir iktidar olarak Türklük etrafında bir kimliğe dönüşüyordu. Modernite, aydınlanma ve Batılılaşma gibi meta-anlatılara ve cumhuriyetçi bir ideolojiye eklenerek, içerdği etnik bağlamı unutturan Kemalist söylemin içinde hareket halinde olan Türklüğün/etnikliğin kapladığı yeri, kendi çözümlemesinin merkezine alan Ahmet Yıldız, Kemalist ulusal kimliğin etniklikten bağımsız, saf, siyasi bir kimlik olmadığını, bu kimliğin inşasında etnikliğin yapısal bir araçsallık üstlendiğini söylüyor. Kemalist ulusal kimliğin inşasını, hukuki, siyasi ve etnik olmak üzere üç kurucu bileşene ayıran Yıldız, farklı konjoktürlerde bu üç unsurdan birinin baskın renk olarak öne çıktığını, ama bu üç bileşenin her zaman yapısal, kurucu bileşenler olduğunu söylüyor. “Kemalist ulusal kimliğin sınırlarının belirlenmesi sürecinin, hâkim unsur olarak dini olan- dan etnik olana doğru üç ayrı safhada” gerçekleştiğini söyleyen Yıldız’a göre birinci dönemde “milli” kelimesinin “dini olan” ve “ulusal olan” şeklinde iki anlama da gönderme yapabilmesi sayesinde ulusçu söyleme geçişe zemin hazırlanırken, hâkim renk Müslüman ortak paydasıdır. İkinci dönemde halk kitleleriyle medeniyet arasındaki bağ, milliyetçilikle kurulmaya çalışılmış, dinin sosyopolitik alandan dışlanması yarattığı boşluk, Türklükle ve medeni olmakla doldurulmak istenmiş, Batı medeniyetine, medeniyetin kökünün Türkler olduğu söylenerek ulusal özgüven oluşturulmaya çalışılmıştır. Üçüncü dönemde ise ikinci dönemdeki bu yaklaşım belirginleşir. Bu durum, Kemalist ulusçuluğun hem bir ulus inşasını hedeflediğini hem de Türklüğü sadece vatandaşlık yoluyla tanımlamadığını, etnik veçheleri de içerdığını göstermektedir. Etnik tanım tümüyle cumhuriyetçi tanımın yerini almamış, ona eklenmiştir. Dolayısıyla Türk ulusal kimliğinin sınırları, hem siyasi ve hukuki veçheleri hem de etnik veçheyi barındıran iki katlı bir duvarla çizilmiştir (akt. Arslan 2005: 30).

Muasır Batı medeniyetinin aynasından kendilerine ve içindeki toplumsal uzama bakan politik ve kültürel seçkinler, Batılılaşma ve modernleşmenin otoriter ve milliyetçi bir deneyini hem benimsediler hem de uyguladılar. Kemalist fikriyatın kültürel ve politik seçkinlerinin şarkiyatçı söylemin ve garbiyatçı fantazinin tuhaf karışımı

içerisinde şekillenen duyuşal ve zihinsel haritaları, onların toplumşal uzamı kolonyalist pratiklerle dönüştürme arzularının da kaynağıydı. Daha önce de belirtildiğı gibi Kemalist fikriyatın ve devlet pratiklerinin otoriter karakterine, Kürt coğrafyası bağlamında kolonyalist bir *fazla* ekleniyordu. Bir başka deyişle, zihinsel ve duyuşal mobilizasyonun kaynağını Batıcı, jakoben bir paradigmadan alan Cumhuriyet'in politik, askeri ve bürokratik seçkinleri bütün bir toplumsal uzamı otoriter tarzda dönüştürmeye çalışırken, bu dönüştürme tarzı ülkenin doğusunda kolonyalist/oryantalist bir niteliğe bürünüyordu. Sonraki başlık altında değinileceğı gibi Türk modernleşmesinin ve onun bir veçhesi olarak Kemalizmin söylem ve pratiklerinin Kürt coğrafyasında kolonyalist uygulamalara dönüşmesi, akademisyenler ve yorumcular tarafından görülmemiştir.

Toparlamak gerekirse Kemalist uluslaşma projesinin kapsamlı ve katmanlı bir eleştirisi ancak, kolonyalizm eleştirisi ve Türklük tartışmalarıyla birlikte yapılabilir. Osmanlı/Türk modernleşme süreçlerinin Kürt meselesi bağlamında kolonyalist söylem ve pratiklere dönüşmesi, Türk modernleşmesinin ve Kemalizmin analizinin *sadece* modernleşme ve ulus oluşturma süreçlerinin eleştirileri içerisinden anlaşılmayacağını da gösteriyor. Kürtlerle meskûn coğrafyalarda Kemalist ulus oluşturma projesi, oryantalist/kolonyalist söylem ve pratiklere eklemlenen *boş bir gösteren* olarak Türklük ve etnisist-ırkçı bir milliyetçilikle çerçeveleniyordu. Daha önemlisi Kemalizme içkin olan oryantalist/kolonyalist söylem, sadece düşünsel ya da soyut bir bağlamda iş görmemiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet, Anadolu'da toplumu yukarıdan aşağıya dönüştürme, Kürdistan'da ise, dönüştürme ile birlikte, asimile ve denasyonalize¹⁴ misyonunu üstlenmiştir. Anadolu'da saltanatın kaldırılmasından alfabenin değiştirilmesine ve şapka devrimine, opera, bale ve Batı müziğini öğreten konservatuarların açılmasından eğitimin birleştirilmesi kanununa kadar pek çok siyasal ve kültürel reform, "Batı'nın muasır medeniyet seviyesine ulaşmak" için yapıldı. Kürtlerle meskûn coğrafyalarda ise

14. İngilizcede *denationalization* sözcüğü belli bir coğrafyada yaşayan ve belli ortak dil, kültür ve tarihi paylaşan bir halkı *ulusal haklarından ve karakterinden yoksun bırakma* anlamında kullanılıyor.

bunlara iç fetihler, asimilasyon politikaları ve kurumları, şark ıslahat planları, katliamlar, olağanüstü hal uygulamaları, kısacası devletin bürokratik aygıtının *anti-Kürdoloji* ve *gizli-Kürdoloji*¹⁵ çerçevesinde ürettiği bütün söylem ve pratikler ekleniyordu. Bununla birlikte Kemalist seçkinler açısından Anadolu sadece bu türden politikaların alanı değildi. 1915'ten önce başlayan, 1915'te soykırım halini alan ve sonrasında da devam eden Ermenilere yönelik politikaların, Kürt coğrafyasıyla birlikte, Anadolu'da da gerçekleştiğini hatırlamakta fayda var. Her ne kadar Cumhuriyet'in kurulmasından önce Anadolu'da, Ermeni nüfus önemli oranda azaltılmışsa da, Cumhuriyet döneminde Anadolu'nun Ermenisizleştirilmesi politikaları sürdürülmüştür.

15. Anti-Kürdoloji'nin Kürtlerle ilgili gerçeklerin yok sayılması, ortaya çıkması ya da çarpıtılması üzerinden şekillendiğini söyleyen Malmîsanij'e göre, resmi tarih tezleri çerçevesinde üretilen bu tür metinler Kürtlerin aslında Türk olduklarını, Kürtlerin bir millet, Kürtçenin de bir dil sayılamayacağını kanıtlamaya çalışan propaganda niteliğindeki çalışmalardır. Tarihi, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine kadar giden anti-Kürdoloji çalışmaları, "çerçevesi resmi ideoloji tarafından çizilmiş, güdümlü ve aynı zamanda resmi ideolojinin üretildiği alanlardır". Dolayısıyla anti-Kürdoloji, Kürtçeye, Kürtlere ve Kürdistan'a ilişkin olarak Mesut Yeğen'in "kategorik inkâr söylemi" ve "Türk vatanında Kürt yoktur" olarak tariflediği söylem çerçevesinde üretilen metinleri kapsamaktadır. Ancak Malmîsanij'in "gizli-Kürdoloji" kavramı çok daha ilginç bir muhtevaya sahiptir. Kamuoyuna yönelik olan ve yayımlanan çalışmalar olarak anti-Kürdolojiden farklı olarak gizli-Kürdoloji, kamuoyuna açık olmayıp, sadece devlet yetkilileri için yapılan çalışmalardır. Çoğunlukla devletin üst bürokratları tarafından hazırlanan bu çalışmalar, devlet tarafından az sayıda bastırılıp, ilgili resmi kurum ve kişilerin bilgisine sunulmuştur. Devlet yetkililerinin etkili ve verimli asimilasyon ve güvenlik tedbirlerini almalarını sağlayacak olan bu gizli-Kürdoloji belgeleri, anti-Kürdolojinin aksine, meseleyi gerçekçi bir biçimde tespit etmeleri anlamında daha objektiftirler. Yetkililer, anti-Kürdoloji çalışmalarıyla dışarıya karşı "Kürt yoktur ya da Kürtler Türk'tür" derken tarihi Osmanlı'nın son dönemlerine kadar giden gizli-Kürdolojinin ürettiği iç rapor ve kitaplar aracılığıyla daha gerçekçi bir bilgi alışverişinde bulunmaktaydılar (Malmîsanij 2011: 65, 69-70).

Türklük Etkisi ve Kemalizmin Akademik Eleştirisi

Türk modernleşmesini ve Kemalizmi, onun jakoben, oryantalist, pozitivist karakterini incelikli bir biçimde ve eleştirel bir yerden tartışma kabiliyeti gösteren çok sayıda akademik metne¹⁶ bakıldığında Türklüğün kuruluşundaki kolonyalist süreçleri niçin gör(e)medikleri kritik bir soru olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu analizler, Türk modernleşmesinin, ama özellikle de Kemalizmin Batı menşeiلى yönünü öne çıkararak otoriter karakterini vurguluyorlar. Ancak bu çalışmalar Kemalizmin ve Türk modernleşmesinin analizini genişleten yaklaşımlar olmalarına karşın belli sınırlar ve boşluklar taşıyorlar.

Soru açık: Kemalist fikriyatı ve ulus inşası projesini Avrupamerkezci düşüncenin ortaya çıkardığı otoriter biçimlerle ilişkilendirerek eleştiren bu analizlerin, onu Avrupamerkezci düşüncenin ve egemenliğin en önemli politik, söylemsel ve ideolojik görünümlerinden biri olan kolonyalizm ile ilişkilendirmemiş olmaları nasıl açıklanabilir? Diğer bir ifadeyle, Kemalizmi ve Türk modernleşmesini çalışan/eleştiren yazarlar, Kürt/Kürdistan meselesini neden kolonyalizm eleştirileri üzerinden düşünmediler? Türk modernleşmesi ve Kemalist fikriyatın eleştirisinde bu eksiğı ortaya çıkaranın Türklük etkisi olduğı söylenebilir. Osmanlı/Türk modernleşmesinin söylem ve pratiklerinin, Türkiye'nin diğeri bölgelerinden farklı olarak Kürt coğrafyasında kolonyalist tarza dönüştüğü, dolayısıyla Kürtlerle meskûn coğrafyalar bağlamında bu söylem ve pratiklerin analizinin, modernite ya da modernleşme süreçlerinin eleştirisiyle tüketilemeyeceğı daha önce vurgulanmıştı.

Diğeri taraftan, Türk modernleşmesi ve Kemalist fikriyata içkin olan oryantalist ve kolonyalist söylem, ulusal bir kimlik olarak Türklüğün inşa araçlarından biriydi aynı zamanda. Kemalizmin içerdığı etnik bağlamın, kendini eklemlediğı modernist kavramlar aracılığıyla görünmezleşmesine benzer bir biçimde, Kemalist projenin mo-

16. Sözü edilen bazı metinler için bkz. Kahraman ve Keyman 1998, Mardin 1995, 1998; Yavuz 1999, Kahraman 2002, Köker 2015, Tunçay 2015.

dernleşme teorileri çerçevesindeki eleştirisi de söz konusu etnik bağlamın belirleyiciliğini ıskalıyordu. Akademik ve bilimsel araştırmanın eleştirel ve analitik kabiliyetini paralize eden bu etki, belli görme, duymama, algılamama, bilmeme ve duygulanmama halleri olarak Türklük ile ilişkilidir kuşkusuz. Bu noktada akademik eleştirinin bir gözünü kör eden Türklük etkisi için bir örnek verilebilir.

Medeniyet kavramının değer yargısız, nötr, görelî bir kavram olmadığını, Batılı olan ile Batılı olmayan arasında güç ilişkilerini belirlediğini söyleyen Nilüfer Göle, bu tür bir medeniyet anlayışının Türk modernleşmesine içkin olduğunu belirtiyor. Türk modernizasyonunu zevk, vücut lisani, yerleşim biçimleri, yemek alışkanlıkları, kıyafet tarzları gibi ayrıcalıklar düzeyinde bir habitus olarak yorumlayan Göle şöyle devam ediyor: “Türk modernizasyonu çerçevesinde ‘medeni’ ve ‘gayrimedeni’ davranışlar ayrıntısına kadar ince elenip sık dokunmakta ve ‘alafranga’ üslup ve değerlere bir üst-değer atfedilmektedir, ‘alaturka’ (Türk usulü) ile bağdaştırılan her şeye – estetik, davranış biçimleri, alışkanlıklar– yukarıdan bakılmaktadır. Türklerin bizzat yabancı bir sözcük olan alaturkayı kullanarak, kendi alışkanlıklarını bir cins süper ego olarak günlük yaşamlarını gözetleyen Avrupalı gözüyle nitelendirmeleri ilginçtir” (1998: 72-73). Göle, medeniyet kavramının Türk modernizasyonundaki kullanıma biçimlerini adabı muâşeret ve yüksek kültür/aşağı kültür çerçevesinde sınırlayarak, Türk modernleşmesinin söylemsel ve söylemsel olmayan pratikleri içerisinde medeniyetin bir başka kullanımını görememiş oluyor. Medeniyet söylemi, Türk/Kemalist modernizasyonda oryantalist/kolonyalist bir karakter kazanarak, Avrupamerkezci düşüncenin Batı dışı dünya için kullandığı anlamlara çok yakın bir biçimde Kürtler ve onlarla meskûn coğrafyalar için kullanılmıştır.

Türklük etkisinin, akademik ve entelektüel bakışın, Kemalist uluslaşma projesinin dönüştüğü kolonyalist tarzı görmemesini ortaya çıkarmanın yanı sıra Türkiye’de ırkçılığın düşünülme biçimlerini de belirlediği söylenebilir. Türkiye’de tarihsel olarak kurumlaşmış, devlet örgütlenmesinin ve bürokratik aygıtın her düzeyinden gündelik hayatın derinlerine kadar sinmiş ve orada fiziksel ve sembolik şiddetin her türlüünü üreten bir ırkçılığın çeşitli biçimleri yürürlük-

te olduğu halde, Türkiye’de ırkçılığın olmadığı hem popüler hem de entelektüel ve akademik alanda sıkça dillendirilir. Bu durumun, yani “bizde ırkçılık kurumsal olarak yoktur”, eğitimle giderilecek “kimi taşralı vatandaşın önyargıları vardır” biçimindeki düşüncelerin Türkiye’nin kolonyal bir tarihinin olmadığı varsayımıyla doğrudan bağlantılı olduğunu söyleyen Bülent Küçük’e göre, bu anlayıştan ayrılan sosyal bilimcilerden en öne çıkanı İsmail Beşikçi’dir. Beşikçi, Kürt meselesinde susmayı tercih eden Şerif Mardin ya da Kürt meselesini modernleşme, kalkınma ve geri kalmışlık sorunsalına indirgeyen Doğan Avcıoğlu, Niyazi Berkes, Behice Boran gibi dönemin ana akım sosyal bilimcilerinden radikal bir şekilde ayrılarak Kürdistan’ı kolonyalizm ve ırkçılık eleştirileriyle ilişkili olarak tartışmıştır (Küçük 2015: 142). Sonuç olarak *Türklük etkisi*, bir taraftan akademik, entelektüel ve sanatsal alanlardaki üretimlerin Cumhuriyet’in kolonyalist karakterini görmemesi, analiz etmemesi sonucunu ortaya çıkarırken, diğer taraftan devlet örgütlenmesini ve toplumsal uzamı ve bedenleri kat eden, simgesel ve fiziksel şiddetin her türlüünü üreten sistematik bir ırkçılığın inkârına neden oluyor.

Bu durumun sinema alanına etkisi ise, filmlerde ve sinema yazınında 90’ların sonlarına kadar Kürtlerin işaretlendiği, ama asla “Kürt” diye adlandırılmadığı bir film yapma pratiği ve eleştiri, inceleme alışkanlığı ortaya çıkarması olmuştur. Dünyada başka herhangi bir coğrafyada böyle bir şey yaşanıp yaşanmadığını bilmiyorum: Bir varlığın hayaletimsi mevcudiyetini kendi benliğini güçlendirmek için araçsallaştıracaksın, ama bu esnada onun adını bile ağzına almayacaksın. Unutmayalım ki, Kürtlere adlarını kimse vermedi, on yıllardır çok sayıda Kürt direnerek ve hayatlarıyla ödeyerek kendi adlarını kendileri aldılar. Her şey bir yana, Türk filmleri tarihsel ve aktüel olarak çeşitli hareketleri olan Türklüğün duyguları yapılandıran niteliğini, öznellik üretme kabiliyetini göstermesi açısından önemlidir. Ve yine filmlerdeki Kürtlük imgelerinin analizi, Türklüğün duygular, arzular, fikirler üzerindeki hareketlerini takip etmeye de imkân veriyor.



Dağları Bekleyen Kız, Atıf Yılmaz, 1955

Klişeler asla sıradan ve masum değildir.

Stereotipleştirmeler aracılığıyla işleyen ırksallaştırılmış temsil rejimleri kültürel olanı doğal olana indirgeme ya da farkı doğallaştırma pratiğidir. Doğallaştırma farkı sabitlemek, anlamın kaçınılmaz kaymalarını önlemek ve söylemsel ve ideolojik "kapatmayı" sonsuza kadar güvence altına almak için tasarlanmış bir temsil stratejisidir.

2

Türk Sineması “Doğu”yu Keşfediyor

“İnkılabı memlekete yaymak, milli kültürün yeni telakkilere (kabullere) göre kurulmasında ve inkişafında (gelişmesinde) amil olmak, halka bilhassa bedii (güzel) zevkleri inkişaf ettirici terbiyevi eğlence vermek, Türk memleketini, Türk halkını, Türk kültürünü ve Türk inkılabını dışarıya tanıtmak.” Bu sözler Nusret Kemal’in, Muhsin Ertuğrul’un *Söz Bir Allah Bir* filmi üzerine 1933’te *Ülkü* dergisinde yayımlanmış bir yazısından (akt. Kaya 2001: 202). Nusret Kemal’in Türk sineması kurulurken ona biçtiği misyonun sonraki dönemlerin tartışmalarına benzerliği bir yana, “Türk inkılabını memlekete yayma” misyonunun Türk sinemasının perdesinde karşılığını bulduğu söylenebilir. Türk sineması, bir “sorunlar topoğrafyası” olarak görülen ve algılanan “Doğu”yu ve orada yaşayan insanları, inkılabın “aydınlık ve medeniyet” üreten dairesine dahil ederek, söz konusu misyonu, sinemanın ışık ve gölgeleri aracılığıyla da olsa yerine getirmiştir ya da getirmeye çalışmıştır. Maddi gerçeklik düzleminde inkılap belki bir bütün olarak memleket sathına yayılamamıştır, memleketi aydınlanmaktan alıkoyan “artıklar”, “marazlar” her zaman var olmuştur belki ama söz konusu ideal ve misyon her defasında sinemanın hayal perdesinde yerine getirilmiştir. Ulusal birlik, tamlık ve organik toplum arzusu Türklüğün ve medeniyetin şemsiyesi altında sinema perdesinde tatmin ediliyordu. Başka bir deyişle Cumhuriyet’in bütün ülkeye ve özellikle ülkenin doğusuna dair gerçekleş(e)me-

yeni ideallerinin, hayallerinin, arzularının gerçeğe dönüştüğü zemin olarak sinemanın hayal perdesi her zaman bir tatmin sağlıyordu. Kemalist fikriyatın organik ve korporatist toplum arzusunu dillendiren “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış kitle özlemi”, Türklüğün sinema/hayal perdesinde Kürtlerle meskûn coğrafyaların ve orada yaşayanların medenileştirilmesi, modernleştirilmesi, eğitilmesi üzerinden gerçekleşiyordu her daim.

Tarihsel seyri düşünüldüğünde erken bir dönem sayılabilecek 50’lerden itibaren Türk sinemasının perdesine Kürt coğrafyasının ve orada yaşayanların gölgesi düşmeye başlıyor. 60’lardan itibaren dikkat çekici bir şekilde artan bu yoğunlaşmanın nedenleri nasıl açıklanabilir? Daha önce perdeye gölgelerin düşüşünün tarihsel, ideolojik ve söylemsel nedenlerle ilişkisinden söz etmiştik. Ancak konunun Türk sinemasının kendi içindeki gelişmeleri ilgilendiren bir tarafı da var. İlerleyen sayfalarda ayrıntılandırılacak olan Türk sinemasının kendi içindeki ve sosyopolitik alandaki değişimlere burada kısaca değinmekte fayda var. Bu dönemler, yani 50’ler ve 60’lar, sinemanın tiyatronun ve tiyatrocuların egemenliğinden kurtulduğu, Lütü Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ, Osman Seden ve Atıf Yılmaz’ın ilk önemli filmlerini yaptıkları “sinemacılar kuşağı”nın belirlediği yıllar olarak değerlendirilmektedir. 50’ler aynı zamanda Türkiye’de sosyopolitik alanın hareketlendiği bir dönemdir; 1946’da çokpartili hayata geçilmiş, 50’lerde Demokrat Parti, Cumhuriyet’in kurucu partisi olan Cumhuriyet Halk Partisi’nden iktidarı devralmış, 60’ların başındaki askeri darbe ile kurucu paradigma kendini yeniden tahkim etmeye çalışmıştır. 60’lar, darbeden sonra yapılan anayasanın ortaya çıkardığı görece özgür atmosferin de etkisiyle Türkiye entelektüel alanında –ve tabii sinemada da– yeni tartışmaların başladığı bir dönemdir. Sinema alanında ulusal sinema, halk sineması ve toplumsal gerçekçi sinema tartışmalarının başladığı ve hararetlendiği yıllardır. Dolayısıyla sinema perdesinde işaret edilen ama adlandırılmayan Kürt imgesinin görülmeye başladığı ve yoğunlaştığı yıllar aynı zamanda sosyopolitik hareketlenmelerle bağlantılı olarak sinema alanındaki değişimlerin de hızlandığı bir dönemdir.

Asimetrik Karşılaşmalar: “Doğu’nun İcat Edilişi”

Kürtlerin hayaletleri, sinema perdesinde görülmeden önce roman, öykü, anı kitaplarının sayfalarında gezinmiştir. Kitapların sayfalarındaki bu hayaletler 50’lerden itibaren ruh ve beden kazanarak perdeye düşeceklerdi. Kürtlerin ve yaşadığı yerlerin silüetleri yoğun olarak 60’lardan itibaren görülecekti kitap sayfalarında ve sinema perdesinde. “Genç Cumhuriyet’in idealist öğretmenlerini yetiştirecek Köy Enstitüleri’nden yetişmiş yazarların roman, anı ve öyküleri, Türk sinemasının yönetmenlerini ve senaristlerini 1950’lerden itibaren oldukça cezbetmiş benziyor. Özellikle 50’lerden 80’lere uzanan dönemde farklı sinema anlayışlarına sahip pek çok yönetmen köy edebiyatına ve Köy Enstitülü yazarların metinlerine kayıtsız kalamadılar. Burada bölümün tartışma sorularını hatırlamakta fayda var: Yönetmenlerin, senaristlerin “Doğu” ilgisi, sinema alanındaki dönüşümlerle ve sinemanın da içinde yer aldığı sosyopolitik bağlamla nasıl ilişkilendirilebilir? Diğer bir ifadeyle kameranın yönünün Türkiye’nin doğusuna dönmeye başlamasının nedenleri eleştirel bir bakışla nasıl tarihselleştirilebilir?

60’lardan itibaren artarak devam eden roman ve öyküler, yönetmenler ve senaristler açısından onları senaryo yazma zahmetinden kurtaran hazır metinler olarak görülmekteydi. Genel olarak Türk edebiyatında özel olarak da Türk romanında gerçekçiliğin ve sonrasında toplumcu gerçekçiliğin temellerinin¹⁷ atıldığı köy romanlarının

17. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ilkelerinin çerçevesini çizen ideolojik hatların Türkiye’deki *toplumcu gerçekçiliği* ve *sol* fikriyatı etkisi altına aldığı söylenebilir. Üstelik söz konusu *belirleyici etkinin* sadece kuruluş yıllarında veya tek parti dönemiyle sınırlı olmayan bir etki olduğu, 90’lara kadar Türkiye’deki sol düşünce ve hareketler üzerindeki hegemonik etkisini sürdürdüğü görülüyor. Türkiye’de toplumcu gerçekçi düşüncenin kaynaklarını incelediği çalışmasında Ahmet Oktay, bu belirleyici etkiyi çeşitli parametrelerle açıklıyor. Türkiye’de *toplumcu gerçekçiliğin* ulusçuluk ve halkçılık akımlarından kaynaklandığını belirten Oktay’a göre Kurtuluş Savaşı yıllarında bağımsızlık ve egemenlik, cumhuriyetin kuruluş dönemlerinde ise *laiklik* ve *halkçılık* gibi ilkeler solculuğun öncelikli ilkeleri olurken, ekonomik kalkınma alanında ise *devletçiliğin* solcu bir ilke olarak görüldüğünü söylüyor. Oktay şöyle devam ediyor: “İşçi sınıfının gelişmemişliği de, solcu aydınların kendisine bir taban yaratmaya uğraşan o günkü iktidar kadrolarının sınısı-

dan yapılan film uyarlamaları aynı zamanda sinemada gerçekçi eğilimlerin ortaya çıkmasının bir nedeni olarak düşünülebilir. 50'lerde Yaşar Kemal'in öykülerinden uyarlanan *Beyaz Mendil* (Lütfi Akad, 1955), *Alageyik* (Atıf Yılmaz, 1957) ve *Karacaoğlu'nun Karasevdası* (Atıf Yılmaz, 1959) filmleri sinemada köy romanlarından kaynaklı gerçekçi eğilimlerin ilk örnekleri arasındadır. Benzer bir değerlendirmede bulunarak, bu filmlerin konusunun aşk hikâyeleri olmasına rağmen, anlatının akışının dönemin gerçekçi sinemasının karakterini yansıttıklarını söyleyen Ali Fuat Sengül'e göre, bu filmlerin üretimini ve algılanışını biçimlendiren şey, yönetmenler ve film eleştirmenleri arasındaki ulusal bir sinema yaratmanın gerekliliği konusundaki fikir birliğiydi (Sengül 2012: 54).

İlk olarak 1950'li yıllarda *Mezarımı Taştan Oyun* (Atıf Yılmaz, Hüseyin Peyda, 1951) ve *Dağları Bekleyen Kız* (Atıf Yılmaz, 1955) filmleriyle "Doğu" Türk sinemasının perdesinde görülüyor. Bu ilk karşılaşma veya çerçevelemenin gerçekleştiği yıllar olan ve Türk sinema tarihi yazımında "geçiş dönemi" olarak nitelendirilen 50'lerden sonra Kürt coğrafyası ve orada yaşayanlar Türk sinemasının perdesinde kesintisiz, her zaman görülmüşlerdir.

Doğu'yu, "ulusal sinemanın üretiminin ulusal mekânın üretimiy-le ilişkili olan sinematik bir mekân olarak" incelediğini ve sinematik bir mekân olarak Doğu'nun, ulusal mekânın ve ulusal sinemanın üretim süreçlerinin kesişim noktasında ortaya çıktığını söyleyen Sengül'e göre Doğu, 60'larda ulusal sorun bağlamında ve onunla ilişkili olarak sosyalist solun Doğu'yu ilerlemeci bir retoriğin parçası kılmasıyla sinematik bir nesne haline gelmiştir. Ulusal sinema 60'larda Doğu'yu bölgedeki fiziksel üretim süreci ve ulusal modernleşme aracılığıyla sorunsallaştırıyordu. Ulusal sinemanın bölge ile *Doğu olarak* karşılaşmasını açıklamak için bazı başlangıç noktaları belirledi-

kı sarıldığı *halkçılık* ideolojisini benimsemesiyle sonuçlanıyor. Üstelik bu halkçılık ideolojisi aslında daha çok *köycülük* ideolojisi olarak beliriyor. Atatürkçülük öncelikle uluslaşma sürecine yöneldiğinden, bu söylemle ortakyaşarlık içindeki solcu söylem, çok uzun süre, hatta bugün, ulusal sorunu da çoğu kez sınıfsal soruna önceliyor" (2008: 35). Ayrıca 70'lerin başlarında toplumcu gerçekçi sanatın ve sinemanın nasıl bir çerçevede tartışıldığıyla ilgili bkz. Kutlar 1975: 10-14.

ğini söyleyen Sengül’e göre, ulusal sinemanın bölgeye olan serüveni 60’lardaki bağlam içerisinde mümkün olmuştur. Siyasal sinematik bir dil ortaya çıkaran sinematik bir akım olarak *toplumsal gerçekçilik*, yönetmenlerin bölgeye olan angajmanını biçimlendirdi ve tanımladı. Sengül, Türk sinemasında “gerçekçi dönemeç” diye nitelendirdiği dönem olan 50’lerde yapılmış Metin Erksan’ın *Karanlık Dünya* (1953) ve Nedim Otyam’ın *Toprak* (1952) filmlerini, 60’larda ulusal sinema tartışmaları ve çabalarıyla ilişkili olarak gelişen ve toplumsal gerçekçiliğe evrilecek ilk “gerçekçi” çabalar olarak değerlendirmektedir. Bu iki filmin yönetmenlerinin *neden* gelişmemiş kırsal Anadolu’yu gerçekçi filmlerinin nesnesi ve mekânı olarak *seçtikleri* sorusunu, Raymond Willams’a referansla cevaplayan Sengül, bu durumun söz konusu yıllarda sinematik üretimde *gerçekçiliğin* temel motivasyon haline gelmesiyle ilgili olabileceğini söylüyor. Sengül Türk sinemasında 50’lerde görülmeye başlayan ilk gerçekçi eğilimleri yerli sinemanın reflekslerine ve daha genel bir düzlemde 40’ların ortalarından itibaren değişen sosyopolitik gelişmelere bağlıyor. Yine Sengül’e göre, ulusal bir sinema dili yaratmanın parçası olarak ve ulusal kimliğin laik/seküler bir modelini öneren gerçekçi sinema, yabancı film ve türlerin yerli film piyasası üzerindeki baskısına bir cevaptı. Daha geniş bir bağlamda ise, gerçekçi sinemada görülen ulusun laik tanımı ve temsili, 40’ların ikinci yarısından itibaren başlayan, laik aydınlar tarafından bir tür “modernite krizi” olarak deneyimlenen ve Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle artarak devam eden muhafazakâr ideolojiye bir tepkidir (Sengül 2012: 49).¹⁸

Toparlarsak eğer, Türk sinemasının “Doğu”da “kayıt” demesinde, köy edebiyatı ve köy romancılarının yazdıkları roman, öykü ve anılar ve bunlarla ilişkili olarak “ulusun laik tanımı ve temsilini” amaçlayan ilk gerçekçi filmler ile toplumsal gerçekçilik ve ulusal si-

18. 50’lerde sinemanın, sansür mekanizmasını kontrol eden Demokrat Parti ile Demokrat Parti’yi eleştiren ve yükselen muhafazakâr ideolojiye karşı laik bir kaygı ve tepki geliştiren realist yönetmenler arasında, bir mücadele sahasına dönüştüğünü söyleyen Sengül. Mahmut Makal’ın 1950’de yayımlanan otobiyografik romanı *Bizim Köy*’ün bu laik kaygının ve tepkinin hem sonucu, hem de dönüşümünü yakalayan iyi bir ilk örnek olduğunu belirtiyor (a.g.y., 52).

nema tartışmalarının etkili olduğu söylenebilir. Ve tabii bu etkilerin ortaya çıkmasını kolaylaştıran ya da buna zemin hazırlayan Demokrat Parti'nin iktidara gelişini ve sonrasında 1960 darbesinin ortaya çıkardığı sosyopolitik bağlamı da vurgulamak gerekiyor. Ancak “Doğu”yla *karşılaşmayı* ya da oraya *gidişleri* mümkün kılan ya da ortaya çıkaran durumları sadece Türk sinemasındaki değişimlere ve bununla ilişkili olan sosyopolitik bağlamla açıklamanın yetersiz olduğunu tekrar vurgulamakta fayda var. Çünkü Türk sinemasının kamerasını Kürtlerle meskûn bölgelere çevirmesini, orayı sinematik bir nesneye dönüştürmesini mümkün kılan tarihsel durum, devlet ve Türklüğün Kürtler karşısındaki tarihsel ve yapısal egemenliğiyle bağlantılıdır. Bu yüzden Türk sinemasının 50’lerde başlayan 60 ve 70’lerde artarak devam eden ve bugüne kadar gelen “Doğu” serüveninin başlangıcını sadece Türk sinema tarihyazımının sınırları içerisinde kalarak açıklamak, bu serüveni mümkün kılan egemenlik ve tabiyet ilişkilerini görememek olacaktır.

Sengül’ü “Doğu”nun sinematik bir mekân olarak üretilmesini *sadece* Türk sineması içerisindeki dönüşümlerle ve dönemin sosyopolitik gelişmeleriyle açıklamaya götüren neden, “Doğu”yu analiz etme biçimiyle bağlantılıdır. “Doğu”yu, Said’in kullandığı anlamda, egemenlik ve iktidar ilişkileri içerisinde üretilen kolonyal söylemin *imgesel mekânı*¹⁹ olarak değil de, “*ben ve öteki*” karşıtlığının silinmesine dayanan ulusal bilgi üretiminin parçası olarak” ele alıyor Sengül (2012: 14). Bu durum, Kürdistan coğrafyasının istisna haliyle, orada yürürlükte olagelen egemenlik biçimleriyle Anadolu’yu eşitleyen bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden oluyor. Dahası Kürt bölgelerinin “Doğu” olarak üretilmesini mümkün kılan egemenlik ve tabiyet ilişkilerinin kolonyalist karakterini ısıtıyor. Bu tercihinin Sengül’ü, dönemin sosyopolitik bağlamıyla ve sinema alanındaki gelişmelerle

19. Coğrafik sınırların toplumsal, etnik, kültürel sınırlara eşlik ettiğini söyleyen Said’e göre imgesel coğrafya ve tarih “zihne yakın olan ile ırak olan arasındaki farkı abartarak, zihnin kendi duyusunu yoğunlaştırmasına yardım eder”. İmgesel coğrafyalar üzerinden çizilen sınırları “kendi zihnimizde çizmek ‘bize’ yeter; ‘onlar’ böylelikle ‘onlar’ haline gelir, hem yurtları hem düşünceleri, ‘bizimkinden’ farklı olmasıyla belirlenir” (Said 1999: 64-65).

ve yeni düşüncelerle sınırlandırdığı söylenebilir.

Coğrafyanın sinematik kadrajlarının tartışıldığı bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alındığı üzere, tecrit edilen ama aynı zamanda nüfuz edilen heterotopik bir mekân olarak “Doğu”nun hem sinematik bir nesne/konu olarak inşasında, hem de Türklük dairesi içerisinde kurulma biçimlerinde Bhabha’nın tarif ettiği *çelişkili-tezatlı* sömürge söylemi devrededir. Sömürge söylemi, “fetiş veya basmakalıp, endişe ve savunma olduğu kadar hâkimiyet ve zevke de dayanan bir ‘kimliğe/özdeşliğe’ geçit verir. Çünkü bu söylem, farkın tanınmasına ve inkâr edilmesine yönelik bir tür çokkatlı ve çelişkili inançtır” (akt. Young 2000: 224). Ötekiyi sadece temsil etmeyen, aynı zamanda onun farkını eşzamanlı olarak hem görünür kılıp hem inkâr eden bir ideoloji olarak sömürgeciliğin bu çifte hareketi, Kürtlerin hem Türklük dairesi içerisindeki hem de filmlerdeki temsilleriyle örtüşüyor. Bununla bağlantılı olarak söylemsel bir mekân olarak “Doğu”, *ben* ve *ötekinin* silindiği bir ulusal-mekânsal söylem üzerinden değil, *ötekinin* farkının aynı anda *görünür kılındığı* ve *inkâr edildiği* (*işaretlendiği* ama *adlandırılmadığı* diye de ifade edebiliriz) kolonyal bir söylem içerisinde inşa edilmiştir.

Egemenlik ve tabiyet durumunun, bölgeye gelebilme imkânına sahip ayrıcalıklı aktörler olarak yönetmenlerin ve hareketsiz yerliler olarak Kürtlerin karşılaşmalarını yapılandığı söylenebilir. Söz konusu egemenlik ve tabiyet ilişkileri bir taraftan yönetmenlerin “Doğu”ya gidişlerini kolaylaştırırken, diğer taraftan hem filmlerin anlatılarını yapılandırıyor hem de filmlerde görünür oluyor. Türkiye’nin batısından “doğu”ya gidişleri, orada bulunuşları konu edinen anlatılar, karşılaşmaların, her ikisi de asimetric nitelikte iki boyutu olduğunu gösteriyor. Bu bağlamda gidilen yere, çifte bir gidişin olduğu söylenebilir. Birinci düzlem, gerçekliğin düzlemidir. Bu düzlemde filmi yapan yönetmen ve film ekibinin gelmesi söz konusudur. İkinci ise birinci düzlemle ilişkili olan kurmaca metnin, yani film-dünyanın düzlemidir. Bu düzlem ise anlatı içerisinde film karakterlerinin gidiş düzlemidir.

Birinci düzlemin, yani gerçeklik düzleminin bu niteliğinin, ikinci düzlemi, yani metnin düzlemini etkilemediği düşünülemez. Asimet-

rik ilişkiler hem kurmacanın imkânını ortaya çıkarıyor, hem de metinde işleyen temsil stratejilerini, biçimlerini belirliyor. Kuşkusuz, bu iki düzlem katı sınırlarla birbirinden ayrılmış düzlemler değildir. Metin maddi gerçekliği, maddi gerçeklik ise metni etkilemektedir. Her iki düzlemin ilişkisel boyutu düşünüldüğünde, Kürtlerle meskûn coğrafya ile oraya gidenlerin –bu bağlamda yönetmenlerin ve film-dünyanın içerisindeki karakterlerin– böyle eşitsiz bir ilişki içerisinde karşılaşmaları, hem Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu paradigmasının dayandığı fikirlerle, hem de bu fikirlerin ortaya çıkardığı devlet söylem ve pratikleriyle ilişkilidir. Başka bir ifadeyle tarihsel bağlamla ilişkili olarak birbirlerini dönüştüren, farklılaştıran ve yeniden üreten gerçeklik düzlemi ve film-dünyanın düzlemi olan Kürtlerin yaşadığı bölgeler ile devletin ve ayrıcalıklı aktörlerin nasıl ilişkilendiğiyle yaından ilgilidir.

Eklemlenen Kategoriler: Köylü-Kürt-“Doğulu” ve Köy-“Doğu”

Türk sinemasında, halkı eğitimle “aydınlatan”, sağlıkla “iyileştiren”, askerle “ıslah eden” modern Cumhuriyet’in idealist devlet görevlilerinin hikâyelerinde sinematik zemin genellikle köydür.²⁰ Köy ve köylülerin Cumhuriyet’in idealist devlet görevlilerinin anlatılarıyla birlikte filmlere konu olması Cumhuriyet seçkinlerinin halkı tahayyül etme biçimleriyle bağlantılıdır kuşkusuz.²¹

20. Scognamillo, köye gerçekçi bir yaklaşımla yönelen ilk çabaların 50’lerden itibaren görülmeye başladığını, ancak köy filmlerinin “yerini bulduğu tarihlerin” 60’lı yıllar olduğunu söylüyor. Scognamillo’nun sıralamış olduğu 1960-72 döneminde yapılan köy filmlerine bakıldığında bunların çoğunun “Doğu”yu konu eden filmler olduğu görülür. Bkz. Scognamillo 1973: 14.

21. “Genç” Cumhuriyet’in idealleştirilmiş figürü olarak öğretmen anlatıları hem edebiyatta hem de sinemada yaygındır. Bunda kuşkusuz Reşat Nuri Güntekin’in *Çalıkuşu* (1922) romanının Feride’si ile Halide Edip Adıvar’ın 1926’da yazdığı *Vurun Kahpeye* isimli romanın idealist öğretmen kahramanı Aliye’nin payı büyüktür. Türk sinemasında ilki 1949’da Lütfi Akad, ikincisi 1964’te Orhan Aksoy, sonuncusu da 1973’te Halit Refiğ olmak üzere üç ayrı dönemde üç farklı yönetmen tarafından filmleştirilen romanın genç Cumhuriyet’in genç sinemacılarına ve onlardan mirası alan diğer sinemacılarına her daim ilham kaynağı olduğu görülüyor.

Bu noktada köy romanlarıyla Türk sineması arasındaki ilişkiye bu araştırmanın izlediği güzergâh açısından kısaca değinmekte fayda var. "Geçmişle bağlarını koparmış, ilhamını Batı'dan almış, milliyetçi, gerçekçi ve rasyonel düşünceli, bilime, tekniğe ve sanata yaslanan bir toplum yaratmak isteyen Cumhuriyet'in kurucu entelektüel kadrosunun" köyle/halkla arasındaki kopukluğun farkında olduğunu söyleyen Levent Cankat'e göre, kurucu dönemin entelektüel kadrosu kültüre, özellikle de edebiyata, toplumu devrimci ve sanatkârane biçimde dönüştürme sorumluluğu vermektedir. Ancak şehirli olan edebiyatta, ülke nüfusunun o yıllarda çok büyük bir kısmını oluşturan köylü temsil edilmemektedir. "Bu çerçevede halktan alıp halka gidecek, her türlü eylem ve düşüncesini halkıyla iç içe yaşayacak, "hayatın içinde olan aydın" modeli yürürlüğe girer. Hem edebiyata hem de entelektüellere bu paydada önemli bir görev düşmektedir: halka doğru gitmek! Cumhuriyet'in kurucu döneminin kanonuna ait üç önemli roman, *Yaban* (Yakup Kadri Karaosmanoğlu), *Çalıkuşu* (Reşat Nuri Güntekin), *Vurun Kahpeye* (Halide Edip Adıvar) hep aynı tavrı yansıtır: "Köye gidilmedikçe Türkiye değişmeyecektir". Dönemin çeşitli romanlarından örnek veren Cankat, Cumhuriyet'in kurucu döneminde yazılan köy romanlarında folklorik, antropolojik, oryantalist öğelerin belirgin olduğunu ve köyden sanki başka bir ülkeymiş gibi söz edildiğini belirtiyor (2014: 266-68).

Köy edebiyatının Türk sineması üzerinde büyük bir etkisi olduğunu ve 60'larda köy romanlarından uyarlanan filmlerin köy filmleri için bir izlek oluşturduğunu belirten Hilmi Maktav'a göre, 60'larda toplumsal gerçekçi filmlerin kahramanları çoğunlukla köylüler

Depeli'nin de vurguladığı gibi *Vurun Kahpeye* romanının üç farklı dönem ve yönetmen tarafından sinemaya uyarlanması, köy filmlerindeki modernleştirici izleğin ısrarını ve sürekliliğini göstermesi açısından önemlidir (Depeli 2007: 80). Bu izlekteki ısrar ve süreklilik sadece köy filmleriyle sınırlı kalmamıştır; örneğin Yavuz Turgul'un yönettiği *Gönül Yarası* (2005) filminin Nazım'ı (Şener Şen) bütün hayatını Anadolu'nun ücra köşelerinde öğrencilerine adanmış, bu uğurda karısı ve çocuklarından bile vazgeçmiş idealist bir öğretmendir. Filmin açılış sahnesinde, tavanı akan ve Türk bayraklarıyla süslenmiş köy okulunda öğrencilerin Kürtçe bir şarkı söylemelerinden ve isimlerinden anlaşıldığı kadarıyla Nazım öğretmenin son görev yeri Kürtlerle meskûn bir coğrafyadır.

olmuştur. Bu karakterler ya köydeki halleriyle ya da köydeki veya taşradaki yoksulluktan kurtulmak için göç ettikleri şehirdeki halleriyle, şehrin yeni yoksulları olarak girmişlerdir sinemaya. “Köy gerçekliğini anlatan yazarlar ve 60’lardaki Kemalist solun devletçi yaklaşımı ibreyi köylüden yana çevirir; köylü kahramanlar Kemalizmin sol yorumuyla sinemaya girer ve kırsal kesimdeki yoksulluk bu kahramanlar üzerinden anlatılır: Ağalar kötüdür, köylüyü sömürürler, daha da yoksullaştırırlar, kolları devletin içine uzanmıştır, ama nihai olarak “devlet iyidir”; her şeye rağmen devletin “devleti ağalardan, köylüyü ezen, yoksullaştıran güçlerden koruyacak memurları, idealist öğretmenleri, mühendisleri, kaymakamları vardır” (Maktav 2013: 154-57).

Köy Enstitüleri’nden mezun olmuş Osman Şahin ve Bekir Yıldız, dönemin Kürtleri ve onlarla meskûn coğrafyayı hikâyeleştiren popüler öykü yazarlarıdır. Bu iki yazarın köyü ve köylüyü anlatan öyküleriyle birlikte Yaşar Kemal’in köy romanları 1950’lerden 80’lere kadar Türk sinemasında yönetmen ve senaristlerin uyarlama kaynakları arasında önemli bir yere sahiptir. Köy Enstitülü yazarların önemli yer tuttuğu, köy romanlarından yapılmış uyarlamaların Türk sinemasında köy ve köylü imgesinin kurulmasında önemli bir etken olduğunu vurgulamak gerek. Bu tespitin incelememiz açısından kritik olan yanı köy ve köylü imgesinin aynı zamanda Kürtlüğe işaret eden bir gösterene dönüşmüş olmasıdır. Kürtlerle meskûn coğrafyalar köy filmleri aracılığıyla sinemanın perdesinde görünür olmaya başlamışlardı. Hem köy romanlarında hem de bu romanlardan uyarlanan ya da “esinlenen” filmlerde, köy ve köylü imgesi Kürtlüğün, Kürtlük/ “Doğu” ise köy ve köylülüğün yerini alabilmekteydi. Köy romanlarında ve onlardan uyarlanan ve “esinlenen” filmlerde köylülük ve Kürtlük birbirlerinin yerine ikame edilebilir kategorilere dönüşmüştü.

70’lerden itibaren köyün Doğu’yla özdeşleştiğini ve bu özdeşleş-tirmenin önemli ve bugün hâlâ süren kalıcı bir yönelim olduğunu vurgulayan Cantek’e göre, Yılmaz Güney filmleri olarak görülen *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol*’un (Şerif Gören, 1981) uluslararası başarıları, Güney’in yurt dışına kaçışı, Türkiyeli Kürtlerin entelijensi-

yanın temsilcisi olarak kabul edilmesi de bu özdeşleşmeyi artırmıştır. Cantek ayrıca Erden Kıral’ın *Hakkârî’de Bir Mevsim* (1982), *Ayna* (1984) ve *Dilan* (1986) filmlerinin de söz konusu çerçevede değerlendirilebileceğini söylüyor (2014: 280). Cantek’in 70’lerden sonra gözlemlediği özdeşleşme, eklemlenme kavramı üzerinden düşünülürse, 70’lerde sinema alanında ortaya çıkan gelişmelerle birlikte, 50’lerden itibaren yazılan köy romanları ve onlardan esinlenerek, uyarlanarak yapılan filmlerin ortaya çıkardığı etkilere de bağlanabilir. Bu bağlam, yani eklemlenme üzerinden düşünme, köy ile “Doğu”nun ve köylü ile Kürt kategorilerinin birbirleriyle özdeşleştirilmesini ortaya çıkaran egemenlik ilişkilerini görünür kılmayı sağlıyor. Dolayısıyla Cantek’in Türk sinemasında 70’ler için tespit ettiği köyün “Doğu”yla özdeşleştirilmesinin nedenleri “Doğu”nun sinematik bir nesne olarak kurulduğu 50’lere kadar geri götürülebilir.

Köy-“Doğu”, Kürt-“Doğulu”-köylü eklemlenmeleri filmlerde kurgulanan belli stereotiplerin üretilmesiyle mümkün oluyor. Toplumsal gerçekçi filmlerin dramatik ve komedi anlatılarında Kürtlüğü /köylülüğü işaretlemek için kurgulanan karakterler belli stereotipleştirmeler aracılığıyla üretiliyor. Zengin-despot-ırz düşmanı ağa, yoksul-cahil maraba, töre kurbanı-örselenmiş kadın, salak-naif erkek gibi kategoriler üzerinden üretilen stereotipler köylülükle eklemlenen ve Kürtlüğe işaret eden temsiller olarak kullanılıyor. Burada filmlerdeki Kürt/“Doğulu” karakterlerin kurgulanma biçimleriyle iktidar ve sembolik şiddetin stereotipleştirici temsil pratikleri aracılığıyla üretilme biçimleri arasındaki ilişkiye değinmek gerekiyor. Stuart Hall stereotipleştirici temsil pratiklerini, dışlanmış gruplar üzerinde iktidarın ve sembolik şiddetin uygulanma süreçlerinden biri olarak ele alıyor ve bunları, işleyiş mekanizmalarına, hegemonya oluşturma ve bilgi iktidar süreçlerine nasıl gömülü olduklarına bakarak analiz ediyor. İktidarın temsil rejiminin ve sosyal/sembolik düzeni korumanın bir parçası olarak stereotipleştirme süreçleri, Hall’e göre belli bir grubun basit ve doğa tarafından sabitlenmiş bir şekilde temsil edilen niteliklere indirgenmesi üzerinden işler. Bu işleyişte özelleştirme, indirgeme, doğallaştırma ve ikili karşıtlıklar önemli rol oynar. Stereotipleştirme aracılığıyla işleyen ırksallaştırıl-

miş temsil rejimleri kültürel olanı doğal olana indirgeme ya da *farkı* doğallaştırma pratiğidir. *Doğallaştırma* farkı sabitlemek, anlamın kaçınılmaz kaymalarını önlemek ve söylemsel ya da ideolojik “kapatmayı” “sonsuz kadar güvence altına almak” için tasarlanmış bir temsil stratejisidir. Örneğin siyah ile Beyaz arasındaki fark kültürel ise bu dönüşüme ve değişime açık olduğu anlamına gelecektir; ama eğer doğalsa tarihin ötesinde ve sabittir (akt. Ertuğrul 2009: 156).

Buradan hareketle Kürtlüğün temsillerinde görülen özelleştirme, indirgeme, doğallaştırma ve ikili karşıtlıkların stereotipleştirmeler aracılığıyla üretildiği söylenebilir. Dolayısıyla Kürtlüğün köylülükle eklemlenerek hegemonik ve söylemsel bir iktidar biçimi olarak stereotipleştici temsil pratikleri üzerinden kurgulanması, Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetric ilişkileri aynı anda yeniden üreten ve gösteren pratiklerdir. Köy romanlarından uyarlanmış ya da “esinlenmiş” filmlerin ortak karakterlerine, temalarına bakıldığında bunların aynı zamanda Kürtlük imgesinin inşa araçları oldukları kolaylıkla görülür. Köylülüğe atfedilen bütün “premodern” temsiller ve özellikler Kürtlüğü niteleyen imgelere dönüşmüştür. Bunun tam tersi de geçerlidir: Köy, köylü ve köylülük de Kürtlüğe ve onlarla meskûn coğrafyalara eklemlenerek romanların ve filmlerin anlatılarına dahil edilmiştir. Köy Kürtlüğü, Kürtlük köyü işaret eder.

Türkiye’nin batıdaki şehirlerinde yaşayan insanların muhayyilesinde uzun süredir Kürtlerle ve coğrafya ile ilgili imgeler bu stereotiplerle sınırlıdır; o coğrafyada kendilerine benzer, kendileri gibi meşguliyetleri, aileleri, işleri güçleri, dertleri olan insanlar yaşadığını tahayyül etmekte zorlanırlar.

Köy romanları, öyküleri ve bunların yazarlarının anılarından yapılan uyarlamalar, alınan “ilhamlar”, bu edebiyatçıların ideolojik formasyonlarının filmlere etki ettiği anlamına da geliyordu. Özellikle Köy Enstitüleri’nde yetişmiş yazarların yazdığı metinlerde görülen ideolojik kategorilerin, film uyarlamaları ve esinlenmeleri aracılığıyla Türk sinemasında 50’lerden başlayarak 80’lere kadar uzanan bir dönemi etkilediği söylenebilir. Bu noktada Köy Enstitüleri’nin – başka kurumlarla birlikte– yeni kurulan Cumhuriyet’in devlet söyleminin inşa edilmesinde üstlendiği işlevlere kısaca değinmekte fayda

var. Köy Enstitüleri’nden mezun olan yazarların metinlerinden uyarılan filmlerde takip edilen Kemalist fikirler, enstitülerin devlet söyleminin kurucu ve taşıyıcı kurumlarından biri olmasıyla ilgilidir.²² Köy Enstitüleri’yle birlikte Türk Ocakları, Halk Evleri ve Türk Tarih Kurumu’nun, “yeni devletin fikriyatına uygun bir yeni yaşam tarzının sunulması ve dayatılması işinin esas ajanları” olduklarını söyleyen Yeğen’e göre modern-Türk-vatandaş, yirminci yüzyılın ilk yarısında olgunlaşan söylemsel kuruluş içerisinde oluşmuş bir özne konumudur. Bu Cumhuriyet kurumları Anadolu köylülerini modern-milli-laik devletin vatandaşları kılan özne konumlarının tanımlanmasında oldukça etkili oldular. Bu kurumlar *modern-laik-milli* devletin vatandaşını, başka bir deyişle, Türk milli kimliğini inşa ederken “Kürt kimliğinin reddi sürecine de katkıda bulunuyorlardı; çünkü Türklüğün Türkiye’nin ulusal kimliği olarak kurulması öteki kimliklerin reddi üzerinden gerçekleşiyordu. Neticede Türk Ocakları, Halk Evleri, Türk Tarih Kurumu ve Köy Enstitüleri devlet söyleminin kuruluşu, Türk milli kimliğinin inşası ve Kürt etno-politik kimliğinin reddi gibi, birbiriyle ilintili üç farklı süreç için ortak bir kurumsal bağlam oluşturdular” (Yeğen 2013: 206-7).

Devletin Söyleminden Sinemanın Perdesine

Başka söylem biçimlerinde olduğu gibi devlet söylemi de boşluklarla, çelişkilerle, karışıklıklarla, ve farklı tarihsellikler bağlamında farklı söylemlere eklemlenerek ortaya çıkan çoğul yüzeyle sahiptir. Bu çoğul yüzeylerde devlet söylemini manipüle eden, eleştiren, bozan ya da güçlü kılan farklı söylemlerin de her zaman ifade imkânı vardır. Bununla ilişkili olarak karşıt söylemlerin de devlet söylemini

22. Köy Enstitüleri’nin kuruluşuna kaynaklık eden düşüncelerin kaynağı, inkılabı ya da yeni devletin söylemini memleketin ücra bölgelerine götürme arzusudur. 1936’da açılan Köy Eğitim Kurslarıyla birlikte Köy Enstitüleri’nin kurumsallaşmasının arkasında dönemin entelektüellerinin pedagoji, köy okulları, halk terbiyesi konularında yaygın olarak kabul gören yazı ve incelemelerinin olduğunu söyleyen Cantek’e göre bu görüşlerin kaynağında “köylü okutulmazsa ‘inkılabın’ kentin dışına çıkamayacağı ve kökleşemeyeceği” düşüncesi vardı (2014: 266).

güçlü kıldığı söylenebilir. Devlet söyleminin en fazla seyredildiği ve farklı ve muhalif söylemlerin görünür hale geldiği yer, sinemanın da içinde yer aldığı kültür alanıdır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Türk sineması, Kürt temsilleriyle ilişkili olarak, devlet söyleminin hem en açık ve agresif yüzeyi, hem de sürekli sekteye uğradığı, kırıldığı, seyredildiği, boşa çıktığı, kimi zaman da son derece incelikli bir şekilde işlediği bir yüzey olarak düşünülebilir.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet rejimine geçişle birlikte radikalleşen merkezîyetçi, kolonyalist söylem ve pratiklerin önemli bir uygulama sahası Kürtlerle meskûn bölgelerdir. Söz konusu bölgelerin bu türden bir uygulama sahası olarak ortaya çıkması Batılılaşma/modernleşme süreçlerinin ortaya çıkardığı söylem ve pratiklerden bağımsız düşünülemez. Mesut Yeğen'in de belirttiği gibi, Kürt sorununun ortaya çıkışıyla Türkiye'nin son iki yüzyıllık toplumsal tarihine yayılan merkezileşme, millileşme ve sekülerleşme gibi büyük toplumsal dönüşümlerden oluşan modernleşme süreçleri arasında doğrudan bir ilişki vardır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından 90'lara kadar devlet söyleminin Kürt meselesine dair istikrarlı bir suskunluk içerisinde olduğunu, ancak bu suskunluğun şaşırtıcı olmadığını söyleyen Yeğen'e göre, Türkiye Cumhuriyeti kuruluş yıllarından itibaren "Kürtlerin Türk vatanındaki kavmi (etnik) ve hatta fiziki mevcudiyetini tanımayı dahi reddetmişti." Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşayan herkesin Türk olduğunu söyleyen hukuki metinler ve Anadolu'da yaşayanların aslen Türk olduğunu iddia eden ırkçı mülhazalar sebebiyle Kürtlerin kavmi ve fiziki mevcudiyeti inkâr edilmekteydi. "Devlet söylemi, bizzat mevcudiyeti inkâr edildiğinden, Kürt sorunu üzerine konuşmaktan ziyade derin bir suskunluğa gömüldü." Ne var ki devlet Kürt meselesinin etno-politik mahiyetine veya *Kürdiliğine* dair suskunluğunu sürdürürken, bir şekilde Kürt sorunu üzerine konuşmaya, başka bir deyişle farklı söylemler ve pratikler üretmeye de devam etti.

Devletin gerçekleştirdiği bu düşünme ve konuşma etkinliği esnasında, Kürt meselesi, meselenin Kürdi mahiyetinin inkâr edilmiş olmasına uygun olarak, etno-politik bir soruna ait kavramlar aracılığıyla değil, başka türden toplumsal sorunlara dair kavram setleri aracılığıyla anıl-

maktaydı. Devlet, Kürdiliğini tanımadığı Kürt meselesi üzerine, saltanat ve hilafet özlemi olarak “irtica”, modernlik öncesinin asri zamanlardaki kalıntıları olarak “aşiret direnci” ve “eşkıyalık”, başka devletlerin tezgâhı olarak “ecnebi kışkırtması”, ya da iktisadi bir bütünleşme sorunu olarak “bölgesel geri kalmışlıktan” oluşan bir kavram seti aracılığıyla konuşuyordu. Devlet Kürtlerle ya da Kürtlerle meskün bölgelerle ilgili rahatsızlıkları, “irtica”, “aşiret”, “eşkıya”, “ecnebi kışkırtması” ve “iktisadi azgelişmişlik” kavramlarıyla okumaya yol veren bir algılamaya sahipti. (Yeğen 2013: 15-20)

Devletin Kürtlerin kavmi varlığını, dolayısıyla Kürt meselesinin etno-politik bağlamını iptal eden söyleminden hareketle, devletin ideolojik özne olarak Kürtlerin ve Kürt meselesinin varlığını bilinçli bir program dahilinde inkâr ettiğini söylemek anlamına gelmediğini vurgulayan Yeğen’e göre, devlet söylemini Kürt sorununu manipüle eden ya da yanlış aksettiren bir okumayla sınırlamak kifayetsiz bir yaklaşımdır. “Çünkü devlet söylemi, tarihsel birtakım mümkünlük koşullarına bağlı olarak ve bir söylemsel kuruluş içerisinde ortaya çıkan ve cereyan eden tarihsel bir kategoridir, devlet benzeri kasıtlı bir öznenin tarih ve bağlam-dışı, tahrifkâr ‘konuşması’ değil” (23).

Kürt sorununun devlet söylemine kavmi-etnik özelliği iptal edilerek dahil edilmesi ile sinemanın 50’lerden 90’ların sonlarına kadar Kürtlere işaret eden ama adlandırmayan temsil pratiği arasındaki paralellik dikkat çekicidir. Devlet, Kürdiliğini tanımadığı/inkâr ettiği Kürt sorununu “ağalık”, “aşiret”, “irtica”, “töre”, “eşkıyalık”, “ekonomik geri kalmışlık” gibi başlıklarla tanımlıyordu. Bu başlıklar aynı zamanda Kürtlüğün kurulduğu sinematik uzamın da vazgeçilmez temalarıdır. Devlet söyleminin Kürdi mahiyetini iptal ederek Kürtler ve Kürt meselesi üzerine sürekli konuşmasına benzer bir biçimde, Türklüğün sinema perdesi de Kürdiliğe ait temel göstergeleri iptal ederek Kürtleri her daim kadrajda tutmuştur. Dahası, sıralanan bu kategoriler sadece belli dönemlerle, yönetmenlerle ve türlerle sınırlı da olmamıştır. Bu kategoriler farklı film türlerini, sinema anlayışlarını ve yönetmenleri her daim cezbeden temalara dönüşmüştür. Adlandırmadan işaret etme stratejisine, Kürtçenin etnik bir kategoriye gösteren bir işaret olarak film-dünyalarda işitilmemesi ama aynı za-

manda Türklükten farklılığı işaret etmek için aksanın sürekli bir biçimde kullanılması iyi bir örnektir. Kürdiliğe işaret edecek anadilin, Kürtçenin yok sayılması, ama Türklükten farklı bir kategorinin mevcudiyetini hissettirmek için yerli/Kürt karakterlerin aksanlı bir Türkçeyle konuşturulması... Ya da filmlerde “Kürt” kelimesinin duyulmaması ya da ağza alınmaması, ancak yerli karakterler için kullanılan kostümler üzerinden Kürtlüğe dair bir farkın gösterilmesi...

Kürt sorununun devlet söylemine tercüme edilme kategorileri ile filmlerin Kürtlük imgeleri arasında paralellik görülmesine karşılık, sinema ve devlet söylemi arasındaki bu paralelliğin zaman içinde farklılaştığını da vurgulamak gerek. Yeğen’in belirttiği gibi Cumhuriyet’in kuruluşundan 50’lere kadarki dönemde devlet söyleminde Kürt sorunu genel olarak “saltanat ve hilafet özlemi”, “aşiret direnci”, “eşkıyalık” ve “ecnebi kışkırtması” temaları etrafında algılandı. Ancak o dönemde Türk sineması “Doğu”yu keşfe çıkmamıştı henüz. Keşfe çıkmaya başladığı yıllar olan 60’lar ise devletin Kürt sorununu ve Kürtlerle meskûn coğrafyayı kavrayışında bir dönüşümün gerçekleştiği yıllardır Yeğen’e göre: “Kürt sorununu, tasfiye edilmesi gereken bir toplumsallığa dair bir kalıntı olarak kavrayan ve sunan devlet söyleminde 50’lerle birlikte belirgin bir yarıлма gerçekleşti ve Kürt sorunu, ortadan kaldırılması gereken bir pürüz yerine, çözülmesi gereken bir sosyal mesele olarak algılanmaya ve sunulmaya başladı. Bu yeni algı ve sunumun gerçekleştiği tematik yüzey ‘geri kalmış bölge’ söylemi oldu. 60’larla birlikte devlet, Kürt meselesini bir ‘geri kalmış yöre’ sorunu olarak algılamaya başlamış ve Kürt sorunu devlet söyleminde bir ‘bölgesel geri kalmışlık meselesi’ olarak yeniden kurulur olmuştur. Kürtlerin yaşadığı bölgelerdeki toplumsal rahatsızlık, bundan böyle bölgelerin iktisadi ve sosyal geri kalmışlığına gönderme yapılarak okunacaktır” (159).

60’lardan itibaren Kürtler ve onların yaşadıkları bölgeler hakkında devletin, kültürel, entelektüel ve bilimsel alanın ürettiği ve yaydığı ideolojik ve söylemsel yüklerin filmleri etkilememiş olduğu düşünülemez. 50’lere kadar Kürt meselesinin devlet söylemine tercüme edildiği kategoriler olan “saltanat-hilafet özlemi”, “aşiret direnci”, “eşkıyalık” ve “ecnebi kışkırtması”, ve yine bu kategorilerin çe-

şitlemeleri olan “ağalık”, “aşiret”, “irtica”, kaçakçılık, “töre”, “batıl inançlar”, “eşkıyalık”, “cahillik” vb. temalar sinema perdesinde görsel bir *ruh* kazanıyor. Ancak Türk sineması bu kategorilere –60’larda devletin Kürt meselesini iktisadi bütünleşme sorunu olarak kavradığı– 70’lerde ciddi bir yaygınlık kazanan *bölgesel geri kalmışlık* söylemini de ekleyecekti. Dolayısıyla Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren, devletin Kürt meselesini ve Kürtlerle meskûn bölgeleri söyleme tercüme etme biçimleri, kavrama ve kurgulama kategorileri ile Türk sinemasının 60’lardan itibaren Kürdistan’ı çerçevelerken kullandığı hikâyeler, senaryolar, konular, izlekler paralellik gösteriyor. Örneğin ilerleyen sayfalarda yakından bakacağımız, 60’larda yapılmış *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kanı*’nda “Doğu” kaçakçılık, toprak ağalığı, şeyhlikle birlikte ekonomik ve bölgesel geri kalmışlık üzerinden çerçevelenmektedir. Ancak hem Kürt meselesinin söylemde kurulma şekilleri hem de sinema perdesinde çerçevelenme biçimlerinde bölgesel geri kalmışlık meselesi, Kürtlerle meskûn coğrafyaların ulusal pazarla bütünleştirilerek entegrasyonun sağlanmasından öte bir anlama sahipti: *medeni olandan geri kalmışlık*. Tekrar Yeğen’e dönersek: “Etno-politik mahiyetine yönelik kararlı bir suskunluk gösterilen Kürt sorununun ‘saltanat ve hilafet özlemi’, ‘aşiret direnci’ ve ‘eşkıyalık’ sorunu olarak kuruluşunda, modernleşme, Batılılaşma ve merkezileşme benzeri pratiklerle iç içe yaşanan devlet iktidarının konsolidasyonu sorunu da etkili olmuştu. Haddizatında, Kürt sorununun ‘modernlik öncesinin ortadan kaldırılması gereken belaları’ olarak algılanmasıyla, modern bir devlet iktidarının ulusal sınırlar olarak tarif edilen coğrafya üzerinde yaygınlaştırılarak derinleştirilmesi meselesi arasında bir mevcudiyet ilişkisi vardı” (a.g.y., 160-61).

Dolayısıyla devlet açısından mesele sadece ekonomik değildi, ekonominin ulusal bir pazarla bütünleşmesiyle sağlanacak olan “modern öncesi kalıntılar” olarak algıladığı Kürtlerle meskûn coğrafyayı ve orada yaşayan insanları bu “artıklar”dan kurtarmaktı. *Toprağın Kanı*’ndaki petrol rafinerisi ve *Hudutların Kanunu*’ndaki tarımsal faaliyetin esas amacı “vahşi insanlar” ve coğrafyalar olarak görülen insanları ve bölgeleri “modernlik öncesinin belalarından”

kurtararak medenileştirmektir. Özellikle *Toprağın Kanı* filminde açıkça görülen bu söylemde asıl mesele ve amaç, petrolün çıkarılmasıyla bölgeyi ve bölgede yaşayan “vahşileri” Türklüğün modern dairesi içine alarak medenileştirmektir. Yeğen’in de vurguladığı gibi devlet açısından kalkınma, “kendinde” bir sorun olarak algılanmayıp, medenileşme meselesinin bir unsuru olarak okunan bütünleşme problemiyle ilgisi etrafında sorunsallaştırılmaktadır. “Ulusal pazarla bölge arasındaki bu kopukluk modernleşme ve medenileşmenin kurucu unsurlar olduğu bir söylem evreninde, bir bölgesel geri kalmışlık ve giderek bir *medeniyet eksikliği* sorunu olarak algılanmaktadır” (abç, a.g.y., 165).

Sonuç olarak Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren devlet, Kürt sorunuyla, Kürtlerle ve onların yaşadıkları bölgelerle ilgili olarak tarihsel süreç içerisinde farklılaşan bir dizi tanımlama kategorisi üretmiştir. Daha önemlisi, söz konusu tanımlamalar sadece devletin diliyle, algısıyla, metinleriyle sınırlı kalan bir etkiye sahip olmamış, ulus-devletin kurumsal mekanizmaları aracılığıyla kültürel üretim alanlarında, oradan da toplumsal uzamın derinliklerinde kalıcı ve daimi etkiler bırakmıştır. Türk sinemasının perdesi, devletin Kürtler hakkındaki söylemini yansıtan bir ayna olmasa bile, geliştirdiği fikirlerin, duyguların, kavram ve kategorilerin hareket halinde olduğu bir yüzeydir.

3

Ulusal İmge, Sinema ve Türklük

BU BÖLÜMDE, 60'larda yapılmış *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966) ve *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) filmleri analiz edilmektedir. Başka filmlere değinilmekle birlikte bölümün odaklandığı her iki film de anlatısını “Doğu”da bulunuşlar üzerinden kuruyor. Toplumsal gerçekçiliğin ilk örnekleri olarak gösterilen, olayların “yerli”nin mekânında geçtiği bu filmler üzerinden, dönemin Türklüğünün, kendine ve Kürtlüğe dair imgesi takip edilebiliyor. Filmlerin yakından bir incelemesine girişmeden önce filmleri, yönetmenlerini ve senaristlerini sarmalayan dönemin sinema alanındaki tartışmaları ve politik-toplumsal atmosferi Türklükle ilişkilendirerek ele alacağım.

Türk sineması üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında, istisnaları olmakla birlikte,²³ genellikle Türk sinemasındaki “Türk” kategorisinin ne olduğu üzerine pek düşünülmediği, “Türk” kavramının verili, doğal bir kategori olarak ele alındığı görülüyor. Yine benzer bir biçimde Türk sineması alanında 60'larda başlayan ve yoğunlaşan, sonraki dönemlerde farklı biçimler olarak devam eden ulusal sinema, halk sineması, milli sinema, toplumsal gerçekçi sinema, devrimci sinema tartışmalarında Türk sinemasını niteleyen “Türk” kavramı, tarihüstü, doğal ve verili kabul edilmiştir. Bu çalışmada ise bir egemenlik biçimi olarak ele alınan Türklük, Türk sinemasının Kürtlüğünü

23. Toplumsal bir iktidar olarak Türklüğün duygular alanındaki hareketlerini Türk sineması üzerinden takip eden bir çalışma için bkz. Arslan 2010. Bu çalışmaya bir sonraki başlık altında değinilecektir.

sunma biçimleriyle ilişkiselliği içerisinde sorunsallaştırılan bir kavramdır.

Toplumsal bir iktidar olarak Türklüğün duygular alanındaki hareketini Türk sineması üzerinden takip eden, hikâyelerin gücünün toplumsal iktidarla duygular evreni arasındaki sıkı fıkı ilişkinin takibiyle kavranabileceğini söyleyen Umut Tümay Arslan’a göre “Hikâyeler uluslar için her zaman önemli oldu. Bu hikâyeler ulusların kendilerini tanıma, kendilerinden bahsetme, kendilerine inanma biçimleriydi; kendilerine dair imgeleriydi. Ulus denilen topluluğun muhayyel bir cemaat olmasıyla, ortak imge ve seslere bağlılık yoluyla biz olabilmemizle ya da ulus fikrinin, kolektif kahkahanın, kolektif gözyaşının kitle dediğimiz muhayyel bir topluluğu üretebildiği bir dönemde ortaya çıkmasıyla ilişkilidir bu. Aynı sebeple, uluslar kendi kendilerine anlattıkları hikâyeleri kaybetmemek için sembolik ya da fiziksel şiddete başvurabildiler” (Arslan 2010: 11). Katı sınırlarla, zor ve baskıyla, zulümle, planlı programlı kötülükle birlikte tasavvur edilen iktidarın duygular alanındaki görünümünün farklı olduğunu söyleyen Arslan’a göre duygular alanındaki iktidar “çok kolay kılık ve yer değiştiriyor. Ezilenlerin birbirlerine karşı acımasızlığı olarak da, kendini suçlamanın, kendini küçümsemenin sesi olarak da, vicdanın, merhametin, erdemin bakışı olarak da karşımıza çıkabiliyor” (12). Sinemayı “duygular evreninde muhayyel bir topluluk yaratabilen” bir güç olarak düşünen Arslan, melodram, melankoli, ulusal melankoli gibi kavramlarla Doğu-Batı bölünmesinin ortaya çıkardığı gerilimleri takip ederek ulusal-toplumsal olan ile öznel olanın birbirine nasıl karıştığını gösteriyor (13). Türklüğün –toplumsal bir iktidar olan boyutuyla ilişkili– bir egemenlik boyutu var. Türklüğü, duygular üzerinde hareket eden bir iktidar olarak düşünürken, aynı zamanda bedenler ve coğrafya üzerine uyguladığı sembolik ve fiziksel şiddet olarak egemenlik biçimiyle ilişkili olduğunu düşünmek gerekiyor. Dolayısıyla Türklüğün filmlerde nasıl görünür olduğu, hangi biçimlerde hangi duygu, arzu, kaygı ve tutkuları dillendirerek, hangi söylemsel ve ideolojik biçimlere eklenilerek harekete geçtiğinin izini sürmek, Türklüğün hem toplumsal bir iktidar hem de bir egemenlik biçimi olduğunu aynı anda düşünmeyi zorunlu kılıyor.

Toplumsal gerçekçi sinema tartışmaları Türklükle, Doğu-Batı sarkacı arasında gidip gelen ulusal imge arayışıyla ilişkilidir. Halit Refiğ'in toplumsal bir sinemayı savunduğu, toplumsal meseleleri gerçekçi bir dille anlatan filmleri ve dönemi ile Batı hayranlığına karşı çıkan, Batı karşısında Doğu insanının maneviyatını yücelten, Batılaşmanın/modernleşmenin gerilimlerinden muaf bir cemaat arzusunu dillendiren “ulusal sinema” dönemi arasında bir zıtlık olduğunu söyleyen Arslan, bu iki dönemde yapılan filmler arasında bir benzerlik de saptar. Bu benzerlik modernliği, modern deneyimin ürettiği gerilimleri ve Doğu-Batı bölünmesini sinemaya tercüme etme biçimlerindeki benzerliktir. “İster kitlenin, taşranın yukarıdan aşağıya aydınlar, mühendisler ya da ordu tarafından modernleştirilmesini savunsun, isterse kitlenin, taşranın öz ve saf değerlerini Batı'nın maddiyatçılığına karşı koyarak yüceltsin, her durumda biçim, sınırlı ve kontrollü bir modernleşme arzusu inşa etmektedir.”²⁴ Dönemin sinema tartışmalarında ulusal sinema ve milli sinemayı Türklüğe, milli olana daha yakın bulmak, buna karşın toplumsal gerçekçi filmlerin ve yönetmenlerin Türklükten azade olduklarını varsaymak, sinema perdesi üzerinde hareket halindeki Türklüğün farklı ve çok-boyutlu görünümelerini ıskalamak anlamına gelecektir. Kürtlüğün sinematik imgeleri bağlamında düşünüldüğünde, gerçekçi, toplumsal gerçekçi veya devrimci sinema olarak nitelendirilen filmler ilk bakışta sol-popülist, modernist bir arzuyu ve ideolojiyi dillendirseler de, bu arzu ve ideoloji çoğu zaman Türklüğe eklemlenmiş, onunla iç içe geçmiş bir niteliktedir.

Dönemin ulusal sinema tartışmalarını Doğu-Batı ayrımının ortaya çıkardığı gerilimler üzerinden tartışan Arslan, “Batı'dan nemiz eksik” sorusunun sinema üzerine düşüncede, sinema eleştirisinde bir tür bağımlılığa yol açtığını ve bu sorunun sinema üzerine konuş-

24. Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *Şafak Bekçileri* toplumsal gerçekçi filmler olarak nitelendirilirken, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* filmleri ulusal sinema örnekleri arasında gösterilir. Arslan'a göre Halit Refiğ'in sinema anlayışındaki bu dönüşümü kişisel bir ideolojik tutarsızlık, toplumsal gerçekçi bir anlayıştan gerici bir bakışa dönüş gibi radikal bir siyasi fikir zıtlığı gibi okumak mümkün değildir (2010: 250-51).

mayı mümkün ve sürekli kılan neredeyse tek soru olarak başka soruları iptal etme gücüne sahip olduğunu söylüyor. Türklüğün kökensel eksiğinin boş yerini dolduran arzumuzun karanlık nesneleri olarak Doğu-Batı geriliminin yüzeyine dönüşen dönemin sinema tartışmalarında Türk sineması bir türlü kurtulamadığı bir fazlalık ile bir türlü gideremediği bir yoksunluktan mustarıptı. “Türk sineması zengin bir resim ve drama geleneğinden yoksunlukla mevcut geleneğin aşırılığı arasında bölünmüştü”. Ya Doğu aşırıdır ya da Batı; ya Batı eksiktir ya da “Doğu, eksiği giderecek arzu nesnesi, Batı ise bizde olmaması gereken bir fazlalık olarak karşımıza çıkacaktır” (Arslan 2010: 236-37).

Dönemin sinema tartışmaları üzerinden takip edilen “Batılı olalım”, “çağdaş kültür seviyesine erişelim” arzusu ile “kendimize dönelim”, “Doğulu kalalım” talebinin, birbirinin zıddı gibi görünen bu karşıtlığın, ulusal kimliği kuran yarılmanın ta kendisi olduğunu söyleyen Arslan’a göre, söz konusu iki bakış da arzulanan ulus imgesini şimdi ve burada yaşanan modern deneyimin gerilim ve çelişkilerinden kurtarmaya çalışmaktadır. “Batılı olalım” talebi, geleneği ve yerliliği Doğu’ya sabitleyerek ulus imgesini tarihsel ve kolektif hafızaya kapatan iç sınırı çizer. Batı-Doğu arasındaki asimetric bölünmeyi ve Batı’nın Doğu’ya bakışını tersine çeviren “kendimize dönelim” talebi ise modernlik ve kapitalizme ait antagonizmaları Batı’yla özdeş kılarak ulus imgesini gündelik, sıradan ve maddi olana kapatan dış sınırı çizer. Böylelikle Doğu ve Batı, ulusal kimliğimizin kökensel eksiğini giderecek, bir türlü ulaşılamayan arzu nesnelerine dönüşür (243-44). Dolayısıyla dönemin sinema tartışmaları ulusal imgenin “ne”liğinin, Türklüğün “özü”nün arandığı tartışmalardır aynı zamanda. “Ulusal kimliği kuran yarılmanın kendisi olarak Doğu-Batı karşıtlığı” ve bu karşıtlığın ortaya çıkardığı bütün çelişkiler, kaygılar, korkular, gerilimler hem film-dünyaları üretiyor –yönetmenleri motive eden temalar bağlamında– hem de orada görünür oluyor ve yatıştırılıyordu.

Ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema tartışmalarının ortaya çıktığı 60’lı yıllardaki sinema eğilimlerini Âlim Şerif Onaran da Türklük üst-perdesinde birleştirerek tanımlıyor:

Ulusal Sinema ile Türk'ün 1000 yıllık gelişim içindeki kendine özgü sorunları ve bu sorunlar karşısındaki tavrını ortaya koyması; Milli Sinema ile Müslüman Türkiye'de milli inançların unutulup Batılılaşmanın getirdiği kokuşmaya uğranıldığı; bundan kurtulmak için Orta Asya'dan beri var olan Türklük bilincine ve Müslüman ahlakına yeniden sahip çıkılması ortaya konuyor; Devrimci Sinema ile Türkiye'nin içinde bulunduğu geri kalmışlığın ancak devrimci inanç ve davranışlarla ortadan kaldırılacağı ve sinemanın bu bağlamda bir misyonu olduğu vurgulanıyordu. (1986: 218)

Onaran'ın sinemadaki eğilimleri, Türklüğü ve devleti mistifiye ederek ve mitolojikleştirerek bir Türklük üst-perdesinde birleştirmesi ilk bakışta aşırı bir yorum gibi görünse de 1960 ve 70'lerdeki söz konusu eğilimlerin özelliklerini göstermesi açısından belli bir fikir veriyor. Bu sözler, zikredilen estetik ve politik eğilimlerin Türk, milli, Müslüman, Kemalist-sol ve sol-popülist düşüncelere eklemlenerek ortaya çıktığına işaret ediyor.²⁵

Onaran'ın tespiti, o yıllarda çokça yazılan ve konuşulan Türk sinemasının ne olduğu ve nasıl olması gerektiği hakkında yapılan tartışmaların toplumsal bir benlik, kimlik olarak Türklüğün mahiyetinin ne olduğunun sorulduğu tartışmalarla birlikte yapıldığını, ya da o türden tartışmalara dönüştüğünü göstermesi açısından ayrıca dikkat çekicidir. Başka bir deyişle söz konusu ifadeler, Türk sinemasının ne olduğuna dair tartışmaların Türklüğün ne olduğu tartışmasına

25. Atilla Güney, Türk sinemasının 1960-80 yılları arasındaki üretimlerinin tekparti dönemi milliyetçiliğini popüler ve popülist bir milliyetçiliğe dönüştürdüğünü ve Türk sinemasında görülen tartışmaların hem toplum hem de yönetmenler açısından aynı zamanda bir kimlik arayışı olduğunu söylüyor. "Film yönetmenlerinin bu dönemde, *Yön* dergisi çevresinde cereyan eden ulusalcılık tartışmalarını yakından takip etmeleri. Vedat Türkali, Kemal Tahir gibi siyaseten etkili kişilerin, dönemin birçok filminin senaryosunun yazımına doğrudan ya da danışman olarak katkıda bulunmaları, yine bu dönemde oldukça etkili olan Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarının odağında yer alan Sencer Divitçioğlu gibi isimlerin ulusal sinema tartışmalarının içinde yer almaları, toplumun kimlik arayışı ile sinemanın kimlik arayışının örtüştüğünü gösteriyor... 60'larda hızla popüler bir sanat dalı olmaya başlayan Türk sinemasındaki üslup arayışı da uzun vadede milliyetçi duygular ve duygulanımlar yaratmıştır" (Güney 2007: 221-22).

–ya da tersi– dönüştüğünü göstermektedir.²⁶

Dönemin, Cumhuriyet ideolojisinin kuruluş aşamalarını tamamlayarak, özellikle politik ve kültürel atmosferi belirlediği yıllar olduğunu hatırlatmakta fayda var. 1923-38 yılları arasında Kürt bölgelerinin “fethi”ni tamamlamış, misak-ı milli sınırları içerisinde askeri ve siyasal hâkimiyetini tesis etmiş, anayasal-yasal düzenlemelerle ve kurumsal örgütlenmeyle kendini tahkim etmiş yeni Cumhuriyet’in ideolojisi olan Kemalizm, 60’lara gelindiğinde özellikle kültürel ve entelektüel alanda hegemonik bir düzeye ulaşmıştır. Başka bir deyişle Kemalist fikriyatın kendini üzerinde kurduğu kavram ve kategorilere eklenen ulusal Türk kimliği inşası önemli oranda tamamlanmıştır. Bu hegemonik konumla birlikte Kemalist fikriyat özellikle entelektüel ve kültürel alandaki aktörlerin duygularını, düşüncelerini ve inançlarını harekete geçiren bir tür habitusa dönüşmüştür. Bu bağlam akılda tutularak, Berna Moran’ın Cumhuriyet dönemi aydınları, romancıları ve şairleriyle ilgili söyledikleri, 50’lerde ilk filmlelerini yapmış, 60’larda ise sinema dili oluşturmaya çalışan yönetmenlerin düşünsel ve duygusal topoğraflarıyla ilgili olarak da fikir verebilir:

Cumhuriyet döneminde solcuların dışındaki aydınlar ve bu arada yazarlar, şairler ve romancılar kendileri gibi seçkin bürokrasinin iktidarını, hemen hemen 50’lere kadar desteklediler. Onlar da çağdaşlaşmanın bir ahlak ve kültür sorunu olduğu inancındaydılar ve dönemin egemen ideolojisinde yer alan milliyetçilik, bağımsızlık, halkçılık ve laiklik ilkeleri aydınların da inandığı ilkelerdi. Bundan ötürü devrimler de halk yığınlarına değil, aydın tabakalara dayanılarak yapılmıştı. Romancılarımız ve şairlerimiz de devletin himayesinde sanatlarını sürdürdüler. Bir kısmı yüksek düzeyde devlet memuru ya da milletvekili oldu. (Moran 2014: 12)

26. “Milli Türk sineması nasıl olmalıdır?” sorusu etrafında gelişen ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema tartışmalarının bir milli kültürün eksikliği, yokluğu üzerinden ilerlediğini söyleyen Robins ve Aksoy’a göre bütün bu tartışmalar ortak bir çözüme işaret etmekteydi: “Türk, Osmanlı ve İslami öğelerin sentezi. İdeal millet imgesi, en rahat telaffuzunu bu soyut sentez fikrinde bulmuştu” (Robins ve Aksoy 1999: 190-91).

Moran'ın Cumhuriyet dönemi aydınlarıyla ilgili olarak yaptığı bu tespit, Lütfi Akad'ın ve Atıf Yılmaz'ın da içinde yer aldığı dönemin sinemacıları için de kısmen doğrudur. Çünkü bu yönetmenler, her ne kadar dönemin edebiyatçıları gibi devletle organik bir ilişkiye girmemiş olsalar da, “çağdaşlaşmanın bir ahlak ve kültür sorunu olduğu inancındaydılar ve dönemin egemen ideolojisinde yer alan milliyetçilik, bağımsızlık, halkçılık ve laiklik ilkelerine” inandıkları için, bu ilkeler ve fikirler doğrultusunda ve bu fikir, duygu ve ilkelerin egemen olduğu bir atmosferde filmlerini yaptılar. Kısacası Kemalist fikriyatın neredeyse bir tür atmosfere dönüştüğü yıllarda ve mekânlarda filmlerini yaptılar yönetmenler.

Sinemacılar Dönemi yönetmenlerinin “Kemalizm düşüncesini 50'lerden sonra kendilerine ilke edinip Cumhuriyet ideolojisinin yanında” olduklarını vurgulayan Rıza Kıracı, Atıf Yılmaz'ın, dönemin yönetmenleriyle ilgili söylediği bir ifadeyi aktarıyor: “Biz de öteki sanatçı arkadaşlarımız gibi, Batı kültürüyle yetiştirilmiş birer Cumhuriyet çocuğuyduk”²⁷ (2008: 48-62). Bir başka mülakatında Atıf Yılmaz şunları söylüyor: “Sanatçının görevi, sözcüsü olduğu toplumun temel sorunlarından ayrı düşünülemez. Günümüz Türk sinemasının, sanıyorum başta gelen görevi, sinemayı bir ‘ulusal benlik’ araştırmasının etkin aracı kılmaktır” (akt. Müjde Arslan 2007: 13). Atıf Yılmaz'ın sözünü ettiği, araştırılması, aranması veya peşine düşülmesi gereken “ulusal benlik”, kuşkusuz aranıp bulunacak bir öz, saklı bir cevher değildi; ancak farklı araçlar, imgeler, semboller ve söylemler içerisinde kurgulanabilecek, hayal edilebilecek bir şeydi. Sinemanın perdesi aracılığıyla fantazmatik bir tamlik, bütünlük olarak kurgulanabilecek, hayal edilebilecek bu şey “milli Türk kimliği”ydi. Ancak bu imgenin, kendisini ondan ayırarak, hayal edilebilme-

27. Atıf Yılmaz başka mülakatlarında da kendisinin ve içinde yer aldığı kuşağın Batı kültürüyle yetişmiş, onu benimsemiş olduğunu söylüyor. Ancak Batı kültürünün bu etkisini ulusal sinemanın yapılmasında bir tür engel olarak da görüyor. “Bizim kuşak Batı kültürü olarak yetişti, sinemayı da Batı'yı taklit ederek yapmaya çalıştık. ... Eğer yeni bir açığı getirecek, başka ülkeleri etkileyecek evrensel bir Türk sineması söz konusuysa, önce ulusal bir üslup bulmamız gerekir.” Bkz. haz. Müjde Arslan 2007: 29.

sini mümkün kılacak bir “dışa” ihtiyacı vardı. Daha önce vurgulandığı üzere ulusal benlik olarak Türklüğün, perdede hayal edilmesine imkân verecek bir “dışa”, bir ötekiye ihtiyacı vardı. Öyle görünüyor ki Kürtler bunun için iyi bir malzeme oldular.

O dönem için yeni kurulmuş sayılabilecek bir cumhuriyetin ideolojisinin sinema alanındaki üretimleri etkileyemeyeceği düşünülemez. 60’lar ile Muhsin Ertuğrul’un ismiyle anılan ve *Tiyatrocular Dönemi* olarak adlandırılan dönemin Cumhuriyet ideolojisiyle kurduğu ilişki kuşkusuz farklıdır. Muhsin Ertuğrul, tiyatro ve sinemada Cumhuriyet ideolojisinin doğrudan temsilcisi ve taşıyıcısı konumundadır. Ertuğrul, yeni kurulan Cumhuriyet’in resmi ideolojisi ve kültür politikaları doğrultusunda tiyatro dilinin ve estetiğinin ağırlıkta olduğu filmler yapmıştır. Sinemacılar Dönemi olarak nitelenen dönemin yönetmenleri devletle tiyatrocuların girdiği türden bir “organik ilişkiye” girmemiş olsalar da “Batı kültürüyle yetiştirilmiş Cumhuriyet çocukları” oldukları ölçüde Cumhuriyet ideolojisinden ve Kemalist fikirlerden yoğun biçimde etkilenmişlerdir.

Kemalizmin ideal millet oluşturma davasında birleştirici ve bütünleştirici milli bir kültüre ihtiyaç duyduğunu, sinemacıların da bu süreç içerisinde bilgilerine ve temsil güçlerine başvurulanan kimselelerin başında geldiklerini belirten Kevin Robins ve Asu Aksoy, diğer alanlardaki sanatçılarla karşılaştırıldığında sinemacıların yapıtlarında temel bir ikilemlerle karşı karşıya kaldıklarını söylüyor. Yazarlara göre “Kemalist milletin ilkeleri çok zayıf bir biçimde formüle edilmişti ve sinemacılar bu idealleri sağlamlaştırıp somut bir biçimde içeriklendirmeleri bekleniyordu. Ama bu ilkelerin tam olarak belirlenmemiş olması yüzünden, Türk toplumu üzerine yapılan filmlerde Kemalist millet tasarımının yanlış yorumlanması ya da ona ters düşülmesi olasılığı söz konusuydu – nitekim öyle de oldu. Sinemacılar bir yandan modern Türkiye’nin toplumsal gerçekliklerini ortaya koyup anlamlandırma gereksinimini karşılarken öte yandan da Kemalizmin temel ilkelerini savunmak zorundaydılar” (Robins ve Aksoy 1999: 188-92). Filmlerde Kemalist millet tasarımının yanlış yorumlandığını ya da ona ters düşüldüğü iddiasını “Doğu”nun sinematik temsilleriyle birlikte düşünmek gerekiyor. Kürtler söz konusu ol-

duğunda Türk sineması Kemalist millet tasarımının yanlış yorumlandığı ya da ona ters düşüldüğü bir yüzey değil, söz konusu tasarımın güçlenerek kolonyalist bir arzuya eklemelendiği bir perdedir. Diğer bir ifadeyle sinemacılar ve filmleri, Kürtler bağlamında, Kemalizmin temel ilkelerini savunmak zorunda değillerdi; bilakis kendileri söz konusu ilkelerin inançlı ve gönüllü taşıyıcılarına, filmleri ise o ilkelerin kolonyalist bir arzu ve tutkuyu dillendiren yüzeyine dönüşüyordu. Sonraki sayfalarda tartışılacağı üzere devletin sinemaya olan mesafesine rağmen filmler çoğunlukla Kemalizmin sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış kitle imgesini ve arzusunu görünür kılıyordu.

Türk sinemasının serüveninin, Türk milletinin ülküleştirilmiş birliğini yansıtan bir öyküyle değil de, “Kemalist ulus idealinin intizamının sürekli karıştırılması” olarak başka bir yoldan da anlatılabileceğini söyleyen Robins ve Aksoy’a göre, bu öykü “derin milletin Türk imgelemi üzerindeki kavrayıcı tutuşunu zayıflatacak yaratıcı girişimler olarak anlatılabilir” (190). Ne var ki bu tür bir öykünün yazılması için Kemalist ulus idealinin ve Türklük imgesinin sinema perdesinde eleştirilmeye başladığı yıllar olan 90’ların beklenmesi gerekiyordu. Zaten yazarlar da öykünün örneklerini 90’larda yapılan filmlerden gösterebiliyorlar. Toplumsal-politik uzamdaki mücadeleler ve dönüşümlerle bağlantılı olarak 90’lı yıllar Türk sinemasının “Türkiye sinemasına” dönüşmeye başladığı yıllardır. Burada son bölümde ayrıntılı olarak ele alınacak bu dönemin eleştirel filmlerinde, Türklüğün kendine ve ötekine dair fantazmatik ve imgesel tasavvuru radikal bir biçimde dönüşüyor. Diğer bir deyişle, Türklüğün ülküleştirilmiş birliğinin yüzeyi olarak Türk sinemasının perdesi yırtılıyor.

Bu bölümü Türklüğün, akademik analizi sınırlayan etkisinin bir başka örneğiyle bitirmek istiyorum. Neziha Erdoğan, Doğu-Batı, ulusal kimlik, Türk sineması ve Yeşilçam melodramları üzerinden kolonyal söylemin izini sürerek, Türkiye’nin bilinen anlamıyla hiçbir zaman bir sömürge olmadığını, ancak ulusal kimliğin kendisini karşısında konumladığı Büyük Öteki’yle, Batı’yla olan ilişkilerinde kolonyal söylemin devrede olduğunu söylüyor. Ona göre Türk sinemasının ulusal kimliğini belirleyen önemli etmenlerden biri kolonyal söylemlerin devrede olduğu öteki sinemalarla (Hollywood, Fransız

sineması) özdeşleşme biçimleridir. Özne konumları üreten bir söylem olarak kolonyal söylem yalnızca Batı tarafından değil, hem sömüren hem de sömürülen özneler tarafından üretilen ve paylaşılan bir söylemdir. Dolayısıyla Türk sinemasına ulusallık ve ulusal kimlik terimleriyle bakıldığında kolonyal söylemin izleri de görünür hale geliyor. Bu bağlamdan hareketle Türk sinemasının kolonyal söylemin üretilmesinde ve yığınlarla buluşmasında ayrıcalıklı bir yeri olduğunu söyleyen Erdoğan, popüler sinemadan farklılaşmaya çalışan ancak Yeşilçam dışında kendisine bir alan kuramayan ve 80'lere doğru ilk ürünleri görülen sanat sinemasında ve Yeşilçam melodramlarında kolonyal söylemin görüldüğünü söylüyor. Atıf Yılmaz'ın *Karağözlüm* (1970) filmini bu bakışla inceleyen Erdoğan'a göre Yeşilçam'ın kolonyal söylemi, "Batılı değerleri norm olarak oturturken, kendisini ve dolayısıyla kendisinde cisimleşen ulusal değerleri normdan geçici ve mecburi sapmalar olarak dayatıyor" (Erdoğan 1995: 180-94).²⁸

Erdoğan'ın Türk sinemasının ulusal kimliği üzerinde Batı'nın her durumda belirleyici olması bağlamında var olduğunu söylediği kolonyal söylem ve onun özgül bir çeşidi olarak şarkiyatçı söylem Batılı modernitenin hegemonik konumuyla ilgilidir daha çok. Sömürge deneyimi yaşasın veya yaşamasın Batılılaşma ile modernleşmenin iç içe geçtiği başka toplumların kültürel ve entelektüel üretimlerinde de, duygusal ve düşünsel topoğrafyalarında kolonyal söylemin benzer veçhelerinin izi sürülebilir. Ancak Erdoğan'ın gördüğünden başka bir düzlemde de Türk sineması, kolonyal söylemin ve onun özgül bir biçimi olan şarkiyatçı kategorilerin yüzeyidir.

Ulusal Türk kimliğinin şekillenmesinde Kürtler ve Kürt sorunu

28. Yeşilçam melodramlarının Batılı değerlerle mücadelesini –Erdoğan'ın yorumladığı şekliyle– sadece Batı karşıtlığıyla bağlantılı olarak değil, ulusun kendi huzursuzluk ve bölünmeleriyle ilişkili olarak düşünmek gerektiğini söyleyen Arslan, *Karağözlüm* filmindeki meşhur rüya sahnesinin Batılı normdan mecburi sapmayı eril ve milli bir mesele olarak sahnelediğini söylüyor. "Toplumsal ve öznel bölünmeler her defasında toplumsal cinsiyet ıstırabının yaşandığı sahneye taşınacak, Batı'nın bizden çalmak istediği hayat tözünü, 'Türk Şey'ini, milli izzeti nefsimizi geri kazanma mücadelesi esas hikâye, büyük anlatı olacaktır. Faillik ve özerklik hissi ya da milli ruh, toplumsal cinsiyetin belirsizleşmesinden ve kayganlaşmasından temsil ve anlama kavuşabilmiştir" (Arslan 2010: 106-8).

nasıl belirleyici bir rol oynuyorsa, Türk sinemasının ulusal karakterinin oluşmasında da Kürtlük kurgularının etkileri vardır. Yani Kürtlüğü ve Türklüğü şekillendiren güçlerden biri olarak kolonyal bağlam, Türk sinemasını, Erdoğan'ın gör(e)mediği başka bir düzlemde de kolonyalist söylemin yüzeyine dönüştürüyordu. Dolayısıyla hem ulusal Türk kimliğinin hem de Türk sinemasının ulusal kimliğinin oluşum süreçlerinde, *dışarıya doğru* arzu ve saldırganlık nesnesi, Büyük Öteki olarak Batı'yla olan karmaşık ilişkilene biçimleri-ken, *içeriye doğru* yaratılan ötekilerden biri olarak Kürtlerin tanımlanma, kurgulanma biçimleri de belirleyici olmuştur. Diğer taraftan Erdoğan'ın kolonyal söylemin incelikli görünümünü Yeşilçam melodramlarında ararken, Türk sinemasının Kürt temsillerinde kolonyal söylemin çok daha belirgin biçimlerini gör(e)memesi daha önce başka bir bağlamda değinildiği üzere, Türklük habitusuyla ilişkilidir.

60'lar, Kürtlüğün ve Türklüğün Kemalist İmgesi

60'lar Doğan Avcıoğlu'nun yönetimindeki *Yön* dergisinin Kemalist fikriyatın *üst belirleyeni* etrafında entelektüel alanda etkili olduğu bir dönemdir aynı zamanda. Milli Demokratik Devrim (MDD) düşüncesinin *Yön* dergisi öncülüğünde formüleştirildiği ve entelektüel alanın ve sol düşüncelerin Kemalist fikriyatın düşünsel hegemonyası altında olduğu bu yılların anahtar sözcükleri arasında kalkınmacılık, millicilik, köycülük, antiemperyalizm ve ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) ile birlikte *antifeodalizm* de var: "Antifeodal, antiemperyalist olan, emperyalizme ve onun yerli işbirlikçilerine karşı yürütülecek mücadelede, ulusun bütün sınıf tabakalarını kapsayacak MDD görüşü özellikle 60'lı yıllarda ortaya çıkan devrimci demokrat hareketin gelişme ve güçlenme alanı oldu."²⁹ Devletin söylemine "modernlik öncesinin ortadan kaldırılması gereken belaları" olarak geçen Kürt sorunu anlaşıldığı kadarıyla, Kemalist-sol ve sosyalist entelektüel

29. Sosyalist fikirlerin dönemin düşünsel uzamına nasıl tercüme edildiğiyle ilgili olarak Sadun Aren, "sosyalizm bizde bir sınıf kavgası vasıtası veya zulme karşı bir isyan veya nefretin tezahürü değildir. Sosyalizmin bizde en büyük gerekçesi kalkınma ve Batılılaşmanın yegâne vasıtası olmasıdır" (akt. Ufuk 1996: 18).

söyleme *antifeodalizm* olarak tercüme edilmiştir. Söz konusu anti-feodalizm söyleminin belki de ete kemiğe büründüğü yer sinema perdesidir. 1960'lı yıllarda ve sonraki dönemlerde “Doğu”ya bakan filmlerin temel izlekleri olan ağalık, “çağdışı kalmış töreler ve gelenekler, üretim biçimleri ve insan ilişkileri”, “aşiretler”, “kaçakçılık”, “eşkıyalık”, “batıl ve arkaik inançlar”, “ezilen kadın” vb. konular, “feodalizm” olarak kodlanan pratiklerin eleştirisi olarak okunabilir. Dönemin Kürt coğrafyası söz konusu olduğunda önemli olan, burada sıralanan izleklerin ampirik olarak doğruluğu ya da yanlışlığı değil, bunların söylemde kurulma biçimleriyle birlikte bu kategorilerin nasıl ve niçin oluşturulduğudur.

Feodalizm, Feodalite ya da Feodal Dönem, Batı Avrupa'nın tarihi içerisinde belli zamanı ve ilişkileri tanımlamak için kullanılan kategorilerdir. Ancak bu kategoriler, oryantalist bir kısa devre yaptırılarak, 60'lardan itibaren hem devletin hem de aydınların söyleminde Kürtleri işaretlemek için kullanılmıştır. Dahası, Avrupa tarihi bağlamında bu kategorilerin belli bir üretim biçimine ve politik ilişkilere gönderme yapmak için kullanıldığı malum. Türkiye’de ise devletin ve aydınların söyleminde “ilkel ve çağdışı törelerin ve arkaik aşiret ilişkilerinin” yaşandığı yer olarak “Doğu”yu işaretlemek için negatif kategoriler olarak kullanılagelmiştir. Kavramların bu tür kullanımlarında, tıpkı sinemanın yaptığı gibi, *gösterilen ama adlandırılmayan* Kürtler ve meskûn oldukları yerler, toplumsal yapı ve ilişkilerin değişim dinamiklerinden yoksun olduğu, medenileştiricilerini (yani bir anlamda kurtarıcılarını) bekleyen tarihdışı kalmış bir coğrafyadır.

Kemalist fikriyatın 1960'taki darbeyle birlikte kendini yeniden tahkim etmesinden sonra, 1966 yılında yapılmış olan filmler, belli farklılıklarla birlikte, temelde Kürtleri ve onlarla ilişkiseliliği içerisinde Türklüğü düşünme biçimleri açısından ortaklaşıyorlar. Filmlerdeki bu benzerlikleri ortaya çıkaran, Kürt sorununun kolonyal mahiyeti ve dönemin sinema tartışmaları ile sosyopolitik bağlam ve bunların içerisinde konumlanan yönetmenlerin eğilimleridir. Şimdi ele alacağımız, kolonyalist fikir ve duyguların Kemalist versiyonlarının hareket halinde olduğu her iki film de Kürtleri ve yaşadıkları yerleri “vahşilik”ten “medeniyete” doğru değiştirilmesi gereken yer-

ler, insanlar olarak düşünüyor. Kürtler geri kalmışlardır (sadece ekonomik ya da bölgesel bir geri kalmışlık değil, “medeniyetten” de geri kalmışlık olarak düşünülüyor) dolayısıyla “Doğu” ıslah edilmesi gereken bir yer, orada yaşayanlar ise “medenileştirilmesi” gereken vahşilerdir. Çağdaş olarak düşünülen/kurgulanan her ne varsa onları Kürt coğrafyasına taşıyacak olan da Cumhuriyet’in idealist devlet görevlileridir. *Hudutların Kanunu*’nda üsteğmen Zeki ve Ayşe öğretmen açısından görev yaptıkları Deliviran köyü ve orada yaşayanların Türklüğün modern olduğu varsayılan dairesine dahil edilmeleri gerekiyor; bu onlar için bir görevden öte bir arzu, bir tutkudur. Benzer biçimde, *Toprağın Kanı*’ndaki mühendis Hilmi Bey ve yeğeni Sevgi için Batman’ın ve orada yaşayan insanların da içinde bulundukları karanlıktan kurtarılmalrı gerekiyor.³⁰

***Hudutların Kanunu*: “Bu Okul Açılmalı, Bütün Çocukları Kurtarmalı”**

Hudutların Kanunu filminin asker kahramanı üsteğmen Zeki (Atilla Ergün) köylüleri sınır kaçakçılığından kurtarmayı, onları tarımla uğraşmaya teşvik ederek “makbul” vatandaşlara dönüştürmeyi misyon edinmiş, kendini, köylüleri yasal olmayan işlerden ve “serkeşlik”ten kurtarmaya adanmış idealist bir Cumhuriyet askeridir. Üsteğmen Zeki kaçakçılıktan kurtulacağına inandığı Hıdır’a (Yılmaz Güney) kızgınlıkla ve tutkuyla şöyle seslenir: “Okul açmak için teşebbüse geçmişler, direnmişsiniz. Böyle daha mı iyi, Yusuf ne olacak Yusuf? Senin gibi olacak. Bana bak Hıdır bu okul açılmalı, bütün çocukları kurtarmalı.” Cumhuriyet ideolojisi açısından son dönemlere kadar Anadolu’nun cahil ve karanlıklar içerisinde olduğu düşünülen halkını okul

30. Bu dönemin filmlerini tarihsel olarak önceleyen, 1928 ile 1939 yılları arasında yazılmış *Zeyno’nun Oğlu* (Halide Edip Adıvar), *Sevgim ve İstirabım* (Mükerrrem Kamil), *Dağları Bekleyen Kız* (Mahmut Esat Bozkurt), *Yezid’in Kızı* (Refik Halit Karay) gibi romanlar, sinemanın yapacağını edebi biçim içerisinde yapmışlardır: Bu romanlarda Kürtler medenileştirilmesi gereken vahşiler, isyankâr şeyhlerce kandırılan saf insanlardır (Alan 2015: 78). Bu romanları kolonyal bir bağlamda düşünen bir yazı için bkz. Zeynep 2008.

ile aydınlatmak bir tür tutkuya dönüşmüştür. Devlet seçkinleri ve aydınlar açısından bunun adeta bir saplantıya dönüşmesinin bir nedeni genç Cumhuriyet'in geleceğinin okuldan, okumaktan geçtiği inancıysa, diğer nedeni devletin Anadolu'yu ve Kürt coğrafyasını kısa zamanda okul ile donatacak kapasiteye sahip olmamasıydı. Bu saplantı ve yetersizlik duygusu diyaloga yansımış sanki. Ancak okul ve okutma, Kürt coğrafyası söz konusu olduğunda fazladan bir anlam kazanıyordu. Okul sadece cehaleti ortadan kaldırarak bir kurum değil, asimilasyon ve medenileştirme aygıtına dönüşüyordu.

Hudutların Kanunu'nda ve ilerleyen sayfalarda ayrıntılı olarak ele alınacağı gibi *Toprağın Kanı*'nda "barbar olduğu varsayılan yerliyi kurtarma mücadelesi" belirgin bir ideolojik hat oluşturuyor. *Hudutların Kanunu*'nda Deliviran'ı içinde bulunduğu düşünülen "vahşilikten", "karanlıktan" *kurtarma* mücadelesi, *Toprağın Kanı*'nda aşırı bir düzeye taşınarak bir tür *sonsuz savaş*'a dönüşmüştür. *Kurtarıcılar ve kurtarılması gerekenler* kimlerdir ve *kurtarılacak olanlar* neyden kurtulacaktır sorusu, bu kitapta geliştirilen argümanlar açısından önemli. *Hudutların Kanunu*'nda *kurtarıcılar* Kemalist Cumhuriyet'in adanmış temsilcileri olarak kurgulanan üsteğmen Zeki ve öğretmen Ayşe'dir. Devletin zor ve ideolojik aygıtlarının adanmış temsilcileri olarak kendilerini, ilkel ve çağdışı fikirlerin ve alışkanlıkların içindeki Deliviran köyünü *kurtarmaya* adanmışlardır.

Dolayısıyla ordu aracılığıyla yetişkin insanların, okul sayesinde ise çocukların kurtulacağı şey, bir bütün olarak "ilkel" diye kurgulanan bir dünya ve bu dünyanın muhtevasıdır. Ayşe öğretmen (Pervin Par) beş yıldır bir sınır ilçesi olan Pınarcık'ta öğretmenlik yapmaktadır ve buradaki görevinden sonra başka bir köye gitmeyi düşünmektedir. "Çalığışu'nun Feridesi" olarak Ayşe öğretmen, Hıdır'ın oğlu Yusuf'un okula başlamasını ve sınır köyü olan Deliviran'a okul açılması için çabalayan genç bir kadındır, "genç Cumhuriyet'in" modern kadın temsilcisidir. Asker ve öğretmen veya ordu ve okul, ulus oluşturma aracaları olmakla birlikte, Kürtlere dair geliştirdikleri söylem ve pratiklerin kolonyalist ve asimilasyonist bir tarza dönüştüğünü hatırlamak gerekiyor. Başka bir ifadeyle asker ve öğretmen karakterlerini Kemalist Cumhuriyet'in temsilcileri olmalarının yanı sıra



Hudutların Kanunu, Lütfi Akad, 1966

ra, bir tür kolonyal memurlara dönüştüren şey Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetrik ilişkidir.

“Yenilikçi devlet temsilcileri” olarak öğretmenlerin, askerlerin, mühendislerin, doktorların 60’ların “toplumsal gerçekçi” filmlerinde merkezi bir yer tuttuklarını söyleyen Ali Fuat Sengül’e göre bunun iki nedeni var. Birincisi, dönemin yenilikçi yönetmenlerinin yeni politik düzene karşı duydukları iyimserlik. İkincisi ise, karakterlerin varlığının filmlerin gösteriminin sansür kurulları tarafından engellenmesini önleyici bir katkı sağlaması (2012: 57). Sengül’ün belirttiği bu iki veçhenin Kürt temsilleri bağlamında yetersiz olduğunu düşünüyorum. Çünkü daha sonra göreceğimiz gibi, Türklüğün Kemalist bir arzuya eklemelendiğini gösteren bu “kolonyalist memurlar”, sonraki dönemlerde sinema perdesindeki varlıklarını *melankolik aydınlara* dönüşerek sürdürmüşlerdir. Başka bir ifadeyle, 60’lardan 80’lere, oradan 2000’li yıllara kadar bu figürler Kemalist arzu ve tutkularını kaybetmiş olsalar da, her daim görülmektedirler sinema perdesinde. Dolayısıyla sinematik varlıklarını belli bir dönemin eğilimleriyle sınırlamak mümkün görünmüyor.

Öyleyse değişen biçimlerde de olsa, figürlerin bu sürekliliğini nasıl açıklamalı? Bu sorunun cevabı Sengül’ün her ikisi için de aynı

nitelemeyi kullandığı “yenilikçi yönetmenler” ile filmlerinin karakterlerine dönüşmüş “yenilikçi” devlet görevlilerinin paylaştıkları ve inandıkları ortak bir *ideal*’de (*ülkü* de mi desek?) yatıyor. “Yenilikçi” yönetmenler ile filmlerinde görülen “yenilikçi” devlet görevlilerinin ve tabii devletin kendisinin paylaştığı ortak ideal, Anadolu’da ama özellikle de “Doğu”da yaşayanları *Türk-modern-laik-vatandaş* kılma çabasıdır. Cumhuriyet’in değerlerine inanmış yönetmenlerin alegorileri olarak da düşünülebilecek bu filmlerdeki devlet görevlileri açısından, marazlar coğrafyası olarak “Doğu”nun aydınlığa kavuşturulması gerekiyordu. Bu çerçevede alegorinin duygular alanında da işlediği söylenebilir. Kemalist aydınlanmanın ulaşamadığı ve bu nedenle de ıskellikten kurtulamamış olduğu düşünülen Kürtleri dönüştürmeye çalışan idealist devlet görevlilerini konu alan anlatıların- daki arzu, farklı dönemlerde film yapmış yönetmenlerin ideallerinin alegorisiydi aynı zamanda.

Sonuç olarak 60’ların ulusal sinema tartışmalarından ve “toplumsal gerçekçi” düşüncelerden etkilenen filmlerdeki idealist devlet görevlilerinin varlığını, 1960 darbesinden sonra kurulan yeni politik düzene dair iyimserliğe bağlamanın, hem sonraki dönemlerde yapılmış filmlerdeki fikir, duygu ve temsilleri hem de bunların Türklüğün egemen konumuyla olan bağlantısını açıklamakta yetersiz olduğu görülüyor. Dahası Sengül’ün değerlendirmesi söz konusu dönemdeki sinema tartışmalarının esasında örtük bir Türklük tartışması olduğunu, Doğu-Batı sarkacında gidip gelen ulusal imge arayışlarıyla yakın bağlantısını görmüyor. Ayrıca “yenilikçi yönetmen” nitelemesi 60’lardaki sinema tartışmaları düşünüldüğünde anlamlı bir niteleme olsa da, Kürtlük temsilleri söz konusu olduğunda dönemin filmlerinde görülen devlet görevlileri için “yenilikçi” nitelemesi eksik bir tanımlama gibi görünmektedir. Bu eksik, ulus inşa projelerinin Kürt bölgelerinde sömürgeci söylem ve pratiklere dönüşmesinde görülen *fazla*’nın ortaya çıkardığı bir eksikliktir. Bu *fazla*, yönetmenlerin/senaristlerin anlatıyı kurma şekillerini, anlatı içerisinde geliştirdikleri temsil rejim ve stratejilerini etkilemiş, Kürtlerle meskûn coğrafyaların sinematik çerçeveleme biçimlerini önemli ölçüde belirlemiştir. Dolayısıyla *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kanı*’nda



Hudutların Kanunu, Lütfi Akad, 1966

görülen idealist devlet görevlilerini tanımlayan uygun sözcük *yenilikçi* nitelenmesinden çok, Türklüğe ve devletin söylemine eklenmiş Kemalist fikriyatın tutkulu taşıyıcıları olarak *kolonyalist memurlar* kategorisidir.

Devletin temsilinin üstegmen ve öğretmen üzerinden “olumlu”, “şefkatli” ve “sevecen”, ama aynı zamanda sert ve kararlı bir kurguya tekabül ettiği görülüyor. İlegal bir faaliyet olarak gördüğü kaçakçılığı önlemek için sert yüzünü gösteren devlet, diğer taraftan okul açmak ve çocukların okumasını sağlamak için şefkatli yüzünü gösteriyor. Her iki durumda da orada yaşayanlar için orada olan ve onların iyiliği için çabalayan bir devlet temsili görüyoruz. Bu tür bir devlet kurgusu 60’ların Kemalist-sol fikirlerinin devleti düşünme biçiminden bağımsız değil. Hilmi Maktav’ın da vurguladığı gibi, devletin kurucu kadroları her ne kadar sinemaya ideolojik ve propaganda aracı olarak gereken önemi vermemiş olsalar da, Türk sineması büyük ölçüde Kemalist ideolojiden beslenmiş, filmin konusu ne olursa olsun, “arka planda Cumhuriyet Halk Partisi’nin halkçılık anlayışıyla örtüşen bir toplum modeli resmedilmiştir” (Maktav 2013: 146).

Maktav’ın yaptığı tespite benzer bir görüşü, 70’lerden itibaren Türk sinemasının eleştirel ve sol kanadı içerisinde yer alan, sinema

alanında uzun yıllar çeşitli üretimlerde bulunmuş Ahmet Soner de ya-
pıyor: “Sinemamız 90 yıldır resmi ideolojiye karşı çıkmamış, Kema-
lizm ile Cumhuriyet tarihini tartışılmaz ve eleştirilemez bir tabu ola-
rak kabullenmiştir” (Soner 2011: 87). Türk sinemasının “milli” ka-
rakterini vurgulayan bu tespitler, aslında Türk sinemasıyla Türklük
arasındaki derin ve açık ilişkiyi gösteriyor. Devletin kurucu kadrola-
rının yeni kurulan devletin ideolojik ve söylemsel kolonlarını güçlen-
dirmekte sinemaya bir propaganda aracı olarak yeterince ilgi göster-
memeleri, sinemasının perdesini, bir egemenlik biçimi olarak Türk-
lükten, resmi ideolojiden ve Kemalist söylemden azade kılmamıştır.
Aksine kurucu kadroların bu mesafesi Türk sinemasının Türklüğün
gönüllü ve incelikli taşıyıcısı ve üreticisi olma konumunu adeta kam-
çalamıştır. Türk sinemasının Kürt imgeleri bağlamında Türklüğün
egemenlik perdesine dönüşmesi ya da Türklüğü çoğaltan, hegemo-
nikleştiren bir perde oluşu, Kemalizmin halkçılık anlayışıyla örtüşen
bir toplum modelini –başka duygu ve fikirlere eklemlenerek de olsa–
90'lara kadar sürekli bir fon olarak resmetmesiyle ve resmi ideoloji-
nin yeniden üreticisi olmasıyla ilişkilidir.

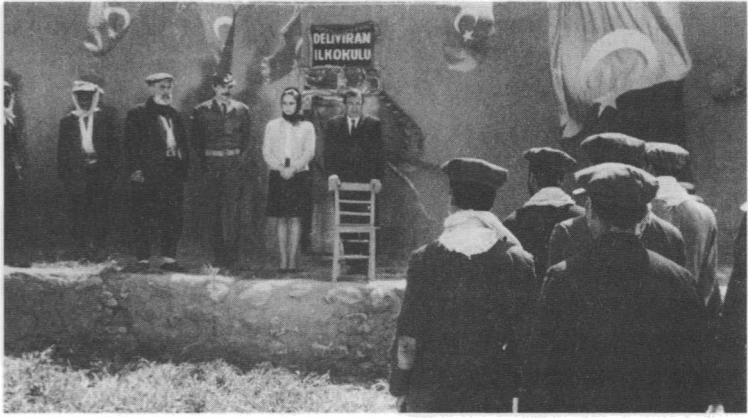
Temsilin ilişkisel hareketi düşünüldüğünde Kürtlük temsilleri ay-
nı zamanda Türklüğün kendisini nasıl düşündüğünü de görünür kı-
lıyor. Bu çerçevede Türklüğün *Hudutların Kanunu*'nda “medeni”,
“modern” ve “çağdaş” gibi kategorilere eklemlenmesi, Kürtlerin tem-
silleriyle mümkün oluyordu. Lutz ve Collins'in, kimlik oluşturma-
nın “öteki”nin *görüntüsünden* hareketle şekillendiği tespitiyle (2005: 2)
birlikte düşünüldüğünde Türklüğün *norm* olarak kurulmasında, Kürt-
lerin sinematik görüntüsünün etkisinin işlevi inkâr edilemez. Filmde
Deliviran köyünün “ilkel”, “barbar”, “çağdışı” olarak kurgulanması,
aynı zamanda Türklüğün “medeni”, “modern” olarak, normun içeri-
sinde kurulabilmesini beraberinde getiriyordu. Normun, normatif
olanın kurulma süreçlerinin her zaman bir güç ilişkisiyle mümkün ol-
duğunu ve şiddet içerdiğini belirtmek gerekiyor. Dolayısıyla Kema-
list fikriyat ile Türk sineması arasındaki ilişkiyi bir tahakküm biçimi
olan Türklüğe doğru genişletmek gerekiyor. Böyle düşünüldüğünde,
Kürtlerin ve “Doğu”nun sinematik temsilleri Türklüğün egemen ha-
reketlerinin takip edildiği bir yüzeye dönüşüyor.

Filmde devletin idealist aydınları olarak üsteğmen Zeki'nin ve öğretmen Ayşe'nin devleti temsil etme, devletin ideolojisini taşıma tarzlarıyla da farklılaştıkları görülüyor. İkisi de dönemin devlet ideolojisinin öznellikleridir ama ideolojiyi taşıyışlarında farklı teknikler kullandıkları söylenebilir. Ulus-devletlerin resmi ideolojisinin hem üreticisi hem de taşıyıcısı olan okul-öğretmen ve ordu-askerin bu ideolojiyi kitlelere taşıma teknikleri açısından farklılaştığı bilinen bir olgudur. Althusser'e göre modern devlet ideolojisi hükümet-polis-ordu-mahkemeler-idare-hapishane vb. gibi devletin zor aygıtlarıyla olduğu gibi ve aynı zamanda din-okul-aile-kültür-iletişim-sanat alanları gibi devletin ideolojik aygıtlarıyla da üretilir. Her ne kadar devletin baskı aygıtları ile ideolojik aygıtları saf ideolojik ve saf baskı tekniklerine dayalı olarak işlemeseler de, temelde rıza üreten teknik ve mekanizmaların farklılaşmalarıyla birbirinden ayrılırlar (Althusser 2006: 63-64). Devlet ideolojisinin üretilmesinde baskı aygıtının temsilcisi olan üsteğmen Zeki'nin, köylülerde tarımla ve okulla ilgili rıza üretmek için hem baskı ve zor tekniklerini hem de ikna edici mekanizmaları kullandığı görülüyor. Ayşe öğretmen, filmde belirgin olarak öne çıkmasa da, Hıdır'a ve oğlu Yusuf'a okulun ve eğitimin hayati önemini anlatırken, devletin ideolojik aygıtlarının rıza üretim tekniklerinin ortaya çıkardığı duygusal mobilizasyonu ve iknayı üreten tarzda bir temsilciye dönüşüyor. Farklı teknikleri olsa da devletin ve Türklüğün temsilcileri olarak asker ve öğretmen, yerliyi değiştirme çabasında görülen tutkuda ortaklaşıyorlar. Bu tür bir arzu ve tutku Türklüğün toplumsal bir iktidar olarak kendine dönen etkisinden çok, ötekine yönelen bir egemenlik ve güç istenci olduğunu da gösteriyor. Kendisinden farklı olanı dönüştürmeye yönelen bu tutkulu istencin hemen her zaman Kürtlük imgeleriyle birlikte görünür olması, onun Kürtler karşısındaki egemen konumuyla bağlantılıdır.

Hıdır'ın son sahnede toprak ağasını öldürmesinin ve ulusal sınırın dışına çıkarak ölümü seçmesinin ulusun toprak bütünlüğünü yeniden tesis ettiği için, sembolik anlamda önemli olduğunu söyleyen Sengül, *Hudutların Kanunu* bağlamında ulusal sınırın, ulus-devletleri ayıran işlevine ek olarak, yaşam ve ölümü de ayırdığını söylüyor (Sengül 2012: 65). Buradan hareketle son sahneyi ulusun toprak bü-

tünlüğünün sağlanmasının sembolü olarak yorumluyor. Ancak burada Sengül'ün değinmediği bir şey, Hıdır'ın okula giden oğlu Yusuf'un bu sahnedeki varlığının başka bir yoruma kapı açıktır. Hıdır'ın ağayı öldürdüğü ve sonrasında mayın tarlasından geçmeye çalışırken öldüğü son sahneyi, ulusun toprak bütünlüğünü gösteren sembolik bir son olmaktan çok, *modern Cumhuriyet'in aydınlık geleceğinin kurulduğu sembolik bir sahne* olarak değerlendirmek gerek. Çünkü filmin yapıldığı 60'larda "ulusun toprak bütünlüğü" 1940'lara kadar süren isyanların bastırılmasıyla birlikte merkezi otoritenin gücü tesis edilerek zaten sağlanmıştı. Geriye, ulusal sınırlara dahil edilen Kürt coğrafyasında yaşayanların "barbarlıktan", "serkeşlikten" kurtarılacak Cumhuriyet'in ve Türklüğün medeni dairesine dahil edilmesi kalıyordu. O sahnede Hıdır, "Cumhuriyet'in aydınlık geleceğini", oğlu Yusuf'u Cumhuriyet'in idealist öğretmeni Ayşe'ye emanet ederek tesis ediyordu. Kürtlerle meskûn coğrafyalara "aydınlık" ve "medeniyet" getiren kurumlardan biri olan okul, Hıdır'a ulaşamamıştı belki ama oğlu Yusuf (tıpkı *Toprağın Kanı*'nda Hasan'ın oğlu Osman gibi) Cumhuriyet'in aydınlık nesiller yetiştirecek olan okulunda okuyabilecekti. Bu çerçevede düşünüldüğünde, *Hudutların Kanunu*'nun bu son sahnesi ve filmin genel anlatısı açısından asıl meselenin *mekânsal bütünlük* değil, *ideolojik bütünlük* olduğu görülecektir.

Filmin anlatısını sarmalayan Kemalist fikriyata eklemlenmiş kolonyalist düşünce ve arzu, kamera kullanımları ve biçimsel öğelerle de desteklenmiş aynı zamanda. Başka bir ifadeyle *Hudutların Kanunu*'nun kurduğu görsel evren ile filmin içinden konuştuğu ideolojik ve söylemsel hatlar arasında kesişmeler görülüyor. İflah olmaz kaçakçılık alışkanlığından kurtulup, toprağı ekip biçmeyi asker zoruyla öğrenen köylülerin kadraja alınma biçimleri, köylülerin her zaman toplu olarak gösterilmesi, Türk bayraklarıyla bezenmiş okulun açıldığı sahneler, filmin, medenileştirilmeye muhtaç yerliler söylemini destekliyor. Kameranin manzarayı kurma biçimlerinin western filmlerinin görsel evreniyle benzeşmesi "vahşilik" ve "dağlılık" söylemini destekleyen bir görsel atmosfer yaratmış. Yine üsteğmen Zeki'nin köylülerle aynı karede görülen sahnelerde kameranin onu aşağıdan göstererek yüceltmesi de filmin varsayımlarından biri olan



Hudutların Kanunu, Lütfi Akad, 1966

“ehlileştirilmesi gereken köylüler” söylemini destekliyor. Üsteğmen Zeki’yi Hıdır’la aynı karede buluşturan bir sahne, askerle köylüler arasındaki asimetrik ilişkiyi desteklerken, duvarda asılı Türkiye haritasının doğu kısmının ısrarla kadrajda tutulması, anlatının belirli bir bölgeye dair olduğunu izleyicinin gözüne sokan bir niteliktedir.

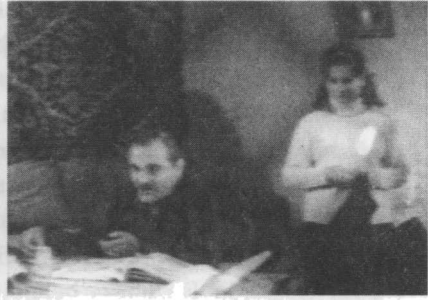
Toprağın Kanı: “Bu İnsanlar İçin Buradayım Bizim Petrolümüz Bunları da Kurtaracak”

Mühendis Hilmi Bey (Tuncer Necmioğlu) kızgın bir ses tonuyla, kardeşi Hasan (Erol Taş) tarafından başından yaralanan Batmanlı Hüseyin’i (Fikret Hakan) göstererek: “Bu berbat yerde niye çakılıp kaldığımı hep merak edersiniz. Bu insanlar için buradayım, bizim petrolümüz bunları da kurtaracak.” Oğlu Orhan (Feyzi Tuna) bağırarak karşılık verir: “Biz ayrılacağız bunlar yaşayacak, bu dağ adamları, bu vahşi insanlar. Bunlardan ne hayır gelir?”

Bu konuşma *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) filminin başlangıç sahnelerinde, Batman’da petrol arama tesisinde çalışan İstanbul’dan gelen mühendis Hilmi Bey ile annesinin ölümünden ve Batman’da bulunmaktan kaynaklı psikolojik rahatsızlıklar geçiren oğlu Orhan arasında geçen bir diyalogtan. Baba ve oğul arasında taşkın-

lıklarla ve hezeyanlarla geçen bu diyalogta dikkat çeken bir ayırım ve karşıtlık kuruluyor: *Biz* ve *onlar*. Filmin ilk sahnelerinde dile gelen bu ayırımın hangi fikirleri ve duyguları içerdiğini açmak için birkaç soru: “Bizim petrolümüz”deki *biz* ile kurtarılacak olan *onlar* kim? *Biz* ve *onlar* ayırımını kim nereden, hangi konumdan yapıyor? *Biz*’i oluşturan, bizi *biz* yapan ile onları oluşturan, *onlar* yapan şeyler nelerdir? Yani bu türden bir ayırımı ve karşıtlığı kuran hangi ideoloji, duygu, arzu yoğunlukları ve kavram, kategori setleridir?

Bir başka soru: “Biz” ayrıldıktan sonra “onların” keyif içerisinde yaşamaya devam edecek olmaları Orhan’ı neden çileden çıkarmaktadır? Verili bir topluluğu bir arada tutan unsurun, simgesel özdeşleşme noktasına indirgenemeyeceğini söyleyen Žižek’e göre “topluluk üyelerini birbirlerine bağlayan bağ her zaman bir Şey’e, cisimleşmiş keyfe yönelik ortak bir ilişki içerir”. Öteki’nin “yaşam tarzımıza” yönelttiği bir tehditten bahsettiğimizde söz konusu olan şey, fantaziler yoluyla yapılanan, Şey’e yönelik bu ilişkidir. Milli özdeşleşme tanımı gereği Şey olarak Millet’le kurulan bir ilişki yoluyla ayakta tutulur. Milliyetçiliğin, keyfin toplumsal alana fıskırdığı ayrıcalıklı bir alan sunduğunu ve Milli Neden/Dava’nın verili bir etnik topluluğun öznelerinin keyiflerini milli mitler yoluyla düzenleme biçimleri olduğunu belirten Žižek’e göre etnik gerilimlerde söz konusu olan her zaman milli Şey’in mülkiyetidir. Öteki’ne her zaman aşırı bir keyif atfederiz: (Bizim hayat tarzımızı mahvederek) keyfimizi çalmak istiyordur ve/veya gizli, sapıkça bir keyfe ulaşabiliyordur. Kısacası, aslında ötekinde canımızı sıkın şey, tam da keyfini düzenleme tarzıdır, tam da bu tarza özgü fazladır, “aşırılık”tır: “Onlar”ın yiyeceklerinin kokusu, ‘onlar’ın gürültülü şarkıları ve dansları, ‘onlar’ın tuhaf tavırları. Temel paradoks bizim Şey’imizin hem ötekinin ulaşamayacağı hem de onun tarafından tehdit edilen bir şey olarak kavranmasıdır” (Žižek 2001: 212-15). “Onlar”ın vahşilikten, barbarlıktan kurtarılmasıyla var edilecek Milli Şey, aynı zamanda Orhan’ı ve ailesini Türklüğe bağlayan Şey’dir. Orhan’ı çileden çıkaran şey, “onlar”ın (Kürtlerin) “biz”in (Türklerin) keyfini çalma, ona ortak olma ihtimalini düşünmesidir. “Biz” ile “onlar” arasındaki gerilimi üreten Milli Şey’in petrol üzerinden somutlaştığı bu bağlamda, pet-



Toprağın Kanı, Atıf Yılmaz, 1966

role/keyfe/Türklüğe sahip olan “biz”i tedirgin eden, kızdıran şey “onlar”ın da petrole/keyfe/Türklüğe ortak olma ihtimalidir.

Diyalog üzerinden devam etmekte fayda var. “Biz” ve “onlar” ayrımını, içeriğini neyin oluşturduğunu bilemediğimiz bir tür dil sürçmesi olarak değerlendirilebileceğini, ancak “bu dağ adamları, bu vahşi insanlar” ifadesinde, petrolün kurtaracağı “onlar”ın nasıl düşünüldüğüne dair bazı ipuçları olduğunu söyleyen Sengül’e göre Orhan’ın “bunlar” olarak sözünü ettiği insanları tanımlarken kullandığı sözcükler tesadüfen seçilmiş sözcükler değildir. *Dağ adamları* ve *vahşiler* gibi nitelemeler, devletin Doğu’da yaşayan Kürt nüfus için kullanmış olduğu başlıca resmi sınıflandırmalardır. Orhan’ın sözleri, babasıyla yaptığı diğer hezeyan dolu konuşmalarından biri olarak ele alınabilir ama devletin sınıflandırmasına olan tekinsiz benzerliği, bu sözleri anlatının dışına, kurulduğu tarihsel bağlamın içine fırlatıyor. *Toprağın Kanı*’nın, aynı zamanda (Doğu) bağlamında *biz* ve *onlar* ayrımı üzerinden konuşan ilk film olduğunu belirten Sengül, o dönemdeki devlet söylemiyle Orhan’ın sözleri arasındaki benzerlik haric, filmin “bölge üzerinde devlet destekli âlimane suskunluğu kırarak” devletin bölgedeki pratiklerinin geçici bir eleştirisini sunduğunu, ancak içeriğindeki bu “bilinçsiz” eleştirinin filmin genel anlatısında kaybolup gittiğini, bunun yerine diyalogların dönemin baskın ulusal söylemlerinden biri olan petrolün millileştirilmesi üzerinden kurulduğunu söylüyor (2012: 61-62).

Sengül’ün dönemin resmi söylemi ile filmin Kürtler için kullan-

dığı kategoriler –vahşi, dağlı– arasındaki paralelliği vurgulaması yerinde olmakla birlikte eksik bir saptamadır. Eksiktir, çünkü Kürtleri sınıflandırma kategorileri olan “dağlı” ve “vahşi” gibi nitelermeleri içeren kolonyalist söylemin Türklüğün egemen perdesinde aldığı özgül biçimler belli bir dönemle ve o dönemin resmi ideolojisiyle sınırlı değildir. Kürt temsilleri bağlamında Türklüğün sinema perdesinin garbiyatçı fantazilere eklemlenen kolonyalist arzusu, farklı dönemlerde ve farklı yönetmenlerin filmlerinde çeşitli şekillerde tekrar eden izleklerdir. Bu durum, belli bir dönemin ve resmi ideolojinin sınırlarını ötesine geçen, Türklüğün kendisi ile Kürtler ve onlarla meskûn coğrafyalar arasında varsaydığı *biz* ve *onlar* ayrımının epistemolojik bir boyutu olduğuna işaret eder aynı zamanda. Doğu ve Batı arasında bilgi-iktidar ilişkileri içerisinde üretilen ontolojik ve epistemolojik ayrım, aynı zamanda sömürgeci ve şarkiyatçı söylemde Batılı-sömürgeci Beyaz özne ile sömürge-yerli arasındaki *mutlak fark* varsayımını da üreten bir ayrımdır. Dolayısıyla mühendis Hilmi Bey ve oğlu arasında geçen diyalogu bir “dil sürçmesinden” öte, Türklüğün kolonyalist söyleminin mahiyetini ele veren bir *septom* olarak okumak gerekiyor. Türklüğün temel niteliklerinden biri Türklüğünün farkında olmaması, onu dilbilimsel, kültürel ve tarihsel olanın üstüne çıkararak doğallaştırması; onu varlığın doğal hali, özü gibi tahayyül etmesidir.

Tıbbi anlamıyla *septom*, fiziksel ve ruhsal anlamda sağlıklı görünümü yerinden eden, patolojik aksaklık ve fazla olarak tanımlanmaktadır. Ancak Freudcu psikanalizde *septom*, fiziksel ve ruhsal olanı sekteye uğratan patolojik bir fazlalık değil, benliğin kendisini “ne ise o olarak” dışa vurma biçimi olarak anlaşıyordu. Bu bakımdan tıpkı rüyalar gibi *septom* da bilinçdışı olan ile, dolayısıyla toplumsal olan ile ilişkilidir. Žižek’e göre *septom* “tutarlılığı öznenin belli bir bilgisizliğini gerektiren bir oluşum olarak da tanımlanabilir. Özne *septomun* keyfini ancak onun mantığını gözden kaçırdığı sürece çıkarabilir – *septomun* yorumunun başarı ölçütü tam da *septomu* ortadan kaldırmasıdır” (2002: 36).

Bu çerçevede “biz” ve “onlar” ayrımı aynı zamanda egemenlik istenci olarak Türklüğün bir tür *septomu* olarak düşünülebilir. Bu

durumda bir ideoloji olarak Türklüğün, onun içinden konuşan öznelere sözlerinde ve edimlerinde –kendisi Türklüğün içinden konuştuğunu bilmeden ve tam da bu nedenle *keyfini çıkararak*– görünür olması anlaşılır hale gelmektedir. Dolayısıyla “biz” ve “onlar”, ben (Türklük, Türkler) ve öteki (“Doğu”, Kürtler) arasında mutlak, tarihüstü ve doğal bir fark olduğunu varsaymanın ortaya çıkardığı bir sonuç olarak görülmelidir. Başka bir ifadeyle, söz konusu ayırım veya karşıtlık, daha temel ve belirleyici bir ayırımın, yani Türklüğün egemen söyleminin, kendisi ile öteki/Kürt arasında varsaydığı *mutlak farkın* dışı vurulmuş semptomu olarak görülmelidir. Bununla birlikte semptomun yerli olanın coğrafyasında açığa çıkması, yani Orhan’ın, onu intihara götüren hezeyanlarının Batman’da ortaya çıkması tesadüf değil. Yerlinin alanının Batılı-Beyaz özne için hem şifanın, arınmanın hem de hastalığın, krizin, deliliğin kaynağına dönüşmesine, Avrupamerkezci kolonyalist söylemde çokça karşılaşıyor. İlerde incelenecek olan *Hakkâri’de Bir Mevsim* filminin isimsiz öğretmenini iyileştiren, sağaltan Kürt coğrafyasıdır; Orhan’ın psikolojik krizlerini dayanılmaz kılan, onu intihara götüren de aynı mekândır.

Türklüğün kendisiyle öteki arasında varsaydığı *metafizik farkın* bir görünümü olarak “biz” ve “onlar” ayırımı, filmin ve Türk sinemasının Kürtlere dair anlatılarını yapılandıran temel etkilerden biridir. Yani asimetrik güç ilişkileri içerisinde oluşan bir tür “epistemolojik ve ontolojik ayırım” olarak “biz” ve “onlar” üzerinden kurulan karşıtlık, anlatıları kuran temel itici güçtür. Bu ayırım, Said’in oryantalizmin birbirleriyle ilişkili olan farklı düzlemlerini açıklarken kullandığı tanımla örtüşüyor: “Şarkiyatçılık, ‘Şark’ ile (çoğu zaman) ‘Garp’ arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir” (1999: 11). Dolayısıyla diyalogta görülen ayırım, sadece *Toprağın Kanı*’nın ya da filmin yapıldığı dönemin sosyopolitik bağlamının sınırları içerisinde kalınarak açıklanamaz. “Doğu” nun sinematik keşfinin tartışıldığı önceki sayfalarda değinildiği gibi, “biz” ve “onlar” ayırımının bizatihi kendisi belli türden asimetrik ilişkiler içerisinde oluşmuştur. Kameranın yönünü doğuya çevirmesini mümkün kılan asimetrik ilişki, “ontolojik ve epistemolojik ayırım” varsayımının takip edilebildiği anlatılar üretmiştir.

Mühendis Hilmi Bey'in, okulu bitirdikten sonra kimyager olacak yeğeni Sevgi'nin (Belgin Doruk), psikolojik rahatsızlıklar geçiren Orhan'ın ve medenileşen yerli olarak Hüseyin'in (Fikret Hakan) bedeninde somutlaşıyor "biz". Türklüğün alegorisi olarak bu "biz" in, bir arzu nesnesi olarak sürekli peşine düşülen, her zaman aynasını ölçüt olarak aldığı Batı aynasının dışında, eğitebileceğiniz, kendinizi *feda* edebileceğiniz, onlar için üzülebileceğiniz, medenileştirilmeleri, ıslah edilmeleri, gereken bir "onlara" ihtiyacı var. Bu çerçevede, "biz" in karşısındaki "onlar", bu durumda Kürtler, şarkiyatçı ve garbiyatçı fantazilerle çevrelenen Batı'nın hayali *panoptik* gözü'nün devrede olduğu bir bakışlar asimetrisi üzerinden kuruluyordu. Karşısında Türklüğü, yani "biz" i, Batılı pozitif değerlerle dolduracak, özdeşleşmeye çalıştığı Batılı değerlerin negatif kategorilerinin taşıyıcıları olarak kurgulayacak, Batı karşısında hissedilen eksikliğin, boşluğun egemenlik istenci ve otoriteyle telafi edilebileceği öteki kategorisi olarak "onlar" ın yaratılmasında sinema perdesi çok ideal bir araçtı. Dolayısıyla filmlerin yaptığı şey, söz konusu *onları* sinemanın imkânları sayesinde seslere, imajlara, imgelere, coğrafyalara, kısacası toplumsal ve mekânsal bir uzama kavuşturmaktı. Perdede "biz" in nasıl hayal edildiği, hangi duygu ve fikirler aracılığıyla kurgulandığına yakından bakıldığında, mühendis Hilmi Bey'le birlikte *Hudutların Kanunu*'nun idealist üsteğmeni Zeki'yle, Ayşe öğretmenle, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in melankolik öğretmeniyle, *Derman*'ın hastalıklarla ve törelerle savaşılan Mürvet ebesiyle ve *Katırcılar*'ın kaçakçı köylüleri haber yapmaya gelen gazetecisi Ayşegül'le karşılaşılıyor.

Mühendis Hilmi Bey'in ağzından dökülürcesine çıkan o sözler, "Bu berbat yerde niye çakılıp kaldığımı hep merak edersiniz. Bu insanlar için buradayım, bizim petrolümüz bunları da kurtaracak," sözlerinde görülen ve hissedilen bu arzu nasıl bir arzudur ki Hilmi Bey'in *bu berbat* yerde kalmasını katlanılır kılıyor? Hilmi Bey'in kapıldığı *onları* kurtarma arzusu, onu İstanbul'dan Batman'ın küçük bir köyü olan Raman'a kadar sürüklemiştir anlaşılan. Oğlunun dağ insanları, vahşi insanlar olarak "biz" den ayırdığı "onlar" ı kurtaracak, petrolün ortaya çıkaracağı refah sayesinde onları Türklüğün modern

evrenine dahil edecek olan bu kez idealist bir Cumhuriyet mühendisidir. Nasıl ki *Hudutların Kanunu*’ndaki üsteğmen Zeki ve Ayşe öğretmen, Hıdır’ı ve oğlunu toprağa ve okula, yasanın dairesine, yani Türklüğe bağlayarak medenileştiriyorsa, mühendis Hilmi Bey de “vahşi” ve “dağlı” Batmanlıları petrol rafinerisine bağlama çabası içerisinde. Kolonyalist ve garbiyatçı fantazilerle iç içe geçen medenileştirme arzusu her seferinde farklı tonlara ve yoğunluklara bürünse de, karakterlerini kesen ortak bir arzu eksenidir.

Karakterlerin arzularının topoğrafyasında biraz daha gezinmekte fayda var. Özellikle 60’lardan 80’lere uzanan dönemde “Doğu” anlatılarında takip edilen bu arzunun hareketleri, yönetmenlerden bağımsız düşünülemez kuşkusuz. Yönetmenlerin bu tür karakterleri kurgulamalarının, bu tür senaryolara, öykülere, romanlara ilgi duymalarının kaynağı nedir? Kendileri de birer aydın olarak, yönetmenlerin idealist ve aydın devlet görevlilerinin hikâyelerine olan bu ilgileri nasıl açıklanabilir? Bu ilgiyi harekete geçiren başka bir arzu var sanki. Yönetmenler, öykücüler, senaristler gerçeklikte “Doğu”ya “aydınlık” götüren Cumhuriyet’in idealist bir öğretmeni, doktoru, askeri, avukatı, mühendisi değillerdi, lakin Cumhuriyet’in idealist aydınları olarak kurguladıkları karakterler aracılığıyla “Doğu”ya “ışık” ve “medeniyet” taşıyan doktorlara, öğretmenlere, mühendislere, askerlere, avukatlara dönüştüklerini hayal ediyorlardı her defasında. Sanki Kürt bölgelerini aydınlatarak medenileştirdiklerini düşündükleri idealist devlet görevlileri olmak istiyordu her biri. Belki de Cumhuriyet’in aydınları olarak idealist devlet görevlilerinin arzularını öyküler, senaryolar, filmler aracılığıyla hayal ederek onların *arzularını arzuladılar*. Dolayısıyla film-dünyanın içerisinde kurgulanan Cumhuriyet’in idealist devlet görevlilerinin Kürtleri değiştirme, medeniyet dairesine çağırma arzusuyla, birer aydın olarak yönetmenlerin arzularının kesiştiği, ortaklaştığı bir düzlemde söz etmiş oluyoruz.

Toprağın Kanı bir “savaş” filmidir. Tabii ki bir *tür* (genre) olarak savaş filmlerinden farklı bir anlamda “savaş” filmidir. Filmin içinde gezindiği, anlatısını kurduğu duygu-arzu yoğunlukları ve fikirler topoğrafyası içinde ilerlemeye devam edildiğinde *savaş* ile karşılaşılı-

yor. Bir metafor olarak kullanılan savaş, filmin bütün anlatısını sarımalayan bir duygu yumağı gibi işliyor. Aynı zamanda filmin anlatısının omurgasını oluşturan savaş metaforu kuşkusuz ki dönemin devlet söyleminin Kürt sorununa dair ürettiği söylemden ve sosyopolitik bağlamdan bağımsız değil: Eşkıyalarla savaş, ekonomik geri kalmışlıkla savaş, cehaletle savaş vb. kategoriler, Kürt bölgelerini devlet söylemi içerisinde işaretleyen, kuran kategorilerdir. Filmde temel bir söylem ve bir metafor olarak *savaş*'ın nasıl ve hangi işlevlerle anlatıya dahil edildiğine, hangi ayırım kategorilerini, arzu ve duygu yoğunluklarını ürettiğine daha yakından bakmakta fayda var. Filmin dramatik anlatısının kurulmasında ve karakterlerin inşasında önemli bir yer tutan *savaş* metaforunun kullanım biçimleri, mühendis Hilmi Bey ile kimyager olmayı düşleyen yeğeni Sevgi arasında geçen bir diyaloga şöyle yansıyor:

Hilmi Bey: Ali usta, Hüseyin, ben hepimiz bir savaş içerisindeyiz. Yarın Ankara'ya gideceğim, yabancı uzmanları buradan göndermeleri için çalışacağım. Sonra da başka dertler, başka savaşlar başka yenilgiler gelecek.

Sevgi: Ben de döneceğim bir gün, daha iyi silahlanmış olarak bitmeyen kavgaya katılacağım, size yardımcı olacağım, el ele savaşacağız.

İyi de, bu amansız savaş kime karşı veya neye karşı veriliyor? Mühendis, yeğeni Sevgi, Ali usta ve Hüseyin'i saran, içinde oldukları ve anlaşıldığı kadarıyla Batman ve petrol ile sınırlı olmayan bu *bitmeyen savaş*ı sürdüren, motive eden nasıl bir ihtirastır? Mühendis Hilmi'nin “berbat yerde” kalmasını sağlayan, İstanbul'da kimya mühendisliği okuduktan sonra daha iyi “silahlar” kuşanıp Batman'a dönecek olan Sevgi'yi kamçılayan arzunun kaynağında ne var? İlk bakışta ve yorumda *savaşın* yabancı uzmanlara karşı, onların Batman'daki petrol rafineleri üzerinde var olan etkinliğini tasfiye etmek için verilen bir savaş olduğu düşünülebilir. Bu yorum dönemin önemli sosyo-ekonomik ve politik tartışma konularından birinin *petrolün millileştirilmesi*³¹ meselesi olduğu düşünüldüğünde doğru bir değerlendirme gibi de görünebilir. Filmde sürekli konuşulan ama hiç görünmeyen “yabancı uzmanlar” nitelemesiyle gönderme yapılan olgunun

yine dönemin özellikle sol aydınları arasında yaygın olan antiemperyalist söylemi işaretlediği ve filmin petrolün millileştirilmesi mücadelesini nitelemek için de filmin savaş metaforunu kullandığı söylenebilir. Ne var ki filmin genel anlatısı ve Hasan ile Hüseyin karakterlerinde simgelenen çatışma ya da *savaş* düşünüldüğünde, asıl büyük ve bitmeyen savaşın ilkel ve vahşi olduğu düşünülen Batman'ın, ve orada yaşayanların medenileştirilmesi, kent(li)leştirilmesi ve nihayetinde millileştirilmesi kavgası olduğu görülecektir. Dolayısıyla filmin anlatısının üzerine bina edildiği savaş, yabancı uzmanlara karşı petrolün millileştirilmesi değil, coğrafyanın ve orada yaşayan insanların *medenileştirilmesi* için verilen savaştır.

Alıntıladığımız konuşmadan önceki bir diyaloga gidildiğinde, savaşın neye karşı ve hangi amaçlarla verildiği açık bir şekilde görülüyor. Başka bir deyişle diyalog, savaşın gerçek nedenlerini ve taraflarını, petrolün sadece bir araç olduğunu, petrolün çıkarılması ve milli-

31. Filmin, petrolün millileştirilmesi tartışmaları bağlamında sinema tarihine geçmiş ilginç bir hikâyesi var. Hikâyeye göre filmin 3. Antalya Film Festivali'nde ödülleri açıklanmasından bir gün önce birinci olduğu film ekibine söyleniyor ancak filmde yabancı uzmanların konu edilme biçimlerinden rahatsız olan Amerika'nın son anda devreye girmesiyle filme ikincilik ödülü veriliyor. Birincilik ödülü ise Haldun Dormen'in *Bozuk Düzen* filmine veriliyor. Bunun üzerine filmin senaristlerinden biri olan Recep Bilginer, bir basın toplantısı düzenleyerek kararı protesto edip Antalya'dan ayrılıyor. Filmin Ayşe Saşa ile birlikte senaryosunu yazan Recep Bilginer, konuyla ilgili 1 Aralık 1973 tarihli *İstanbul* gazetesine festivalde yaşananları anlattığı "Petrol, Amerika ve Ötesi" başlıklı bir yazı da yazıyor: "Orada en son elemeye kalan 10 film arasında en çok puanı *Toprağın Kanı* topladı. Gerek film hikâyesini yazan ve gerekse filmin yapımcılarından biri olarak Antalya'da jüri üyeleri tarafından özel biçimde kutlandım. *Toprağın Kanı* birinci seçilmişti. Geç vakit öğrendiğimiz bu haber üzerine memnun uyudum. Sabah uyandığımda durum değişmişti. Festival jüri üyeleri arasında, Amerikan elçiliğinde, galibakültür ofisinde görevli bir de Amerikalı vardı. *Toprağın Kanı* gibi bir petrol filminin festivalde birinci seçilmesinden, bu Amerikalı dostumuz hoşlanmamış. Bu filmi birinci ilan ederseniz, bu taa Türk-Amerikan ilişkilerinin bozulmasına kadar gider, demiş. Son seçiminde Belediye Başkanlığını kaybeden o zamanki başkan (Dr. Avni Tolunay) da gece saat 3'te jüriyi tekrar toplamış. O âna kadar hiçbir derece alamayan bir başka filmi (Haldun Dormen'in *Bozuk Düzen*'ini) birinci seçmişler. Bizim *Toprağın Kanı* filmimizi de ikinci yapmışlar."

Recep Bilginer, jürinin ABD'li üyesinin, *Toprağın Kanı*'nın birinci seçilmesi ne neden karşı çıktığını da yazısında şöyle anlatıyor. "Filmin konusu içinde şöyle

leştirilmesi mücadelesinin altında çok daha *ulvi* amaçların olduğunu gösteriyor. Kardeşi Hasan'ın kendisini yaralamasından sonra mühendis Hilmi Bey sayesinde rafineride işçi olarak çalışmaya başlayan Hüseyin'e, rafineride çalışan Ali usta, petrolün ne anlama geldiğini anlatıyor: "Petrol ne demek bilir misin? Petrol okul demek, petrol yol demek, hastane demek. Petrol toprağımıza gübre demek, bereket, zenginlik demek." Boş arazileri, tepeleri göstererek, "Buralar pompalarla kuyularla dolacak, yeni bir şehir yükselecek burda. Binlerce işçi çalışacak, binlerce aile aydınlığa kavuşacak." Bu çerçevede asıl büyük ve bitmeyen savaş, Batman'ın ve orada yaşayanların okul, hastane ve yol aracılığıyla *medeni ve milli* kılınması için verilen savaştır.

Hasan ile Hüseyin karakterleri arasında süren "savaş" da asıl büyük savaşın bir alt parçası olarak anlatıya dahil edilmiştir. Hasan, bütün *ilkel-arkaik-geri-vahşi-modern öncesi* kalıntıların temsilci ve taşıyıcısı olan despot bir karakterdir: Kardeşinin nişanlısını kaçıracak ırzına geçen, karısını döven, sınırda afyon kaçakçılığı yapan, çalıştığı rafinerinin veznesini soyan, ve aynı zamanda *şeyh* olan Hasan bütün kötülüklerin üreticisi ve taşıyıcısı olan bir bedendir. Dolayısıyla *despot Doğulu erkek*'in prototipi olarak sunulan Hasan, mühendis Hilmi Bey'in oğlu Orhan'ın söylediği *berbat yerde* yaşayan *vahşi* ve *dağlı* insanların en belirgin temsilcisidir. Bu noktadan bakıldığında mühendis Hilmi Bey ile yeğeni kimya mühendisi olacak Sevgi'nin bitmeyecek büyük savaşı, Hasan karakterinin bedeninde somutlaşan bütün *geri* değerlere karşı verilecek bir savaştır; petrolün millileşmesi için verilen mücadele de bunun için sadece bir araçtır.

bir pasaj var. Batman'da birçok kuyu açılıyor, kesin sonuç alınmadan kapatılıyor. Sondaj ekibinin başında sarhoş, kadın düşkünü bir mühendis vardır. Yardımcılar, işçiler, ustalar Türk'tür. Gene böyle açılan kuyulardan biri. Burada petrol yok diye Amerikalı şef tarafından kapatılmak isteniyor. Fakat yardımcıları, ustalar ve işçiler inanmışlar; o kuyuda petrol var diye. Geceleri gizlice çalışarak sondajı tamamlıyorlar ve gerçekten o kuyudan petrol fışkırıyor. Oyunun kahramanlarından olan teknisyen (Fikret Hakan) sevincinden yüzünü gözünü petrolle boyuyor ve sevgiliyle (Belgin Doruk) kuyu başında kucaklaşıyor. Biz bu olayı gerçekten bir süre önce Batman'da geçmiş bir olaydan aldık. Nitekim gerçek hayatta, o sarhoş mühendis, bu olaydan sonra Türk işçilerinin topladıkları imzalar sonucu vazifesinden uzaklaştırılıyor" (2014).

Hüseyin ise kardeşi Hasan'ın tam karşıtı değerlerle donatılmış bir karakterdir. Diyarbakır'da meslek lisesini bitirmiş olan Hüseyin ("efendi ve bir kişiliğe sahip" oluşu mühendis ve yeğeni Sevgi tarafından okul okumuş olmasına bağlanıyor), petrol rafinerisinde işçi olarak çalışmaya başladıktan sonra, mühendis Hilmi Bey, yeğeni Sevgi ve oğlu Orhan'ın temsil ettiğı medeniyet dairesinin içine yerleşiyor. Bütün kötülüklerin tecessüm ettiğı Hasan'ın iflah olmaz bedeni ile medenileştirilmeye, modernleştirilmeye yatkın olan Hüseyin'in erdemli bedeni Peter Brooks'un melodram türünün kurguladığı bedenlerle ilgili olarak söylediklerini hatırlatıyor (akt. Arslan 2010: 112-13). Anlam tarafından gasp edilmiş, tutuklanmış bedenler olarak melodramatik muhayyilede kötünün, zalimin iflah olmaz bedeni (Hasan'ın filmin sonunda öldürülen kötü-bedeni gibi) kamusal olarak teşhir edilip toplumun dışına atılırken, zulme uğramış erdemlinin bedeni kamusal onaylanmanın ve tanınmanın bütün işaretleriyle ödüllendirilir, onurlandırılır (Hüseyin'in Sevgi ile evlenen, Avusturya'ya eğitim için gidecek olan erdemli-bedeni gibi). Medeniyet dairesine çekilen Hüseyin'in bedeni ile Yeşilçam melodramlarının zengin-kentli erkeğın bakışını kendi üzerine çevirmek için kentliliğın adabı muaşeret kurallarını öğrenerek modernleşen (!) taşralı, yoksul kadın bedenleri arasında şaşırtıcı bir benzerlik var. Yeşilçam melodramlarının ehlileşerek/Batılılaşarak bir arzu nesnesine dönüşen taşralı kadın temsilleri gibi, Batmanlı Hüseyin'in bedeni de İstanbul'dan gelen kentli/Türk Sevgi'nin bakış ve arzusu için modernleşmiştir. Dolayısıyla Yeşilçam melodramlarında kadın bedenleri üzerinden üretilen fantazileri hatırlatan bir temsilin Kürt bir erkeğe aktararak işletildiğini söyleyebiliriz. Erkek karakterin bedeni, kadının arzusu için medenileştirilecektir bu kez. Batmanlı Hüseyin'in mühendis ve Sevgi'nin kentli bakışları karşısında kadınsılaştıran bedeni ile şarkiyatçı ve sömürgeci ideolojide Batılı/beyaz arzu ve bakışın Batıdışını/yerliyi kadınsılaştıran söylemi benzerlik gösteriyor.

Rafineride önce işçi, sonra şef olan, işçi sendikasında başkanlık yapan ve filmin sonlarında Avusturya'ya petrol bilimlerinde yüksek tahsil yapmak için gideceğı müjdelenen Hüseyin aynı zamanda köylüleri rafineride işçi olarak çalışmaları için ikna ediyor. Burası

önemli, çünkü rafineri ve petrol demek “vahşi” ve “dağlı” yerliler için *medeniyet* ve *aydınlanma* demek. Hüseyin kendisinin modern ve medeni olanın perdesine dahil edilmesine benzer bir biçimde, bütün köylüleri aynı perdeye davet ediyor. *Aydınlanmanın* ve *medenileştirmenin araçları* olarak tasarlanan Türkiye Cumhuriyeti’nin eğitim kurumlarında okumuş olduğu için *medenileştirilmeye* yatkın olan Hüseyin, modern Cumhuriyet’in idealist mühendisi Hilmi Bey’in taşıyıcısı ve davetçisi olduğu medeniyet ve millilik çağrısına ve yeğeni Sevgi’nin modern, kentli değerlerle yoğrulmuş aşkına kayıtsız kalamamıştır.

Senaryosunu Ayşe Saşa ve Recep Bilginer’in birlikte yazdıkları *Toprağın Kanı*’nda dikkat çeken bir başka ayrım, karakterlere verilen isimlerin yüklendiği anlamlardır. Farklı göndermeleri olan ve farklı anlam dünyalarına işaret eden bu isimler, daha önce incelenen ayrımlara denk düşüyor. *Medeni-millî-modern* ve *laik* olanın temsilcileri olarak kurgulanan mühendis Hilmi Bey, oğlu Orhan ve yeğeni Sevgi karakterlerine verilen modern isimlere karşılık, *vahşi* ve *dağlı* insanlara, söz konusu kategorilerin olumsuz karşıtlarının temsilcileri ve taşıyıcıları olarak çizilen karakterlere verilen isimler Hasan, Hüseyin, Ali ve Osman’dır (Hasan’ın okula giden küçük oğlu). Bu dört isim de İslam tarihine gönderme yapan, o tarih içerisinde belli kişiliklere tekabül eden isimler. Dini vurguları bağlamında bu isimlerle karşılaştırıldığında Hilmi, Orhan ve Sevgi isimleri *nötr* kalmaktadır. Yerli karakterler için seçilen bu isimlerin tesadüf olmadığı açık. Zaten filmin yerli olanın en “arkaik” temsilci olarak anlatıda kurgulanan Hasan karakteri, Cumhuriyet söyleminin *modern-öncesi ilkel ve antilaik* bir kategori olarak gördüğü *şeyhlik*’in taşıyıcısıdır. Bu isimler, Kürtlerin çağdışı bir dinseliliğin hükmü altında olduğu, dolayısıyla medenileştirme savaşının aynı zamanda ilkel ve çağdışı olarak düşünülen dinsel hurafelere karşı da bir savaş olduğu söylemini güçlendirmek için seçilmiştir.

Hasan ile Hüseyin karakterlerinde somutlaşan farkların ve anlatıdaki karşıt konumlarının aynı zamanda *ulusal sınırla* ilişkili olan mekânsal terimlere tekabül ettiğini söylüyor Sengül. Ona göre, ulusal bir sorunsal bağlamına yerleştirildiğinde ve sadece fiziksel-böl-

gesel değil, etik-politik bir kategori olarak ele alındığında sınır, bir taraftan Hasan ile Hüseyin'i, diğer taraftan feodal sınıf ile mühendisi birbirinden ayırıyor. Rafineride çalışmak, ulus-mekânı bir yandan emperyalistlere karşı, diğer taraftan kaçakçılık aracılığıyla ulusun mekânsal birliğini ihlal eden feodal seçkinlere karşı korumanın vatansever bir görevi haline geliyor. Filmin sonunda Hasan'ın soygun sırasında öldürülmesi ve Hüseyin ile mühendis Hilmi Bey'in yeğeni Sevgi'nin evlenmeleri, onarılmış bir ulus-mekân içerisine yerleştirilmiş halde ulusal ahengin mükemmel bir metaforu olarak iş görmektedir³² (Sengül 2012: 63-64).

Filmin anlatısını kurduğu temel parametreler açısından düşünüldüğünde, ağalara ya da Sengül'ün *feodal seçkinler* dediği kesime vurgu o kadar da belirgin değil. Bir ağa figürü ya da "feodal seçkin" yok anlatıda. Aslında bu açıdan filmin, 60'lar ve sonraki dönemlerde ağa figürünün bütün o abartılı kullanımı düşünüldüğünde, farklı bir yerde durduğu bile söylenebilir. Çünkü dramatik gerilimlerin üretildiği temel çelişkilerden biri olarak kurgulanan *toprak sahibi despot ağa ile yoksul köylüler* arasındaki çatışma, özellikle 70'lerdeki "Doğu" anlatılarında senaryo yazarlarının ve yönetmenlerin en çok kullandıkları kalıptır. *Toprağın Kanı*'nda ise temel çelişki ya da asıl savaş *medeni/modern olan ile vahşi/modern öncesi* kategoriler, kişiler, duygular arasındadır. Sengül'ün "feodal seçkin" olarak düşündüğü Hasan, petrol rafinerisine ya da petrolün çıkarılmasına karşı direnmekten öte, Hüseyin sayesinde rafineride çalışmaya dahi başlıyor. Dolayısıyla rafineride çalışmak, "ulusun mekânsal birliğini ihlal eden feodal seçkinlere karşı vatansever bir görev" olmaktan çok *yerli olanı modernleştirmenin bir aracı* işlevini yükleniyor. Çünkü 60'lara kadar Cumhuriyet'in askeri, politik ve dolayısıyla mekânsal bütünlüğü devletin zor aygıtları kullanılarak tahkim edilmişti zaten. 60'lardan itibaren devlet açısından Kürtlerle meskûn coğrafyanın ekonomik ve sosyal olarak sistemle bütünleştirilmesi meselesi öne çıkmıştı (Yeğen 2013: 161).

32. Sengül'ün tartıştığı bağlama yakın bir biçimde, Hüseyin ile Sevgi'nin bir araya geldikleri son sahnayı, merkez/kent ile çevrenin/köyün birleşmesinin metaforu olarak okuyan bir başka yorum için bkz. Depeli 2007: 83.

Politik ve kültürel seçkinler açısından ulusun mekânsal olarak bütünleşmesinin sağlanmasından sonra yapılacak iş, ulusun kendini üzerinde kurguladığı düşünsel ve duygusal mobilizasyonu üretecek kurumsal ve ideolojik yapıları “Doğu”da etkin bir şekilde yaymaktır. Yani Ali ustanın Hüseyin’e söylediği şeyi yerine getirmek: *Yol, okul, hastane* yapmak ve en önemlisi de bunlar aracılığıyla gerçekleşecek olan *aydınlanmayı* sağlamak. Bu bağlamda düşünüldüğünde son sahneyi yorumlarken Hüseyin ve Sevgi’nin yanında olan, Hasan’ın okula başlayan oğlu Osman’ın varlığını unutmamak gerekiyor. Belki Hasan, Türklüğe dolayısıyla medeniyete dahil olamamıştır ama Hüseyin ve Sevgi sayesinde okula devam eden ve mühendis olması istenen Hasan’ın oğlu Osman, Türklüğün medeni dairesi içerisinde büyüyecektir. Buradan hareketle Türk sinemasında Kürtlük imgeleri söz konusu olduğunda, çocuklar üzerinden temsil edilen *geleceğin* hemen her zaman Türklüğe yazgılı kıldığı söylenebilir. Osman’ın anlatı içerisindeki yeri onu *Hakkârî’de Bir Mevsim*’in isimsiz öğretmenin Türkcenin evrenine dahil ettiği çocuklara, *Derman*’da Mürvet ebinin modern tıbbın içine doğurduğu Bahar’ın bebeğine, *Hudutların Kanunu*’nda Hıdır’ın üsteğmen Zeki ve öğretmen Ayşe tarafından okutulacak olan oğluna bağlıyor.

Dolayısıyla Sevgi ve Hüseyin’in Osman’la birlikte gösterildikleri son sahne, “ulusun mekânsal birliğinin metaforu” olmaktan çok, *modern-medeni-laik ve Türk* bir ulusun içinde, vahşi olduğu düşünülen bir coğrafyanın ve dağlı insanların *medenileştirildiğinin* ve çocuk temsili sayesinde bunun ileride daha da pekiştirileceğinin sembolik sahnesidir. Hatırlanacaktır, bu cümleyle yakın anlama gelecek bir cümleyi *Hudutların Kanunu* filminin son sahnesini yorumlarken de kullanmıştım. Aslında iki filmin son sahneleri *Toprağın Kanı* mutlu, *Hudutların Kanunu* ise acı sonla bittiği için birbirinden farklıdır. Ne var ki iki film farklı sonlarla bitiyor görünmelerine karşın, benzer bir ideolojik evren içerisinde konuştukları için benzer sonlara sahiptirler. Nasıl ki mayınlı arazi içinde babasının ölüsü üzerinde ağlayan Yusuf’un Cumhuriyet’in idealist öğretmeni Ayşe’ye emanet edilişi, Kürt coğrafyasının Türklük dairesi içerisinde bütünleştirildiğinin sembolik sahnesiyse, Osman’ın “medeniyetin” gösterenleri olarak

Hüseyin ve Sevgi'nin yanında durduğu ve birlikte modernleştirilen Batman'a baktıkları mutlu son sahne de Kürtlerin barbarlıktan kurtarılacak medenileştirildiklerinin metaforik temsidir.

Toprağın Kanı'na, Türk sinemasında işçilerin ve işçi sınıfının kurgulanma biçimleri üzerinden değinen ve filmi dönemin antiemperyalist ve milliyetçi eğilimleri içerisinde değerlendiren Hilmi Maktav'a göre *Karanlıkta Uyuyanlar* filminde işçiler sol değerlerden çok ulusal ve milli olanla ilişkilendirilirler, aynı dönemde yapılan *Toprağın Kanı*'nda ise artık "milliyetçi işçiler" vardır. "Türk sinemasında sadece işçi değil, bir toplumsal tip gibi ortaya çıkan pek çok tip[in] içinden geçtiği 'Türk kimliği'yle 'sözde toplumsal tip' olarak" kahramanlaştığını söyleyen Maktav'a göre *Toprağın Kanı*'nda işçiler "vatan için" mücadele ederler; bir toplumsal tip "gibi" görünen işçiler değil, Türk işçisidir (2013: 284-85). Maktav'ın Türk sinemasında toplumsal tip olarak oluşturulan tipleri kesen ortak milliyetçi, Türk kimliği vurgusu yerinde bir tespit olmakla birlikte eksik bir saptamadır. Eksiktir, çünkü Türk sineması ile Türk kimliği arasındaki ilişkiyi sadece milliyetçilik üzerinden değerlendiren bir yaklaşımdır. Ancak, daha önce belirtildiği üzere Türk sinemasının Türklüğü milliyetçiliği aşan bir bağlama sahiptir. Maktav'ın sözünü ettiği milliyetçi veya milli nitelik, Öteki'yi tanımlamadan, Türklüğün dışını, *dışarısı*'nı kurmadan oluşturulamazdı. Türklüğün sinema perdesinde söz konusu "dışarısı", 60'lardan itibaren marazlar topoğrafyası olarak düşünülen Kürtlerle meskün coğrafyalardır. Bu çerçevede *Toprağın Kanı*'nda bir taraftan yabancı uzmanlarla işaret edilen emperyalist Batı bir öteki olarak Türklüğün dışarısını oluştururken, vahşiler olarak anlatıya dahil edilen Kürtler de *içerideki dışarısı* olarak Türklüğün kendisini kurmasının önemli bir ayağı oluyordu.

“Ev”deki “Çocuklar”

Türklüğün modern, laik, medeni gibi kategorilere eklenerek kurulduğu her iki filmde idealist devlet görevlilerinin “Doğu”da bulunuş şeklinin Fransa tarzı³³ sömürgeci söylem ve pratiklerin agresif ve buyurgan niteliğiyle benzeştiği söylenebilir: Yerliye rağmen onları kendine benzetmeye çalışan, “medenileştirici” olarak özetlenebilecek bu kolonyal tavırda yerlinin coğrafyası değiştirilmesi, düzenlenmesi gereken, “gerçek ev” haline getirilecek bir tür “eşik-ev” gibi düşünülür. İnsan kendine ait gördüğü evi ya da yeri düzenleme, çekidüzen verme, doğru bildiği yönde değiştirme hakkını da kendinde görür doğal olarak. Bir metafor olarak “ev”in, ilk çağrıştırdığı anlamlar itibarıyla kolonyalist fikir ve duygulara uzak olduğu ve film-dünya içerisinde kurgulanan idealist devlet görevlilerinin “Doğu”da bulunma biçimlerinin ev metaforuyla karşılanmasının yerinde olmadığı düşünülebilir. Oysa bu metaforun kullanılması birkaç düzeyde anlamlı görünüyor. Birincisi, film-dünya içerisinde kurgulanan idealist devlet görevlilerinin “vahşi” ve “dağlı” olan yerliyi medeni, modern olana dönüştürme isteklerindeki “inanca” ve “sahici” arzulara, tutkulara işaret ettiği için. İkincisi, filmlerde devlet görevlilerinin gelişleri ve ayrılışları gösterilmiyor. Filmlerin anlatısında asker, öğretmen, mühendis oldukları için dışarıdan geldikleri aşikâr olsa da karakterlerin her zaman orada olduğu ve olacağı üzerine dair bir ima vardır. Dışarıdan geldikleri (gelişleri gösterilmediği halde) bilinse de, orayı bir *yurt*, *ev* olarak gördükleri söylenebilir. Ve son olarak, *ev* metaforu *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kanı*’nın idealist devlet görevlileri ile 80’lerin filmlerindeki melankolik aydınların karşılaşılmasında işlevsel olduğu için anlamlıdır.

33. Robert Young, farklı coğrafyalardaki uygulanmış kolonyal söylem ve pratikler arasındaki farklara değinirken İngiliz ve Fransız sömürgeciliklerini karşılaştırır. Fransız sömürgeciliği eşitlikçi, aydınlanmacı bir perspektiften insanların ayrılığını varsaydığı için, asimile etmek, kendine benzetmek üzerinde temellenmiştir. Dolaylı hâkimiyete dayanan İngiliz sömürgeciliği ise fark ve eşitsizlik varsayımı üzerine kuruludur (akt. Yeğenoğlu 2003: 45).



Toprağın Kanı, Atıf Yılmaz, 1966

Bir eşik-ev olarak “Doğu” *Hudutların Kanunu*’nda sınır kaçakçılığının önlenmesi ve insanları toprağa bağlayarak tarım yapmalarını sağlamak üzerinden düzenlenirken, “evdekiler”in ise okul açma ve çocukları babaları gibi “serkeş” ve kaçakçı olmamaları için eğitmek üzerinden “modernleştirilmeye” ve “ehlileştirilmeye” çalışıldığı görülüyor. *Toprağın Kanı*’nda ise “ev”deki vahşiler, dağlılar ve bizatihi “ev”in (coğrafyanın) kendisi, petrol rafinerisi sayesinde modernleştirilecek, medenileştirilecektir.

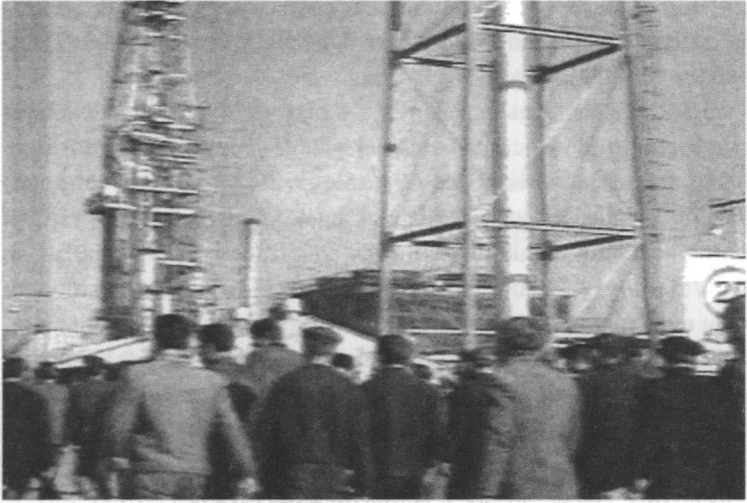
Bir metafor olarak “eşik-ev”, idealist devlet görevlilerinin “Doğu” anlatılarındaki temsillerinin anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Bu karakterler, her iki filmde de, bulundukları yerleri kendi evi gibi görmeleri ve orayı ve orada yaşayanları düzenlemeye, değiştirmeye, oraya ve onlara çekidüzen vermeye çalışmaları yönünden benzeşiyorlar. 80’lerde “Doğu”ya gidiş öykülerinin anlatıldığı filmlerdeki figürlerden farklı olarak, 60’lardaki filmlerde “Doğu”ya dışarıdan, Batı’dan gelip geri dönmüyorlar, zaten oradalar ama oralı değiller. *Orada olma ama oralı olmama* durumu evin bir eşik-ev, içine doğulan gerçek bir “ev” değil de gelinen, sahip çıkılan, kontrol altına alınan, içinde yaşanılacak bir eve dönüştürülecek, aynı anda hem içeride hem dışarıda (evet, çok tuhaf ve ikircikli) bir yer olarak düşünül-

düğünü gösteriyor. *Eşik-ev* kendilerine ait bir yer olarak düşünülüyor; ama *eşik-ev*'in Kemalist Cumhuriyet'in "aydınlık bir evine" dönüştürülmesi gerekiyor. Her iki filmde de karakterler, *eşik-ev*'in "düzensizliklerini", "ev"dekilerin cehaletini, vahşiliğini, eğitimsizliğini *kendine dert edinen* ve *modern-öncesi kalıntılar* olarak gördükleri her şeyle *savaşan* karakterlerdir. *Eşik-ev*'in içinde bulunduğu varsayılan karanlığı kendilerine dert edinen ve *eşik-ev*'in Türklüğün medeniyet dairesine alınarak *gerçek bir eve* dönüştürülmesi için amansız bir *savaşa* tutuşan karakterlerin yer aldığı bu filmlerde Kürt bölgeleri, Cumhuriyet'in aydınlığıyla buluşturulması gereken bir "*eşik-ev*", orada yaşayanlar ise terbiye edilmesi gereken çocuklardır.

Çocuğun ve çocukluğun modern düşüncedeki algılanma biçimlerine tanık oluyoruz burada: Hem Kemalizmin halk imgesi olarak hem de Türklüğün söylemsel evreninde ve filmlerde Kürt imgesinin bir vechesi olarak... Çocukluğun *kitlenin gizli metaforuna* dönüşerek halkla özdeşleştirilmesinin çocukluğun modern düşüncedeki yeriyle ilgili olduğunu söyleyen Nurdan Gürbilek'e göre,

Çocuğa karşı bu yeni bakışta (aslında yalnızca çocuğa değil, aynı zamanda bir çocukluk olarak düşünülen vahşiliğe, ilkeliliğe ya da Doğu'ya yönelik bakışta da) farklı anlarda farklı tutumlar doğuracak bir ikilik saklıdır. Çocuk hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem nesnesidir; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi, bir bilgi ağıyla kuşatılması gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir. ... Çünkü hakkında anlattığımız bütün masumiyet hikâyelerine rağmen, modern toplumda çocuk başından itibaren kitlenin gizli metaforudur. Nasıl kitleyi kendini denetlemekten acizliği, dizginlenmesi gereken akıldışı tabiatıyla terbiyeye muhtaç bir çocuk olarak algılırsak çocuğu da bastırılması gereken tehlikeli tabiatıyla daima bir kitle olarak algılarız. (2001: 48)

Modern dönemin çocuğu ve kitleyi düşünme biçimlerindeki bu ikiliğe benzer bir ikilik dönem filmlerindeki Kürt temsillerinde de takip edilebiliyor. 60'ların filmlerinde yerli, bir taraftan dizginlenmesi, terbiye edilmesi, barbarlığından arındırılması gereken bir vahşiyken diğer taraftan özünde masum ve saf bir çocuk gibidir. Ama her iki



Toprağın Kanı, Atıf Yılmaz, 1966

durumda da Kürt olan, Türklüğün medeni olduğu varsayılan evrenine dahil edilmesi, orada ehlileştirilmesi gereken çocuk-kitledir.

Bu tür bir temsil stratejisi filmlerin anlatıları içerisinde iki düzlemde işler. Her iki filmde de Türklüğün “medeni” olduğu varsayılan *ethos*’una emanet edilen çocuklar ve yetişkin karakterlerin saf ve masum –yani çocuk gibi– kurgulanmaları çifte bir işleyişe işaret etmektedir. *Hudutların Kanunu*’nda Türklüğe emanet kalan/edilen Yusuf’ un çocuk bedeni ile vahşilikle yabaniliği, masumiyetle saflığı aynı anda bedeninde taşıyan Hıdır, yerli olanı aynı anda çocuk ve vahşi olarak düşünen temsil stratejisinin ikili işleyişini göstermektedir. Kürtlüğün geleceğinin çocuk temsilleri üzerinden Türklüğe yazgılı kılınışı ve çocuklaştırılan yetişkinler olarak Kürtler *Toprağın Kanı*’nda da belirgindir. Çocuk ve kitleyi düşünme biçimlerindeki ikili temsil stratejisi, modern olarak hayal edilen Türklük *ethos*’una emanet edilen Osman’ın çocuk bedeninde, Hüseyin’in masum, eğitime ve medenileştirilmeye yatkın yetişkin bedeninde ve Hasan’ın iflah olmaz, vahşi bedeninde takip edilebilir. Yerliyi aynı anda vahşi ve çocuk olarak düşünen bu temsil stratejisinde hem Kemalist fikriyatla

kitlenin gizili metaforuna dönüşmüş çocuk imgesi hem de Türklüğün sinema perdesinde kolonyalist fantazilerle bezenmiş Kürt/yerli imgesi görünür haldedir.

Kürtlüğü saf, masum, otantik, otomat varlıklar ve medenileştirilmesi, eğitilmesi gereken vahşiler olarak çocuklaştıran temsillere Türk sinemasında her dönemde rastlanmaktadır. 70'lerin sol-popülist filmlerinde Kürtler iradeden yoksun otomatlara, 80'lerde yapılan darbe sonrası melankolik aydın hikâyelerinde ise vahşi/barbar ve naif/masum varlıklara dönüşmektedir. 2000'li yıllarda ise modern kent mekânlarında yabancılaşmış, dejenere olmuş bir Türklük karşısında saf, otantik ve egzotikleştirilerek çocuklaştırılan Kürtler ortaya çıkmıştır. İlerleyen bölümlerde yeri geldikçe, Kürtlüğü hem vahşi hem çocuk olarak çizen imgeler üretmiş filmler incelenecek.

4

Tarih, Sınıf ve Temsil: Kürtlüğün Sol-Popülist İmgesi

BU BÖLÜMDE 70'LERDE YAPILMIŞ *Sürü*, *Fırat'ın Cinleri*, *Hazal*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *Salako*, *Derviş Bey*, *Köprü*, *Kıbar Feyzo*, *Şalvar Davası*, *Kanal* gibi filmler üzerinden dönemin Türk sinemasının Kürtleri nasıl düşündüğü ele alınacak. Egemen söylemler içerisinde üretilen temsiller sadece belli bir kategorinin işlenmesiyle değil, ırk, etnisite, mekân, sınıf, cinsiyet, cinsellik, dil gibi farklı kavramların birbirine eklenerek devreye sokulmasıyla gerçekleşiyor. Dolayısıyla, temsil strateji ve pratiklerinin işleyiş biçimi eklemleyici bir tarzdadır. Türklüğün hareketlerinin takip edilebildiği sinemanın perdesinde, adlandırılmayan ama işaret edilen etnik bir gösteren olarak Kürtlük, çoğu zaman söz konusu kategorilere eklenerek sunuluyor. Kuşkusuz etnisite, sınıf, cinsiyet, ırk farklılıkları üzerinden işleyen bu eklemleme mantığı, dönemin toplumsal hareketleriyle, entelektüel, politik ve kültürel alanlardaki tartışmalarla ve ayrışmalarla da bağlantılıdır.

Siyasal, toplumsal ve kültürel alandaki tartışmalar, ayrışmalar, çatışmalar düşünüldüğünde 70'lerin çok hareketli bir dönem olduğu söylenebilir. 70'lerin Türkiye'sinde sosyal hareketlilik ve onunla bağlantılı olarak entelektüel, kültürel ve politik alanlardaki ayrışma ve tartışmalarda radikal sol ve sol-popülist düşünce ve arzu önemli bir yer tutuyordu. Kürt coğrafyasına yansımalarıyla birlikte Türklük

evrenindeki bu düşünsel ve sosyal hareketlilik ve bütün bunların sinema alanındaki etkileri dönem filmlerinin Kürtlük ve “Doğu” kurgularını belirleyen tarihsel bağlamı oluşturuyordu. Bu çerçevede 70’lerin Kürtleri kadraja alan filmlerinde “Doğu”, toprak sahibi ağa ve yoksul köylü/maraba üzerinden temsil edilen “sınıf çatışmasının” uzamıdır.³⁴ Kürtlük, köylülükle iç içe geçen bir sınıfsal temsile eklenerek kurgulanıyor bu dönemin filmlerinde. 60’lar ve 80’lerde yapılmış filmlerden farklı olarak, “vahşileri” medenileştirmeye çalışan ya da ona *çağırın* idealist devlet görevlilerine rastlanmıyor 70’lerin filmlerinde. Lakin feodal, ilkel, tarihin dışında ve gerisinde kalmış bir coğrafya olarak, Kürt bölgelerini medenileştirecek ve orada yaşayanları –ağa ile köylüleri– eşitleyecek başka bazı stratejiler devrede. *Derviş Bey*, *Köprü*, *Kibar Feyzo*, *Şalvar Davası* gibi filmlerde bu kez Kürtlüğün medenileştirilerek eşit kınıması, Türklük evreninden (bu evren çoğunlukla İstanbul’dur) medenileşmiş bir şekilde geri dönen yerlinin çabasıyla gerçekleşiyor. Stereotipleştirmelerin yaygınlıkla kullanıldığı bu filmlerde Türklük ve Kürtlük, modern bilinçle, medeniyetle, eşitlikle çevrelenen bir kent mekânı ile ilkellikle, cehaletle, sapkın inançlarla örtülen “Doğu” arasındaki kontrast üzerinden kuruluyor. Bununla birlikte, örneğin *Hazal* filminde “Doğu”yu ortaçağ karanlığından kurtaracak olan ne idealist devlet görevlisidir ne de medenileşmiş yerlidir, kurtarıcı bu kez devletin getireceği karayoludur. Bu dönemde sadece Türkiye’de değil, bütün dünyadaki genel kültürel, toplumsal ve siyasal atmosferle ilişkili bir başka dönüştürücü güç daha devrededir şimdi. *Sürü*, *Fırat’ın Cinleri*, *Kara Çarşafı Gelin*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo* ve *Salako* gibi filmlerde Kürtleri ve yaşadıkları coğrafyaları dönüştürecek olan bu güç bizatihi büyük T ile Tarih’in kendisidir.

Kısacası Kürt bölgelerini toprak sahibi ağa ile topraksız köylüler karşıtlığı üzerinden kurulan “sınıf çatışmasının”, “feodal değerlerin”, “ilkel üretim biçimlerinin”, “despot ağaların”, “batıl, ilkel ve

34. Aynı dönemde Türklüğün kent mekânlarında geçen filmlerde sınıfsal çatışma zengin fabrikatör ile yoksul işçiler arasındaki karşıtlık üzerinden temsil ediliyordu. 70’lerde yapılmış bu türden filmleri erkeklik, mazlumluk, modernlik kategorileri etrafında inceleyen bir çalışma için bkz. Arslan 2005.

sapkın inançların” diyarı olarak sunan dönem filmlerinde Kürtleri dönüştürecek olan bu kez asker, öğretmen, mühendis gibi idealist/kolonyalist memurlar değil, Türklüğün kent mekânlarında medenileşen/bilinçlenen ve döndüğünde yerliyi medenileştirecek “medenileşmiş-yerliler” ya da bizatihi Marksist bir güzergâhta ilerlediğine inanılan Tarih’in kendisidir.

70’ler: Sol-Popülist Temsil ve Oryantalist/Kolonyalist Söylem

70’lerdeki filmlerin Kürtlük ve “Doğu” sunumlarına bakıldığında, 60’ların gerçekçi eğilimlerinin kristalize olduğu, Kemalizme eklemelenmiş sol-popülist bir bakışın belirginleştiği söylenebilir.³⁵ Sinema alanında 60’ların sonlarında başlayan ve 70’lerde yoğunlaşarak devam eden “ulusal”/“milli” sinema toplumsal gerçekçilik ve devrimci sinema tartışmaları, dönemin entelektüel, politik ve toplumsal alandaki ayrışma ve tartışmalarıyla bağlantılı olarak gelişmekteydi. Kendini enternasyonalist bir sol anlayışıyla yakınlaştırmaya, Kemalist fikriyatın hegemonik etkisinden kurtarmaya çalışan sosyalist bir anlayış (Türkiye İşçi Partisi-TİP ve *Ant* Dergisi) ile sol fikriyatı Kemalist, ulusal ve milli bir fikriyata eklemlemeye çalışan yerlici bir sosyalist anlayış (Milli Demokratik Devrim-MDD ve *Yön* Dergisi) dönemin Türkiye solu içindeki temel ayrışmalardan birini oluşturuyordu. Türk Sinematek Derneği çevresinde bir araya gelen sinema

35. Ecevit CHP’sini ve Devrimci Yol hareketini 70’lerde geliştirdikleri popülist söylemler üzerinden karşılaştıran ve CHP ile Devrimci Yol hareketinin geliştirdikleri sol popülizmler arasındaki fark ve benzerliklere dikkat çeken Necmi Erdoğan, dönemin Ecevit liderliğindeki CHP’sinin sol-popülist söyleminin Kemalizmi hegemonikleştirmeye yönelik bir girişim olduğunu ve Kemalizmi hegemonik bir proje olarak sunabildiği ölçüde farklılaştığını söylüyor. “Ecevit popülizmi, böyle bir popülist tarzda çözülmeye elverişsiz olan toplumsal kutuplaşmaların derinleşmesi karşısında, zaten hâlâ içinde barındırdığı CHP’nin geleneksel devletçi reflekslerini yeniden canlandırmıştır.” Bkz. Erdoğan 1998: 29-35. 70’lerde Kemalist ideolojinin dönemin CHP’sinin sol-popülist söylemine eklemelenmesiyle ilgili olarak Murat Belge de benzer bir tespitte bulunuyor: “CHP’nin Atatürkçü kökenleri, devletçilik ve yukardan yönetme geleneği partiyi iktidara geri getirmiş olan tabandan gelen coşkuya baskın geldi” (akt. Erdoğan, *a.g.y.*, 35).

eleştirmenleri ve kendini derneğe yakın hisseden yönetmenler aynı zamanda daha uluslararası bir sol anlayışa yakın duruyorlardı. Diğer taraftan, ulusal-millî bir sinema anlayışını benimseyen Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz gibi yönetmenler MDD ve *Ant Dergisi*'nin daha yerlici anlayışına yakındılar. Ancak her iki anlayış da toplumsal hareketlerin etkisiyle kendini sol anlayışlara eklemleyerek popülist hegemonik bir konum edinen Kemalist fikriyattan farklı düzeylerde de olsa etkileniyordu.

60'ların sonlarından itibaren Kürt bölgelerinin sosyopolitik ve ekonomik durumunun "Doğu Sorunu" başlığı altında sosyalist solun gündemlerinden birini oluşturduğu görülüyor. Sosyalist söylem içerisinde "Doğu Sorunu" kategorisi bölgenin sosyopolitik durumunu tanımlamak için kullanılıyordu. Doğu hakkındaki sosyalist söylem, antikolonyal mücadeleler sürecinde uluslararası Marksizm içerisinde büyük bir mesele olan "ulusal sorunun" bir parçasıydı aynı zamanda. Dönemin sosyalist söylemine göre Doğu'nun geri kalmışlığının ana nedeni olan "feodalizm", sosyalist devrimin bir parçası olarak yok edilmeliydi. Doğu'yu Türk ulusal modernleşmesinin içerisindeki bir problem olarak algılayan Kemalist ideolojinin modernist terimleri 1960 ve 70'lerde sosyalist hareketlerin bakışını ve gündemini belirledi (Sengül 2012: 90-91).

Buradan hareketle Kemalist fikriyatın hegemonik bir biçim almış oryantalist/kolonyalist pratik ve kategorilerinin sosyalist hareketleri ve anlayışları farklı tonlarda da olsa belirlediği, etkilediği söylenebilir. Hem entelektüel, politik ve kültürel alanlarda hem de onunla ilişkili olarak sinema alanında cereyan eden ayrışmalar, tartışmalar ve konum almalarla birlikte bölgede var olagelen egemenlik ve iktidar ilişkileri Kürtlüğün sinematik çerçevelenme biçimlerini etkiliyordu. Türklüğün entelektüel, kültürel ve politik gündeminin bu çerçevesi, 60'lardaki Kürt temsillerini belirleyen Kemalist fikriyatın oryantalist/kolonyalist tarzındaki söylemine, 70'lerde sol-popülist bakışı eklemiştir.

Sengül kalkınmanın, 70'lerde olduğu gibi 60'larda yapılmış toplumsal gerçekçi filmlerde de ana çözüm önerisi olduğunu, ancak 70'lerde modernleştirici figürlerin ve kalkınmaya olan yoğun bağlı-

lığın değiştiğini, *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kanı*’ndan farklı olarak dönem filmlerinde devlet temsilcilerinin ya görünmez olduklarını ya da çok küçük roller aldıklarını söylüyor (a.g.y., 76). 60’lardaki filmlerde mühendis, asker, öğretmen gibi karakterler sadece sosyo-ekonomik bir kalkınmanın temsilcileri ya da öncüleri değildiler. Daha önce vurgulandığı üzere, yönetmenlerin alegorik figürleri olarak da düşünülebilecek film karakterleri, barbar ve ilkel olduğu varsayılan Kürt bölgelerine Türklüğe eklemlenmiş bir medeniyeti taşıma arzusu ve tutkusuyla hareket eden Kemalist/kolonyalist memurlardır.

Doğu’yu medenileştirme üzerinden hareket eden Kemalist arzu sol-popülist bir arzuyla iç içe geçiyordu 70’lerde. Dolayısıyla daha sonra ayrıntılı tartışılacağı üzere 70’lerde yapılmış filmlerde bu figürlere rastlanmaması oryantalist/kolonyalist ideoloji ve arzuların devrede olmadığını ya da devredışı kaldığını göstermez. Tam tersine Kürtlerin ve onlarla meskûn coğrafyaların, Türklük dairesi içerisinde medenileşmiş yerlinin kendi yerlisini medenileştirme çabasıyla ve Marksist tarih anlayışının erekselliği içerisinde sosyalist bir aydınlanmayla modernleştirilmesi üzerinden görülen ikili temsil rejimi, bu söylemlerin farklı ideolojilere eklemlenerek bu dönemde de devrede olduğunu göstermektedir. Ayrıca 60’lara ait *modernist elçilerin*, 80’lerde farklılaşarak da olsa geri dönmesi Kürtlüğün sinematik temsillerinde bu ideoloji ve arzuların ne kadar dirençli olduğunu göstermektedir.

Türkiye’de 70’lerde sosyalist aydınların ve devrimci hareketlerin “Doğu”yu ve “Doğu sorununu” tartışmalarıyla sinemanın “Doğu” temsillerini ilişkilendiren Sengül’e göre Doğu’nun sinemadaki temsillerinde görülen sosyalist dönüş, önceki dönemin sonlarında meydana gelen birbirleriyle ilişkili olayların sonucuydu. Uzun süredir sessiz olan politik Kürt hareketinin Türkiye’deki sosyalist hareketler içerisinde yeni bir atak yapması ve Yılmaz Güney’in etkisi, Türk sinemasında film yapma kültürünü hem değiştirdi hem de ona meydan okudu. Yılmaz Güney’in sosyalist hareketlerle olan yakın ilişkisi ve *Umut* (1970) ve *Ağıt* (1971) filmleriyle başlayan etkisi Türkiye’de sosyalist sinemanın genel hatlarını icat etmiş oldu. Doğu’daki devlet

pratiklerinin ve uluslararası antikolonyalist ve antiemperyalist mücadelelerin sosyalizmin bölgedeki angajmanının temel parametrelerini oluşturduğunu söylüyor Sengül:

Zikredilen iki “anti” hareket, sosyalist solun Kürt meselesini anlama biçimlerini iki zıt kutba doğru çekiyordu. Uluslararası antikolonyal mücadeleler sosyalist hareketin Kürtlerin sorununu bölgenin devletin baskısı altında olmasına bağlı olarak kavramalarına yardım ederken, antiemperyalist vurguları öne çıkaran sosyalist hareketler az gelişmiş bir ülke olmanın sonucu olarak ABD’ye bağlı olan bir ülkenin tam bağımsız olması gerektiğini ve sosyalizmin *baskı* sorununu ulusal sınırlar içerisinde çözme çerçevesini sunduğunu savunuyorlardı.

Dolayısıyla Sengül’e göre 70’lerde sinematik bir mekân olarak Doğu’yu tanımlayan şey sosyalist hareketleri belirleyen antikolonyal ve antiemperyalist hareketlerin kesişiminde biçimlenen temsil politikalarıydı. Bu ikili ideolojik pozisyon devlete karşı çelişik tutumlar ortaya çıkarıyordu: Uluslararası bağlamda bağımlı az gelişmişliğin kurbanı, içerideki baskıcı politik yapı. Sosyalist mekânsal algı bu iki yön tarafından belirlenmekteydi. Resmi söylemin eleştirisinin ihmalı, yönetmenleri bölgenin az gelişmişliğinin ikonografik bir üretimine götürüyordu: İyi beslenmemiş hasta çocuklar, çamur evler, ilkel saban, çorak alanlar. Bu ikonografi aynı zamanda bölgesel etnografik ayrıntıların gerçekçi üretimleri tarafından destekleniyordu: kostüm, vücut dili ve iç dekorasyon (a.g.y., 74-77).

70’lerde yapılmış *Kibar Feyzo*, *Salako* (Atıf Yılmaz), *Sürü* (Yılmaz Güney, Zeki Ökten), *Hazal* (Ali Özgentürk), *Endişe* (Şerif Gören, Yılmaz Güney), *Umut* (Yılmaz Güney), *Kara Çarşafli Gelin* (Süreyya Duru), *Fırat’ın Cinleri* (Korhan Yurtsever) gibi “Doğu”yu konu edinen filmleri Sengül, maraba/köylü ve toprak sahibi/ağa karakterleri üzerinden sınıf çelişkilerini vurguladıkları için “sosyalist” sinema içerisinde değerlendiriyor. “Sosyalist” filmler ise “ana akım” filmlerden toprak sahibi/ağa ile maraba/köylü arasındaki çatışmayı ve mücadeleyi, feodalizmi ve geri kalmışlığı kader olarak ya da değiştirilebilecek politik ve toplumsal nitelikler olarak görmeleri bağlamında ayrılıyorlar. Ana akım filmler çoğunlukla politik filmlerin

gösterdiği sosyopolitik bağlamı dışlayıp hikâyeleri basitleştirerek onları “feodal şiddetin pornografisi temelinde oryantalist metaforlara” dönüştürdüler. Oryantalizmin 70’lerde sosyalist temsil üzerinde büyük bir etkiye sahip olmadığını söyleyen Sengül, bunu sosyalist filmlerin etnisiteyi değil, sınıfı öne çıkarmalarına bağlıyor. 70’lerde Doğu egzotik bir yer değildi, sert bir çatışmanın ve yoksulluğun mekânıydı. 70’ler boyunca bütün yönetmenler ulusal modernleşmenin oryantalizme düşmeyen metaforlarının izindeydiler. “Ulusal modernleşmenin türdeşleştirici mantığı”, ben ve öteki dikotomisini sabitlemek yerine sildiği içindir ki oryantalist temsil sosyalist sinemada yer bulamıyordu. Yine aynı dönemde, anlatılarını maraba-ağa çatışması üzerinden kuran filmlerin marabayı bir devrimci özne olarak kurgulamaları, filmleri hem oryantalist mantıktan koruyor hem de filmlerin gerçekçi yapısını karmaşıktıyordu (a.g.y., 78-88).

Sengül’ün 70’lerin filmleri üzerine söylediklerine bu çalışmanın kavram setleri ve argümanları açısından yakından bakmakta fayda var. Sengül 70’lerde yapılan filmlerde oryantalist temsillerin ya da oryantalist bir söylemin olmadığını kanıtı olarak, etnik farkın değil, sınıfın ve yoksulluğun anlatıların merkezinde olmasını (bu durum aynı zaman egzotikleştirmeyi önlüyor) ve ulusal modernleşmenin homojenleştirici mantığının (bu durum “ben” ve “öteki” karşıtlığını ortadan kaldırıyor) devrede olmasını gösteriyor. İlk olarak şunu tekrar hatırlamak gerekir ki, bütün egemen ideolojiler ve temsil pratiklerinde olduğu gibi, şarkiyatçı ve kolonyalist söylem içerisinde üretilen temsiller de eklemelenme mantığı içerisinde çalışır. Diğer bir ifadeyle egemen temsiller içerisinde sınıfsal farklar çoğu zaman ırk, cinsiyet, cinsellik veya etnisite ayrımlarıyla birlikte, onlardan birine veya birkaçına eklemelenerek üretilir. Dolayısıyla 70’lerde yapılmış filmlerin Kürtlük imgelerinde, toprak sahibi/ağa ile maraba/köylü karşıtlığı üzerinden gösterilen “sınıf çatışmasının” varlığı etnik temsilin olmadığını göstermez. Tam tersine Kürtlüğe/etnisiteye eklemelenen, ağa ve köylü arasında kurulan karşıtlık üzerinden gösterilen bir sınıfsal temsilden söz edilebilir. Çünkü egemen bir ideoloji olarak Türklük, kendisiyle Kürtlük arasında tarihüstü, mutlak ve hiyerarşik bir fark varsayıyor. Bu çerçevede, filmlerde “sınıfsal” çatışma-

lar ve farklar üzerinden görülen Kürtlük sunumları, ancak etnisite, cinsiyet ya da mekânsal ayrımlara eklenilerek işleyebilirler. Daha- sı bu sınıfsal temsile eklenilen cinsiyet ve cinsellik sunumları, söz konusu dönemde yapılan özellikle komedi filmlerinde çok daha belirgindir.

“Ben” ve “öteki” karşıtlığını (buna Türk ve Kürt de denebilir) ortadan kaldırarak 70’lerde yapılmış sol-popülist filmleri oryantalist söylemden koruduğu varsayılan ikinci etken, Sengül’e göre, “ulusal modernleşmenin türdeşleştirici mantığı”dır. Daha önce de vurgulandığı üzere Avrupamerkezci söylem, kolonileştirilmiş ya da şarkılaş- tırılmış “öteki” ile Batılı/beyaz arasında mutlak ve radikal bir fark varsayımına sahiptir. Benzer bir varsayım Kürtlüğün genel olarak Türklük dairesindeki ve sinemadaki imge üretimi söz konusu oldu- ğunda da hareket halindedir. Türklüğün imge dağılımında yerli/ Kürt olan ile Türk/“Beyaz” arasında kültürel ve dilsel olanın dışında –yani tarihsel olanın üstünde– mutlak ve radikal bir fark varsayımı vardır.³⁶ Başka bir ifadeyle, Kürtler söz konusu olduğunda ulusal modernleşmenin türdeşleştirici mantığı, her zaman varsayılan radi- kal ve mutlak farkla birlikte işlemiştir. Kültürel ve tarihsel olanın dı- şında bu mutlak ve radikal fark varsayımını ortaya çıkaran da tarihsel durumun ta kendisidir.

Daha önce belirtildiği gibi Kürtlerle meskûn coğrafyalar Osman- lı/Türk devletleri karşısında, Kemalist-ulusal modernleşme süreci- nin ve genel olarak Türklük evreninin söylem ve pratiklerinde Ana- dolu’dan, Türkiye’nin batısından farklı bir yer işgal ediyordu. Asi- metrik ilişkiler ve konumlar ortaya çıkaran bu tarihsel durum Türk- lük ile Kürtlük arasında kültürel ve dilsel farkları mutlaklaştıran, öz-

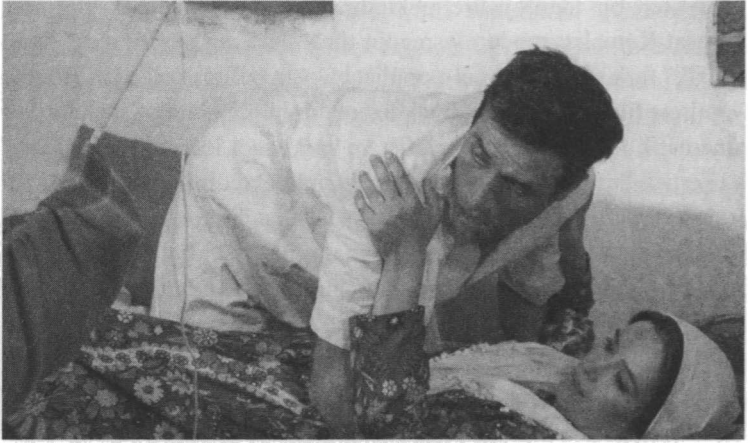
36. Bu tür özcü fark varsayımının bir benzerini, Türklüğün/milliliğin kendini Doğu/İslam ile özdeşleştirerek Batı ile arasına da yerleştirdiği söylenebilir. Ken- dinden yüce ama yozlaşmış olarak gördüğü Batı’yı bu tür düşünme biçimi, Batıdışı dünyada şarkiyatçı ve kolonyalist söylemin ortaya çıkardığı oksidentalit/garbi- yatçı tepkiler olarak da görülebilir. Ayrıca egemen kimlik olarak Türklük, sadece kendisiyle Kürtlük arasında değil, farklı motivasyonlarla da olsa, kendisiyle içeri- deki Müslüman olmayan toplumlar arasında da benzer türden bir fark varsayımı üretmiştir.

cüleştirilen bir ideoloji üretmektedir. Bu çerçeveden bakıldığında, “ulusal-Kemalist modernleşmenin türdeşleştirici mantığının” “metafizik” fark varsayımı, sol-popülist bakışın belirgin olduğu 70’lerde yapılmış filmler de dahil olmak üzere, bir bütün olarak Kürtlüğe dair sinematik imgelerde, kolonyalist ve şarkiyatçı ideolojilerin “Türk” varyasyonları içerisinde görünür hale gelmektedir. Sonuç olarak 70’lerin “Doğu”ya bakan filmlerinde, “sosyalist bir gözün” ya da ulusal modernleşmenin homojenleştirici mantığının –ki bu mantık 60’lardaki filmlerde daha belirgindi– devrede olması, anlatıları şarkiyatçı/kolonyalist temsillerin fikir ve duygularının dışına çıkar(a)mamaktır; bilakis söz konusu imgelere, fikir ve duygulara alan açmış, yenden üretmiştir.

Kürtlüğün Cinselleştirilmesi

Kürtlüğün cinselleştirilme biçimleri ilerleyen başlıklar altında ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Benzer bir tartışmanın buraya taşınmasının nedeni, 70’lerin “Doğu”yu sınıf çatışmaları üzerinden düşünen filmlerinde (özellikle de komedi filmlerinde) cinselleştirmenin yoğun bir biçimde kullanılmış olmasıdır. Diğer bir ifadeyle Kürtlük, cinsiyet ve sınıf temsillerine eklemlenerek cinselleştirilmiştir dönem filmlerinde.

İlk olarak 70’lerde sol-popülist bir tarzın devrede olduğu komedi türünde yapılmış filmlerle başlayalım. Filmler Kürtlüğü, toprak sahibi/ağa ile yoksul maraba/köylü karşıtlığına eklemlenmiş cinsiyet (özellikle erkeklik) ve cinsellik temsilleriyle birlikte düşünüyor. Söz konusu filmlerde “Doğulu erkek”, kontrol edilemeyen bir cinsellik öznesidir. Böyle bir temsil, farklı türlerde görülse de, komedi filmlerinde daha belirgindir. Başka bir ifadeyle komedi filmlerinde erkekler, kontrol edilemeyen cinsel dürtülere sahip, süper seksüel otomatlardır. *Salako* ve *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1974-78), *Davaro* ve *Şalvar Davası* (Kartal Tibet, 1981-83), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Ertem Eğilmez, 1979) ve *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen, 1985) gibi filmlerde erkekler, doyurulamayan bir cinsel açlık içinde, uçkur düşkünü varlıklardır. Cinselleştirilen Kürtlük aynı zamanda cehalet, ağalık, ma-



Kibar Feyzo, Atıf Yılmaz, 1978

rabalık, eşkıyalık, batıl inançlar, başlık parası gibi kategoriler kullanılarak kuruluyor. Bu kategoriler Kürt bölgelerinin “feodal pratiklerin” coğrafik ve toplumsal uzamı olarak kurgulanmasında işlevseldirler. Komedi filmlerinin kurguladığı bu uzam—özellikle 70’lerden 80’lerin başlarına sarkan dönemde—toplumsal gerçekçi ve devrimci sinemanın “Doğu”yu feodal değerlerin ve sınıf çelişkilerinin mekânı olarak düşünmesiyle örtüşüyor. Komedi filmlerinin farkı, bu düşünceye veya kurguya, Kürtlüğü cinselleştiren temsiller eklemiş olmalarıdır.

Örneğin *Salako*, *Kibar Feyzo* ve *Davaro* filmlerinde bir türlü gerdeğe giremeyen erkekler, uçkuruna düşkün ve ırz düşmanı ağalar vardır. Filmler, erkek kahramanın evlendiği ya da evleneceği kadınla gerdeğe girme ya da sevişmeye çabalarken yaşanan olaylar üzerinden kurmaktadırlar anlatılarını. 70’lerde yapılan bu filmlerde Kürtlük aynı anda hem sınıfsal hem de cinsiyet/cinsellik üzerinden üretilen temsil pratiklerine eklenilerek kuruluyor. Ancak *Kibar Feyzo*’da, diğer filmlerden farklı olarak, ağalık ve marabalık karşıtlığı üzerinden gösterilen sınıf çelişkileri, kahramanın kentten köye getirdiği “modern sosyalist bilinç” üzerinden açığa çıkıyor. Feyzo’nun (Kemal Sunal) başlık parası biriktirmek için kente (İstanbul) gittiği



Şalvar Davası, Kartal Tibet, 1983

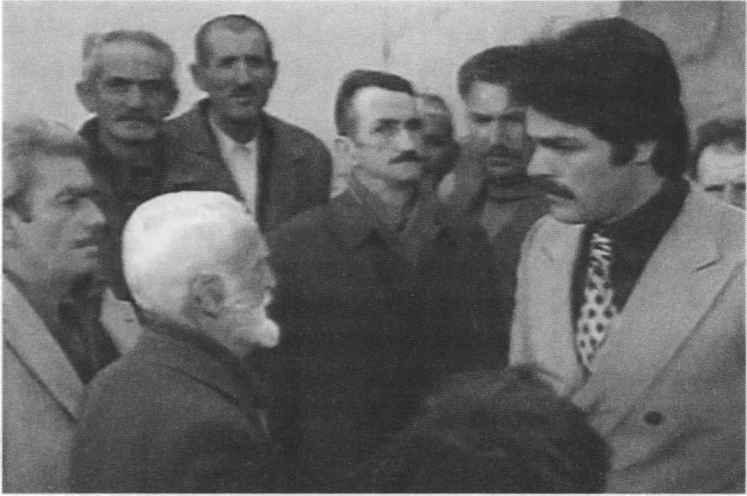
sahnelerde, kent mekânında karşılaştığı devrimci ve modern imgeler, sosyalist sloganlar, imajlar, yazılar ve kişiler onda kendisinin ve ağanın sınıfsal konumuyla ilgili bir bilinçlenme ve farkındalık oluşmasını beraberinde getiriyor. Türklüğün kentsel mekânında edindiği “sınıf bilincini” köye taşıyan Feyzo, sonunda köylüleri de bilinçlendirerek ağanın saltanatına ve toprak düzenine onu öldürerek son veriyor. “Feodal düzenin” toplumsal uzamı olarak düşünülen Kürt coğrafyasının, sosyalist bir bilinçlenmeyle değişeceğini varsayan filmde –60’ların filmlerinden farklı olarak– bu kez *medenileştirici figür* Türklüğün kentsel mekânında edindiği modern ve sosyalist fikirlerle bilinçlenmiş yerlinin kendisidir. Ancak filmde Feyzo’nun, kentsel mekândan aldığı sosyalist ve eşitlikçi fikirlerle köylüleri bilinçlendirmesinin ve sonunda ağaya karşı koyabilmesinin nedeni cinsel motivasyonudur, yani başlık parasını toplamak ve gerdeğe girmektir. Dolayısıyla Avrupamerkezci sömürgeci söylemde yerli/Siyah erkeğin aşırı-cinselleştirilmesine benzer bir biçimde, bu filmlerde de Kürt erkeğinin aşırı-cinselleştirildiği görülüyor. Bu tür uzlaşım sal temsiller iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir.

Kibar Feyzo’da görülen temsil pratiklerinin bir benzeri, yani yerli erkeğin aşırı-cinselleştirilmesi ve yerlinin yine bir yerli tarafından

medenileştirilmesi *Şalvar Davası*'nda da görülmektedir. *Kibar Feyzo*'da, Kürt olanın “modern-devrimci bir bilinç” doğrultusunda medenileştirilmesine karşın, *Şalvar Davası*'nda yerli olanın cinselliği medenileştirilmektedir. Bu anlamda *Şalvar Davası*, Kürtlerle meskûn coğrafyalarla ilgili olarak Türklüğün ve devletin söylem ve pratiklerinde her zaman var olagelmış *biyopolitik* bir söylemi de görünürlük kılmaktadır. *Şalvar Davası*'nın merkezinde yer alan bu tür biyopolitik söylemin Türk sinemasının Kürtlük kurgularında farklı tonlarda da olsa her zaman var olduğunu eklemek gerekiyor. Türk sinemasında Kürtlüğün farklı erkeklik temsillerine eklenerek kurgulandığından daha önce söz edilmişti. Kürtlük, düğüm noktaları kadına zulmeden zorba, tecavüzcü, uçkur düşkünü, cahil ve şiddet üreten, törelerin uygulayıcısı, namusu koruyan ve temizleyen erkeklik temsilleriyle eklenerek kuruluyor. *Şalvar Davası* yerli erkekleri bütün bu temsiller üzerinden üretmekle birlikte, Kürtlüğün cinselleştirilmesinin en karikatürvari ve stereotip temsiliyi sunuyor. *Kibar Feyzo* bölgeyi daha çok sosyalist/devrimci bir bilinçlenmeye muhtaç bir coğrafya olarak düşünüyordu; *Şalvar Davası* ise sapkın ve kontrol edilemez bir cinselliğin kültürel uzamı olarak düşünüyor. Bütün anlatısını erkeklerin ve ağanın, kadınların bedenleri üzerindeki kontrol edilemez cinselliği etrafında kuran filmde, cahil kadınları ve sapkın erkekleri aile planlaması etrafında medenileştirecek olan özne, Türklüğün modern ve medeni evreni içerisinde “uygarlaşmış” yerli bir kadındır.

Türklük Evreninde Medenileşen Kürt

Görüldüğü gibi *Kibar Feyzo* ve *Şalvar Davası* gibi filmler anlatılarını, İstanbul'da, yani Türklük dairesinde edindikleri bilinçle, yerlinin medenileştirilmesi üzerine kuran filmlerdir aynı zamanda. Bu tür bir anlatı kalıbı ya da temsil stratejisi 70'lerde yapılmış başka türden filmlerde de görülmektedir. Şerif Gören'in yönettiği *Derviş Bey* (1978) ve *Köprü* (1975) filmleri bu türden anlatılardır. *Derviş Bey*'de, babasından kendisine geçen ağalığı üstlenmek zorunda kalan Derviş Ağa (Kadir İnanır), kentte Batılı ve modern değerlerle teçhizatlan-



Derviş Bey, Şerif Gören, 1978

miş olarak döndüğü köyünde aşiret ilişkilerini ve ağalık düzenini sorgulamaya ve değiştirmeye çalışıyor. Kürtlüğün aşiret/ağa/töre/kan davası temsilleri ve etnografik görüntüler üzerinden kurulduğu filmde *Derviş Bey* bir taraftan Türklük dairesi içerisinde edindiği modern bilinçle töreyi ve geleneği eleştirip mücadele ederken, diğer taraftan ağalığı ve geleneği yine onlarla mücadele etmek için kullanıyor. Dönemin politik tartışmaları içerisinde merkezi bir yer tutan toprak reformu ve yoksul-topraksız köylüye toprak dağıtma tartışmaları, dönem filmleriyle karşılaştırıldığında *Derviş Bey*'de farklı biçimde görülüyor. Zengin, toprak sahibi zalim ağa ile topraksız yoksul köylüler karşıtlığı üzerinden temsil edilen sınıfsal çatışmada, bu kez zalim ağaya karşı direnen ve toprak isteyen yoksul köylü değil, köylüye toprak dağıtmak, onların “özgürleşmesini” isteyen ağanın bizzatı kendisidir. *Derviş Bey* köylüye toprak dağıtmak ister ama bu kez yoksul köylü toprak istemez, *Derviş Bey*'in ve ağalığın gölgesini ve korumasını talep ederler. Dolayısıyla *Derviş Bey*'de 70'lerde yapılmış pek çok filmde farklı bir imge ortaya çıkar. Bu farklı düşünce diyaloglara şöyle yansımış:

Derviş Bey: Hepiniz toprak sahibi oluyorsunuz. Bundan sonra kendiniz için çalışacaksınız. Artık Ceritoğullarına veya bir başkasına hizmet etmek yok. Kula kul olmak yok. Bayramınız olmalı bugün, niçin suskunsunuz, neden sevinmiyorsunuz?

Köylülerden biri Derviş Bey'e yaklaşarak: Beyimiz, bizi affeyle beyimiz, bizim toprakta, mahsulde, fazla parada gözümüz yoktur.

Bir diğer köylü: Biz başımızda bey isteriz, buna alışmışız, bey olmadı mı biz şaşırırız, dağılırız, gittiğimiz yönü bilmeyiz bey.

Etrafta toplanan köylülerin, köylünün söylediklerini destekleyen, onaylayan bağrıışmalarından sonra ve Derviş Bey'in şaşkın bakışları arasında devam eder: Bey kavgalarımızda hükümdür, hastalıkta felakette elleri sırtımızdadır.

Köylü: Başımızda beyimiz oldukça biz rahat yatarız, bey her derdimize çaredir, arazi kendimizin olunca aramızda toprak kavgaları da başlayacak, kudretli adil beyimiz araziyi satma, satma!

Köylü: Satmak kudretinden biçmektir, bizi de satmaktır, biz cahiliz böyle biliriz, bize dünyayı bağışlasan istemeyiz, bize yapacağın iyilik başımızda kalmandır.

Derviş Bey bir süre sustuktan sonra: Anladım, satmak ve dağıtmak yok.

Bunun üzerine Köylü: İşte şimdi bizim bayramımızdır, vursun davullar, çalsın zurnalar.

Lakin Derviş Bey köylüye rağmen onlara toprak ve bilinç dağıtmaya kararlıdır. Bir sonraki sahnede yanındakilere köylülerle ilgili olarak şunları söyler: "İstediğim ortama ulaşmaları, başlarında çoban olmaktan yaşamaları zamanla olacak bir şey. Ektikleri toprağın sahibi olduklarını bilmeyecekler, mahsulü toplayıp sattıktan sonra bütün parayı kendilerine vereceksin. Bu her yıl böyle olacak yavaş yavaş alacaklar. Bir daha istesek de eskiye dönmeyecekler."

Kürtlüğün kurulduğu sinematik imgelerden biri olan toprak sahibi ağa ile topraksız köylü dikotomisi tersyüz edilmiştir. Feodal değerlerin temsilcisi olarak sunulan ağaya karşı direnen, bilinçlenen bir maraba figürü yerine toprak dağıtmasını istemeyen bir Kürt/köylü var. 70'lerin filmlerinde yaygın olarak kullanılan Kürtlüğün köylülüğe eklenilerek kurulduğu temsil pratikleri içerisinde, Kürt daha önce vurgulandığı üzere ya "medenileşmiş yerli" tarafından bi-



Köprü, Şerif Gören, 1975

linçlendiriliyordu ya da bizatihi Marksist/Avrupamerkezci bir yönde ilerlediğine inanılan *Tarih*'in kendisi tarafından. Derviş Bey'in son söylediklerinde bir taraftan köylüye rağmen, lakin onun iyiliği için, yerlinin bilinçlendirilmesi (halka rağmen halkçılık) gerektiği düşüncesi, diğer taraftan ereksel, düz bir çizgide akan Tarih'in, onların özneleşmesini ve özgürleşmesini de beraberinde getireceği inancı görülmektedir. Görünür olan bir başka şey ise olgunlaşmamış, yetişkin olamayan bir çocuk-halk imgesi, tıpkı kendisinden önce ve 2000'lerde yapılmış filmlerde görüldüğü gibi. Halka rağmen halk için anlayışı, Kemalist fikriyatın 70'lere kadar belirgin özelliklerinden birini oluşturuyordu; tarihin Hegel'den tevarüs etmiş bir Marksist yorumunda varlık sürdüren ilerlemeci anlayış da dönemin sol düşüncesinde belirleyiciydi.³⁷

37. Erdoğan, popülist bir eklemleme ilişkisi içerisinde, halkçılık anlayışının tekparti dönemi CHP'sinin "halka rağmen halk için" düşüncesinin, Ecevit CHP'sinde "halk için halkla birlikte" anlayışına dönüştüğünü söylüyor. Dolayısıyla Erdoğan'ın popülizm kavramsallaştırması içerisinde tekparti döneminin Kemalizminin "halkçılık"ı ile Ecevit söyleminin "halkçılık"ı arasında bir süreklilik değil kırılma var (1998: 28).

Köprü (Şerif Gören, 1975) filminde ise yine benzer biçimde doğduğu yere idealist bir mühendis olarak dönen Ahmet (Kadir İnanır), Fırat nehrinin azgın sularının üstüne bir köprü yapmak için ailesini ve bütün köyü karşısına alma pahasına mücadele ediyor. Kürtlüğü ağa ve köylü karşıtlığı üzerinden düşünen dönem filmlerinden farklı olarak *Köprü*'de karşıtlık, modernlik ile geleneksellik ya da kentlilik ile köylülük arasındadır. Modern olduğu varsayılan Türklüğün evreni içerisinde bilinçlenmiş olan yerlinin, köyüne dönerek mücadele ettiği kişi bu kez toprak sahibi ağa değil "cehalet"tir. Ahmet, hasta annesini çocukken gözleri önünde Fırat'ın sularına kurban veriyor. Çocukluğunda yaşadığı bu acı dolu anları köye mühendis olarak döndüğünde tekrar hatırlayacaktır. Bu sahneler aracılığıyla Ahmet'in bir tür tutkuya dönüşmüş köprü yapma arzusu ile çocukluğunda yaşadığı bu acı olay arasında bir nedensellik kuruluyor anlatıda. Ancak Ahmet'in bu saplantılı köprü yapma isteğini harekete geçiren bir başka duygu daha vardır öykü içerisinde: Yönetmenle Ahmet'i aynı yerde buluşturan, bu duyguyu harekete geçiren şey, cehalet dolu bir inadın taşıyıcısı olarak yerlinin ve onun coğrafyasının medenileştirilmesi/modernleştirilmesi gerektiği arzusudur. Bu yönüyle Ahmet karakteri 60'ların Kemalist/kolonyalist bir tutkuyla hareket eden asker, öğretmen ve mühendislerini hatırlatıyor. Dolayısıyla köprü sadece Fırat nehrinin iki yakasını bir araya getirecek bir bağlantı değil, anlatı içerisinde sembolik bir anlam kazanarak, cehaletin topoğrafyası olarak kurgulanan "Doğu"yu Türklük dairesinin içine alacak eğitim ve medeniyet köprüsüdür.

Derviş Bey'de modernleşmenin kentsel uzamı İstanbul'ken *Köprü*'de Ahmet'in okuduğu Ankara'dır. Filmde Ankara'nın görüldüğü sahneler, *Sürü* filmindeki Ankara görüntülerini hatırlatıyor. Ama belirgin bir farkla: Türklüğün kentsel mekânlarını doldurmuş olan modernliğin ve kapitalizmin orta yerinde Hamo Ağa ve ailesini parçalayan Ankara bu kez, Ahmet ve çocukluk sevgilisi köylü Zeynep (Necla Nazır) için başka bir anlama sahip. Burada Ankara artık, anıtkabirin ve meclisin olduğu saygı duyulacak bir başkenttir. Bunlarla birlikte cinsel özgürlüğün ve sosyalist mücadelenin modern merkezidir Ankara. Dönemin sol-sendikal toplumsal hareketlerinin etkisi

düşünüldüğünde, kapitalizmin, modernliğin ve Türklüğün başkenti olarak yüceltilen Ankara imgesi, *Köprü* açısından asıl meselenin sınıf çelişkisinden öte modernlik-geleneksellik karşıtlığı olduğunu gösteriyor.

Muhafazakâr Popülist Temsil

Derviş Bey, töre ve ağalık gereği köylünün davalarını karara bağlayan, yoksullara yardım eden, onlara adalet dağıtan bir karakter aynı zamanda. Bu yönüyle filmin kahramanı Derviş Bey, 70’lerin Yeşilçam filmlerinin kentsel uzamındaki adalet dağıtan erkeklere benziyor. Umut Tümay Arslan 70’lerdeki Yeşilçam erkek filmlerinin, yapıldıkları dönemin farklı politik söylemlerine eklenme yeteneği gösteren metinler olduğunu ve bu filmlerin “eril ideolojiyi seslendiren bir dil tarafından kuşatılmaları” bağlamında ortaklaştıklarını söylüyor. Ancak bu filmlerin “toplumsal muhayyileyi sahneleme biçimleri açısından” farklılaştıklarını belirten Arslan, siyasi, kültürel ve toplumsal hareketlenmenin ortak duyuyla farklı biçimlerde eklenildiğini ve bu farklılığın Yeşilçam erkek filmlerinde bir izdüşümünün olduğunu belirtiyor. Arslan’a göre bu izdüşüm, “ekonomik ve toplumsal sorunları şiddet yoluyla bertaraf eden güçlü bir babaya gereksinimi, kesintisiz, engelsiz, huzur dolu bir geçmiş özlemini, farklılığın yerini bütünlüğün doldurduğu bir evren arzusunu seslendiren filmler ile iktidara, toplumsal eşitsizliğe ve adaletsizliğe yönelik popüler öfkeden beslenen, 1970’li yılların toplumsal hareket ve iradesini temsil eden filmler arasındaki farklılaşmada izlenebilir” (Arslan 2005: 21-22). Bu farkın, Ryan ve Kellner’in (1997) tanımlamaları üzerinden, “muhafazakâr popülist” ve “radikal popülist” olarak kavramsallaştırılabileceğini belirten Arslan, muhafazakâr popülist filmlerin toplumsal panik duygusunu ve belirsizliği kapatmaya çalışarak organik bir toplum arzusunu sahnelediğini, radikal popülist filmlerin ise muhafazakâr popülizmin kapatmaya ve yok etmeye çalıştığı belirsizlik alanını koruyarak, başka alternatiflerin imkânını gösterdiğini söylüyor (21-22).³⁹

Bu çerçevede düşünüldüğünde *Derviş Bey* filminin, eril ideolojiyi ve organik bir toplum arzusunu seslendiren muhafazakâr popülist bir tarzda düşündüğü söylenebilir. Filmin anlatısı içerisinde her ne kadar yoksul ve topraksız köylüler ile toprak sahibi zengin ağa arasındaki fark belirgin olsa da, bu fark anlatı içerisinde antagonizmacı bir ayrımdan daha çok, organik bütünlük oluşturan bir bağlamda sunulmuştur. (Bu karşıtlık 70'lerin toplumsal ve politik hareketliliğinin izdüşümlerinin görüldüğü, kentsel mekânlarda geçen filmlerde, yoksul işçiler ve fabrika sahibi zengin patron karşıtlığına dönüşüyordu.) Dolayısıyla seslendirdiği patriyarkal ideoloji ve yatıştırdığı sınıfsal antagonizma düşünüldüğünde *Derviş Bey* aynı dönemde yapılan Yeşilçam erkek filmlerine yaklaşıyor.

70'lerin “Doğu”yu kadraja alan filmlerinin düşünme biçimleri radikal-sol popülist ve muhafazakâr popülist ayrımı üzerinden takip edilebilir. *Salako*, *Kibar Feyzo*, *Davaro*, *Şalvar Davası*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *İsyân*, *Kara Çarşafı Gelin*, *Fırat'ın Cinleri* gibi dönemin filmlerinin anlatılarında toprak sahibi ağa ve yoksul köylüler karşıtlığı üzerinden sunulan “sınıf çatışması” belirgindir. Bu filmler ilk bakışta, “Doğu”yu “sınıf antagonizmasının” coğrafyası olarak çerçeveledikleri için, radikal popülist bir tarzı görünür kıldıkları söylenebilir. Ancak filmlerin başvurdıkları temsil stratejilerine daha yakından bakıldığında sol popülizmden çok muhafazakâr popülist bir tarzın baskın olduğu fark edilecektir. Dönemin kentsel alandaki sol-popülist toplumsal hareketliliğin, politik ve kültürel alanda cereyan eden tartışmaların, bunlarla bağlantılı olarak sinema alanındaki yönelimlerin ve bunlara eklemlenen Kemalist ideolojinin, Kürtlüğün toplumsal uzamına tercüme edildiği bu filmlerdeki “sınıfsal çatışmanın” maddi düzlemini (metonimik) oluşturan ekonomik, tarihsel, politik ve kültürel bağlamı askıya alan, çatışmayı toprak sahibi ağanın kötü bedeni ile yoksul köylülerin masum bedenleri üzerinden idealleştiren ve karikatürleştiren (metaforik) bir temsil stratejisi söz ko-

39. Arslan, birbirleriyle ortaklaşan ve farklılaşan bu iki popülist tarzı *Kılıç Bey*, *Çaresizler* ve *Babanın Oğlu*, *Cemil*, *Cemil Dönüyor* filmleri üzerinden analiz ediyor.



Kibar Feyzo, Atıf Yılmaz, 1978

nusudur.⁴⁰ Diğer bir deyişle, Kürt coğrafyasının tarihsel, ekonomik ve kültürel boyutlarının hem kendi içindeki dinamikleri hem de Osmanlı/Türk devletlerinin uygulayageldikleri egemenlik ve iktidar teknolojilerinin ve pratiklerinin ortaya çıkardığı boyutları görünmez kılan, hesaba katmayan bir temsil stratejisi devrededir bu filmlerde. Ayrıca antagonizmayı tekleştirerek idealleştiren, ağanın bütün kötülükleri kendinde topladığı kötücül bedeni ile topraksız köylülerin saf ve masum bedenleri arasındaki karşıtlık, toplumsal uzamı kesen farklı biçimlerdeki antagonizmaları örten korporatist-organik bir toplum arzusunu göstermektedir. Çatışmanın/antagonizmanın her defasında öldürülen ağanın bedeninde yatıştırılması hem muhafaza-

40. Dikey veya idealleştirici eksen olarak *metafor* ve yatay ya da maddileştirici eksen olarak *metonimi* terimlerini temsilin iki ana eksenini ve stratejisini belirtmek için kullandıklarını söyleyen Ryan ve Kellner, bu iki terimi özgül değişmeceler olarak değil, retoriksel, dolayısıyla birbirlerinin parçası olabilen stratejiler olarak düşünüyorlar. Dünyaya maddesel bağlantıları gözardı eden idealleştirilmiş bir kavrayışla bakan metaforik temsilin aksine, metonimik temsil, gerçek toplumsal sistemin farklı boyutları arasındaki bitişik, maddesel ve bağlamsal bağıntıları ön plana çıkarır. "Metafor bağlam dışı ve evrenselcidir, anlamları maddesel bağlamların ötesine geçer ve özgül koşullara bağımlılık göstermez. (...) Metafor ideal anlamları maddesel imgelerin üzerine yerleştirmesi ve ilkini imtiyazlandırması nedeniyle dikey ve hiyerarşiktir. Diğer taraftan metonimi düşüncüyü yatay ve eşit olarak yön-

kâr popülist bir tarzı ve metaforik bir temsil stratejisini, hem de ağa-
nın kötülüklerin kaynağı olarak metaforlaştırılan bedeninin ortadan
kaldırılmasıyla ulaşılabacağı ima edilen organik bir toplum arzusunu
görünür kılmaktadır.

Ayrıca bu filmlerde 70'ler Yeşilçamı'nın erkek filmlerinde görü-
nür olduğu kadar yoğun olmasa da "eril ideolojiyi seslendiren eril bir
dilin" de devrede olduğu söylenebilir. Dolayısıyla dönemin "Doğu"
yu çerçeveleyen "devrimci" filmleri, ilk bakışta ağa-köylü temsili
üzerinde sınıfsal bir karşıtlığı gösterdikleri için radikal popülist bir
düşünceyi barındırıyor gibi görünebilirler. Ancak, toplumsal alanda-
ki antagonizmayı tekleştirmeleri ve yatıştırma biçimleriyle ve ayrıca
organik bir toplum (*sınıfsız imtiyazsız kaynaşmış bir kitle*) arzusunu
dillendirdikleri ölçüde muhafazakâr popülist bir anlayışı seslendir-
mişlerdir. Sonuç olarak "Doğu"yu, toprak sahibi ağa ile yoksul köy-
lü karşıtlığı üzerinden "sınıf çatışmasının" uzamı olarak kurmaları-
nın dönemin sol-popülist filmlerini hem bir egemenlik biçimi olarak
Türklüğün kolonyalist söyleminden hem de muhafazakâr popülist
bir tarzdan azade kılmadığı, kılamayacağı aşîkârdır. Kısacası, sol-
popülist bakış, radikal, sosyalist bir arzuyu dillendirir gibi görünse
de bu dillendirmeye çoğu zaman Türklük ideolojisi eşlik etmiştir.

lendirir. (...) Düşünceyi gerçeklikten koparıp "özgürlük" gibi madde ötesi ideallere
yönelten metafora karşılık, metoniminin yönelimi gerçekçi, somut ve materyalist-
tir. Maddesel referans ya da bağlantıların akışını kesecek ideal anlamlar barındır-
madığı için, anlamın metonimik retoriksel tarzda yanal yayılımı potansiyel olarak
sınırsızdır. Metonimi evrenselci ya da kimlikçi değil, ampirik, farklılaşmış ve ti-
keldir; anlamı sabit kalıplar içinde belirleyen semantik eşitleme paradigmasını
yapıçözüme uğratar ve yıkar; bağlamsal ve birleştirici, parataktik (ya da eşgüdüm-
sel) bitiştiricidir (hem/hem önermeleri biçiminde çalışır)." Ryan ve Kellner 1997:
40-41.



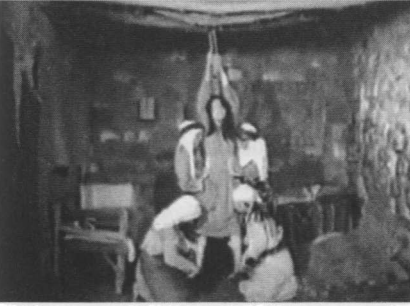
Hazal, Ali Özgentürk, 1981

Distopik “Doğu”

70’lerde Türk sinemasında “Doğu” bir taraftan “sınıf çatışmasının”, diğer taraftan batıl inançların, çağdışı kalmış değer ve pratiklerin, sapkın bir dinselliğin mekânıdır. Başka bir ifadeyle “Doğu”, sınıf çatışmasının yaşandığı “devrimci bir mekân” ve batıl-arkaik inanç ve pratiklerle çevrelenmiş, neredeyse *distopik bir dünya*’dır. Bu “distopik dünya” *Hazal*, *Adak* ve *Fırat’ın Cinleri*’nde sapkın bir dinsellik ile gelenek içe içe geçirilerek oluşturulmuş. *Hazal* filminin anlatısı, devlet tarafından köye getirilecek yolun üstlendiği sembolik anlamlarla birlikte, ağanın önderliğinde köylülerin yolun getirilmesine karşı korkuları, tepkileri ve *Hazal’a* (Türkân Şoray) sevdalanan Emin’in (Talat Bulut) hikâyesi etrafında kurulmuş. Sapkın inançlar, pratikler, töreler, imgeler, sözler, sesler, figürler, bakışlar ise anlatıyı sarmalayan bir tür üst-anlatı gibi çalışıyor. *Hazal*’ın, düğün gecesi ölen kocasının henüz çocuk yaştaki kardeşiyle evlendirilmesi, dört kör adamın anlatı içerisine aniden giren hortlakvari bedenleri ve bunların öykü içerisinde gerçekleşecek olayları ürperti uyandıran müzikal tonlarda haber vermeleri, köydeki salgın sonucu her evden çıkarılan çocuk ve bebek cesetleri, bedenlere yazılan kuran ayetleri,

köyde yankılanan imamın vaaz sesleri, başı kesilmiş horozun sağa sola koşan ve konuşan halleri ve bütün bunları sarmalayan köyün ve orada yaşayanların etnografikleştirilen silüetleri Kürt coğrafyasını adeta distopik bir evrene dönüştürüyor. Fakat bu karanlık distopik atmosfer, karayolunun/devletin gelişine bağlı olarak tarihin akışının hızlanmasıyla filmin son sahnesinde ortadan kaldırılacaktır. Son sahnede, yolun köye ulaştığını gösteren iş araçlarının gürültüleri ve patlama sesleriyle, Hazal'ın ve Emin'in cesetleri ve cesetlerin etrafında toplanan köylülerin korku çılgınlıklarıyla ve sağa sola kaçışmaları ve hortlak gibi dolanan kör bedenlerinin görüntüleriyle birlikte *distopik "Doğu"* tarih sahnesinden çekiliyor.

Kürtlüğün uzamını distopikleştiren bu tür bir görsel evrenin başka filmlerde de kurulduğunu görüyoruz. Belgesel görüntüleri andıran sahnelerle açılan *Fırat'ın Cinleri*'nin (Korhan Yurtsever, 1977) öyküsü toprak sahibi ağa ile yoksul köylü arasındaki karşıtlık ve çatışma etrafında örülmüş. Bir taraftan Genco'nun (Aytaç Arman) tarlasına el koyan zalim Vakkas ağa (Tugay Toksöz) diğer tarafta ise ona karşı direnmeye çalışan yoksul ve cahil Genco var. Genco'nun dönem filmlerindeki stereotopik yoksul, topraksız köylü temsilinden farklı olarak ağayla mücadele ve müzakere eden, ona bazen itaat eden bazen karşı çıkan, toprağını geri almak için tavizler veren ve ondan mükâfatlar alan biri olması karakteri daha inandırıcı kılıyor. Anlatı bir taraftan bu karşıtlık ve çatışma, diğer taraftan Genco'nun karısı Yağda'nın (Betül Aşçıoğlu) bedenine giren cinlerin çıkarılması üzerinden ilerliyor. Filmin ortasından itibaren Yağda'nın doğum yaptığı sahneler ve sonlarına doğru cin çıkarma sahneleri üzerinden "sapkın" ve "batıl inançların" coğrafyası olarak "Doğu" temsili belirgindir: İşkence görüntülerini andıran doğum sahneleri, tedavi için kullanılan tezekler, Fırat'ın sularından bedene akan cinler, uğultulu bir sesle okunan ayetler, cindarın (filmde cin çıkaran kimse olarak tarif edilmiş) haykırışları, üzerine ayetlerin yazıldığı kâğıt parçaları, suya okunan dualar eşliğindeki cin çıkarma seansları ve nihayet ağzı köpürerek kendini uçurumdan Fırat nehrine atarak intihar eden Yağda'nın görüntüleriyle birlikte Kürtlüğün toplumsal uzamının distopik imgesi tamamlanmış oluyor. Sapkın ve batıl inançların, hurafelerin,



Fırat'ın Cinleri, Korhan Yurtsever, 1977

kötücül büyülerin, salgınların, bedenlere giren cinlerin, kurak toprakların, kesif bir dinselliğin coğrafyası olarak bölgenin distopik imgesi, burada daha sonra incelenecek *Adak* filminde de belirgindir. Susuzluktan çatlamış toprak, topluca çıkılan yağmur duaları, toprağa gömülen oyuncak ve başı kesilen gerçek bebek, duvarlara ve bedenlere asılı dinsel nesne görüntüleri, dini hikâyeler, ilahiler, dualar okuyan sesler ve kameranın etnografikleştiren gözü *Adak*'ı da benzer şekilde distopik bir anlatıya dönüştürüyor.

Kürtlerin toplumsal uzamının batıl ve kör inançların, hurafelerin atmosferi olarak sunulmasının 80'lerdeki örneklerinden biri Yaşar Kemal'in aynı isimli romanından Zülfü Livaneli'nin sinemaya uyarladığı *Yer Demir Gök Bakır* (1987) filmidir. Türk-Alman ortaklığında yapılan ve yapımcılığını Wim Wenders'in üstlendiği filmin tanıtım yazısında şöyle deniyor: "Filmde halkın yoksulluğu, eğitimsizliği ve hurafelerin peşinden sürüklenişi perdeye yansıtılmaktadır." Coğrafyanın kar ve buz topoğrafyası olarak çerçevelendiği dönem filmleriyle benzer bir manzara inşa eden *Yer Demir Gök Bakır*'da kurulan görsel atmosfer, hurafeler ve cehalet diyarı olarak sunulan "Doğu" imgesini güçlendiriyor. Ayrıca Avrupa'da filmle ilgili yayınlanan bir gazete yazısından alıntılandığı anlaşılan "bir kar operası, vahşi bir şiir" ifadeleri de filmin afişinde ve tanıtım yazılarında kullanılmıştır.⁴¹

41. www.livaneli.gen.tr/yer-demir-gok-bakir/ (Erişim tarihi: 6.4.2017).

“Afrika” Olarak “Doğu”

Daha önce değinildiği üzere, 70’lerin sol-popülist filmlerinde belli bir *tarih anlayışı* farklı biçimlerde de olsa görünür hale geliyor. *Salak*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo* gibi komedi filmlerinde karakterleri bir tür otomata çevirecek, *Derviş Bey* filminde köylüleri *kendinden sınıftan kendi için sınıfa* dönüştürecek, *Köprü* ve *Hazal* gibi filmlerde köprü ve yol aracılığıyla karanlıklar içindeki Kürtleri aydınlatarak zamanın akışını hızlandıracak olan şey belli bir Tarih anlayışıdır. Benzer biçimde *Sürü*’de “Doğu”yu tarihin gerisinde ve dışında donduracak ve dönemin pek çok filminde ağanın ölümüyle “feodal dönemin” sembolik ölümünü gerçekleştirecek olan da aynı Tarih anlayışıdır.

70’lerin entelektüel, akademik ve kültürel üretimlerinde ve dönemin filmlerinin Kürtlük/“Doğu” sunumlarında belirginleşen bu ilerlemeci tarih anlayışının kökleri, Hegelci düşünceyle bağlantılı olduğu oranda Marksizmin tarih felsefesiyle ilişkilidir. *Tarih Felsefesi* isimli kitabında Hegel Afrika üzerine, “Bu noktada Afrika’yı ondan tekrar bahsetmemek üzere bırakıyoruz. Çünkü o dünyanın tarihsel bir parçası değildir; onun teşhir edilecek bir devinimi veya gelişmesi yoktur,” demektedir (akt. Young 2000: 13). Hegel Afrika üzerine konuşmanın gereksizliğinden söz ediyor ama Avrupa, Batıdaki dünya üzerine adeta kışkırtılmış bir arzuyla her zaman konuştu. Marx da İngiltere’nin Hindistan’daki kolonyalist varlığıyla ilgili olarak Hegel’in Afrika üzerine söylediklerine yakın şeyler söyleyecektir: “Hint toplumunun hiçbir tarihi yoktur, en azından bilinen tarihi. Hint tarihi dediğimiz şey bu direnmeyen ve değişmeyen toplumun pasif temelinde imparatorluklarını kuran müteakip istilacıların tarihidir... İngiltere Hindistan’da iki görev yerine getirmek zorundadır: biri yıkıcı diğeri yeniden yapıcı –eski Asya tipi toplumu imha etmek ve Asya’da Batı toplumunun maddi temellerini hazırlamak” (akt. a.g.y., 13). Genel olarak Hegel ve Marx’ın tarih anlayışlarındaki Avrupamerkezcilikten, özel olarak da onların Afrika ve Hindistan üzerine söylediklerinden hareketle Hegelci diyalektik sistemle Marksizm arasındaki ilişkiye dikkat çeken Young’a göre, “Hegelci diya-

lektik sistemi tevarüs ettiği oranda Marksizm de son iki yüzyılın zulüm şekilleriyle bilgi yapıları arasındaki bağa müdahil olmaktadır. Bu ise Avrupamerkezcilik diye bilinen bir fenomendir.” Marksizmin rasyonel bir dünya tarihi sisteminin inkişaf etmesine dair evrenselleştirici anlatısının, basitçe Avrupa emperyalizm tarihinin zıt bir şekli olduğunu söyleyen Young, Marx’ın İngiliz emperyalizmini eleştirse de Hindistan’ın İngilizler tarafından sömürgeleştirilmesinin nihai anlamda iyi olduğunu, çünkü bunun Hindistan’ı Batı tarihinin evrimci anlatısına dahil ettiğini ve böylece burada müstakbel sınıf mücadelelerine zemin hazırladığını söylediğini hatırlatıyor. “Tüm tarihsel süreçte düzenleyici bir kendi kendine gerçekleşme yapısının varlığını kabul eden” Hegelci modelin Batı düşüncesindeki hegemonik etkisinden söz eden Young’a göre Marksizmin Hegel’i ayakları üstüne oturtması onun idealizmini baş aşağı çevirmiş olabilir, ama örtük bir biçimde Avrupamerkezcilik kalan kavramsal bir sistemin çalışma tarzını değiştirmemiştir (Young 2000: 12-15).⁴²

Young’dan önce Turner da Marksizmin tarih anlayışındaki Hegelci etkiye oryantalizmin tarihselciliği bağlamında değinmiştir. Hegelci teleolojik/ereksel tarih anlayışının, Marksist tarih düşüncesi içerisindeki devamlılığına dikkat çeken Turner’a göre oryantalist yaklaşımın tarihselciliği ile Hegelci Marksizmin tarihselciliği arasındaki benzerlik oryantalizm ile Marksizm arasında daha temel düzeyde bir ilişki olduğunu gösteriyor. Bu durumda oryantalizmin tarihselciliği de, Hegelci Marksizmin tarihselciliği de “aşamalar dizisi şeklindeki bir tarih modeline dayanmaktadır. Hegelci Marksizm yönünden bu, feodalizm, kapitalizm ve sosyalizm sürecidir, oryantalizmdeyse [Doğu ve İslam toplumlarında] Doğuş ve Düşüş biçimini almaktadır. Ayrıca dinamik, bilinçli Batı ile durağan, eleştirel olmayan İslam ülkesi şeklinde, her iki tür tarihselciliğin temeli durumun-

42. Susan Buck-Morss, Marksist düşüncede tarihin teleolojik/ereksel bir ilerleme olarak anlaşılmasının, resmi Marksizmde örtük bir ırkçılık unsurunu ortaya çıkardığını söylüyor. Buck-Morss, Beyaz Marksistlerin, Beyaz olmayan Marksistlerin öne sürdüğü “plantasyon köleliğinin esas itibarıyla kapitalist sömürünün modern bir kurumu olduğu tezine” direnmelerini bunun bir göstergesi olarak görüyor (2012: 70).

daki ideal tipik karşıtlık söz konusudur.” ATÜT üzerine söylediklerinden ve kapitalist bir ülke olarak İngiltere’nin Hindistan’daki kolonyalist varlığına dair, alıntılanan bu sözlerinden hareketle Turner, Marx ve Engels’in, Asya’nın tarihsel durağanlığının, Batı kapitalizminin dinamik öğelerinin girişiyle köklü biçimde dönüşeceğini düşündüklerini söylüyor. Hegelci tarih anlayışının Marx ve Engels’in sömürgecilik ve kapitalist yayılma hakkındaki düşüncelerinde belirginleştiğini söyleyen Turner’a göre, “Bu düşüncenin zorunlu sonucu, kapitalist sömürgeciliğin tarihsel bir zorunluk olduğu ve sömürgeci ordulara eşlik eden vahşetin nihai durumda haklı görülebileceği düşüncesi olmaktadır. Asya’nın ilerlemeye dönük bir tarihsel yola girmesini engelleyen kapitalizm öncesi tarzların ekonomik temelini ancak kapitalizm parçalayabilir” (Turner 2001: 15-30).⁴³

Dolayısıyla Marx’ın Avrupamerkezci, evrimci tarih ve iktisat anlayışının, onu oryantalist bir söyleme yaklaştıran bir biçimde belirlediği tartışmalardan biri, Asya toplumları ve İngiltere’nin Hindistan’daki kolonyalist varlığı üzerine söylediklerinde görülmektedir. Marx’ı “Şarkiyatçı olmayan birinin insani yönelimlerinin şarkiyatçı genellemeler tarafından önce dağıtılıp ardından da gasp edilmesi” örneği olarak ele alan Said, Hindistan ve Asya toplumları üzerine söylediklerinden hareketle Marx’ın oryantalist söylemden kurtulamadığına dikkat çeker. Said’e göre Marx, Hindistan’daki İngiliz varlığını sömürgeci, açgözlü, sınırsız gaddar olarak nitelemesine rağmen İngiltere’nin Asya’yı yıkıp yakarken bile orada gerçek bir toplumsal devrimi olanaklı kıldığı düşüncesindedir. “Marx’ın biçemi, toplumları vahşice dönüştürülürken cinsdaşlarımız olan Şarklıların çektikleri acılardan dolayı duyduğumuz doğal nefreti, bu dönü-

43. Engels tarafından Cezayir’in Fransa tarafından fethinin uygarlığın ilerlemesi yönünde önemli ve talihli bir olgu ve işgale karşı Abdulmalek isyanını da toplumun barbarlık durumunun ümitsiz bir mücadelesi olarak değerlendirdiğini hatırlatan Turner’a göre, Engels’in bu değerlendirmeleri iki temel varsayım barındırmaktadır: “Birincisi, oryantal dünyanın toplumsal oluşumlarının durağan olduğu ve kapitalizmin bu oluşumlarda hüküm süren kapitalizm-öncesi üretim tarzlarının parçalanmasında oynayacağı tarihsel bir rol olduğudur. İkinci varsayımsa “küçük ulusların” veya azınlık gruplarının isyanlarının, kapitalizmin dünyayı saran ekonomik ilişkiler sistemi olarak gelişmesine katkı yapmadığıdır” (a.g.y., 15-30).

şümelerin tarihsel zorunluluğuyla uzlaştırma güçlüğüyle karşı karşıya bırakır bizi.” Said’e göre Marx açısından romantik bir kurtarma tasarısının ögesi olarak Şark, insan malzemesi olarak Şark’tan daha önemlidir. Marx’ın insanların sefaleti karşısındaki insaniyeti, duygudaşlığı işe karıştırırsa bile, iktisat çözümlemelerinin standart bir şarkiyatçı girişime tamamıyla uygun olduğunu söyleyen Said, Marx’tan şu alıntıyla devam ediyor: “İngiltere’nin Hindistan’da bir toplumsal devrime neden olurken sadece aşağılık çıkarlarla harekete geçtiği, bu çıkarları dayatış biçiminin aptalca olduğu doğrudur. Ama mesele bu değil. İnsanlık, Asya’nın toplumsal devriminde temel bir devrim yapılmaksızın yazgısını gerçekleştirebilir mi? Mesele bu. Cevabımız olumsuz olduğuna göre, ne suç işlemiş olursa olsun, bu devrimi yaratmak konusunda tarihin bilinçsiz aracıydı İngiltere” (1999: 164-67). Hegelci tarih felsefesinin ve onu tevarüs ettiği oranda Marksist toplum ve tarih kavrayışının Avrupamerkezci bir tarih anlayışıyla örtüştüğü görülüyor. Hegel açısından üzerine konuşulmaya değer bir tarih ve zaman Afrika’da mevcut değildir, dolayısıyla Afrika, büyük T ile Tarih’in ve zamanın dışındadır. Marx açısından ise “tarihin bilinçsiz aracı” olarak İngiliz kolonyalizmi tarihi olmayan Hindistan’da Tarih’in akışını hızlandıracak, hatta bizatihi Tarih’in –bu durumda Batı tarihinin– içine alacak bir etki ortaya çıkaracaktır.⁴⁴

Bu perspektiften hareketle Türklüğün entelektüel, kültürel söyleminin ve Türk sinemasının perdesinin Kürtleri ve yaşadıkları bölgeleri düşünme biçimiyle, Avrupamerkezci düşüncenin Batıdışı dünyayı düşünme biçimi arasında yakınlıklar olduğu görülüyor. Asimetrik konumlanmaların ortaya çıkardığı bu benzerlik, Türklüğün egemen söyleminin Kürt coğrafyasını bir tür “Afrika” olarak düşünmesine ve öyle görmesine yol açmıştır.

Bu kez Kürtlüğün “feodal-gerici” toplumsal ve coğrafik uzamını kurtaracak olan bir Türk veya Türklük sahnesinde bilinçlenmiş Kürt değil, “tarihsel zorunluluktur”. *Salako ve Erkek Güzeli Sefil Bilo*

44. Hegelci tarih felsefesinin yaygınlığının, Avrupamerkezci tarih yazımıyla olan ilişkisinin ve sömürge ülkelerinin tarihyazımına olan etkilerinin, Madun Çalışmaları’nın teorik perspektifiyle birlikte eleştirel bir okuması için bkz. Guha 2006.



Erkek Güzeli Sefil Bilo, Ertem Eğilmez, 1979

filmlerinde Salako –“salakonun” bir isim, dolayısıyla özne olmadığını unutmada- ve Bilo, ağayla olan mücadelelerinde eyleyen bilinçli özneler değil, Tarih’in yönlendirdiği bir tür otomattırlar. Başka bir ifadeyle, olayların şans eseri, karakterlerin iradesi dışında geliştiği anlatı içerisinde, ağalık üzerinden temsil edilen “feodal düzenin yıkılması” kahramanların bilinçli eylemleriyle değil, onların iradesi dışında gerçekleşiyor. Dolayısıyla toplumsal ve ekonomik değişimin aktörlerinin olmadığı bu türden temsil stratejileri içerisinde, Kürtleri “feodal karanlıktan” kurtaracak, onları Türklüğün medeni olduğu varsayılan evrenine taşıyacak olan “aktör” bizatihi Tarih’in kendisi oluyor. Bu Tarih anlayışı ile dönemin düşünsel topografyasının şekillenmesinde etkili olan Kemalist-sol fikriyata eklenen ereksel ve modernist kavrayış arasında yakın bağlantılar vardır. Çağdaş olmanın taşıyıcısı, ütöik geleceğin toplumsal evreni olduğu varsayılan Türklüğe doğru akan bir Tarih.

Kürtlüğü devlete, Türklüğe dolayısıyla medeni olana bağlayacak imkân olarak *yol* sembolik bir anlam kazanıyor *Hazal*’da (Ali Özgentürk 1979). Anlatı, toprak sahibi ağa ile topraksız köylüler karşıtlığı üzerine kurulmuyor ama köylüler, ağanın öncülüğünde yola ve yolla birlikte geleceği söylenen şeylere (devlet, resmi kâğıtlar, sicil,

nüfus kâğıdı, tahsildar, jandarma ama daha önemlisi günah, uğursuzluk, fitne, düzensizlik) beraber karşı çıkıyorlar. Yani ağa-şeyh öncülüğünde, halk yolun köye gelmesini istemiyor. Karanlıklar içindeki köyü aydınlatacak olan devletin gelişini simgelediği ölçüde, anlatıda metaforik bir anlam kazanıyor yol. Bölgeyi değiştirecek olan okulun, hastanenin, teknolojinin, ve aynı zamanda idealist öğretmen, doktor, asker ve mühendislerin gelmesini sağlayacak olan ve devletle özdeşlik içinde düşünülen “yol”dur. Dolayısıyla zamanın durduğu veya geriden aktığı bir coğrafya olarak düşünülen “Doğu” da *tarihin ilerlemesini* tetikleyecek ya da oranın bizatihi *modern tarihin/ zamanın* içine girmesini sağlayacak olan şeydir “yol”. Başka bir ifadeyle Kürt coğrafyasında “Tarih”, Türklük dairesinden aydınlığı alıp getirecek olan “yol” aracılığıyla başlayacaktır. Komedi filmlerinde, karakterlerin etki etmediği, onları adeta içine alan olaylara kapılan otomatlar olarak kurgulanma biçimlerinde ve *Derviş Bey*’de Derviş ağasının toprak sahibi olmak istemeyen köylülerin, onlar farkında olmadan değişeceğine olan inancında görülen bu tarih anlayışı *Hazal*’ın anlatısını da sarmalamıştır. Ancak *Hazal*’ın diğer filmlerden önemli bir farkı var: Kürt coğrafyasını ve insanları değiştirecek olan, ileriye doğru akmakta olan soyut bir Tarih ve bu tarihe duyulan inanç değildir bu filmde; tarihi harekete geçirecek olan “yol”dur, devletle özdeşleştirilen “yol”.

Sürü

Söz konusu ilerlemeci, evrimci tarih anlayışının, farklı biçimlerde işlediği filmlerden bir diğeri *Sürü*’dür (Yılmaz Güney, Zeki Ökten, 1978). *Sürü* “sınıf çatışmasının”, bazen sembolik bazen de gerçek anlamda ağanın ölmesiyle yatıştırıldığı, organik toplum arzusunu görünür kılan, dolayısıyla muhafazakâr popülist bir tarzın baskın olduğu diğer dönem filmlerinden ayrılıyor kuşkusuz. Organik toplum arzusunun gerçekleştiği, izleyicide bir boşalma/yatışma etkisi ortaya çıkararak rahatlatan bir anlatı yapısı ve son yok *Sürü*’de. Tam tersine Türklüğün kentsel mekânlarını doldurmuş olan modernliğin ve kapitalizmin orta yerinde bir tür delirium halindeki Kürt bedenlerle

baş başa bırakıyor seyirciyi *Sürü*. Ayrıca bazı dönem filmlerinden farklı olarak *Sürü*'de Kürtleri dönüştürecek olan Türklüğün modern olduğu varsayılan ethosundan gelecek herhangi bir *etki* (her ne kadar filmde mevcut üretim biçimini, toplumsal yapıyı dönüştürecek bir tehdit, etki olarak tarımsal makineler, traktörler görülüyor olsa da) belirleyici değil. Bu yönleriyle *Sürü*, Kürtlere yönelik sinematik bakışın gerçekçi ve inandırıcı ilk örneği olarak da değerlendirilebilir.

Bununla birlikte *Sürü*'yü dönem filmleriyle ortaklaştıran şey, anlatıyı önemli ölçüde belirlemiş olan söz konusu tarih anlayışıdır. “Feodal” olarak düşünülen Kürtlüğün toplumsal uzamının dönüşümü, daha doğrusu bir tür yok oluşu, ortadan kalkışı, “modern” ve “kapitalist” olarak sunulan Türklüğün mekânsal ve toplumsal uzamında gerçekleşiyor. “Tarih öncesinin” “feodal Siirtli”, şimdinin “kapitalist Ankarası” ve sosyalizme evrileceği solcu bir çocuk imgesi üzerinden müjdelenen Türkiye kurgusu, söz konusu tarih anlayışının *Sürü*'nün temsil stratejisini ve anlatısını kuran temel düşünce olduğunu gösteriyor.

Diğer taraftan söz konusu tarih anlayışının yaygınlığı ve etkisi düşünüldüğünde, filmi analiz eden yazarların yorumlarında da görülmesi şaşırtıcı değil. *Sürü*'de çocukların neredeyse yabani bir edayla etraflarında koşuşturdukları, sanki eski zamanlarda kalakalmış bir çadır halkının gösterildiğini söyleyen Kennedy şöyle devam ediyor: “İzlediğimiz her sahnede, bu halkın sert hayatına dair bir siyasal saptamada bulunmaktadır sanki: aşiretler arasındaki düşmanlıklar ve kan davaları, katı patriyarkal toplumsal yapı, şiddet, batıl inançlar ve cehalet. Güney çeşitli yollarla bu toplumun yakın gelecekte nasıl bir yıkıma uğrayacağını betimlemeye çalışıyor gibidir” (2009: 107-8). Bir başka yazar açısından da *Sürü* “sosyalist bir zihnin tasarımıdır” ve filmin Hamo (Tuncel Kurtiz) karakteri “ait olduğu gelenek ve üretim tarzı tarihin gidişatına yenilen” eskinin bir temsilcisidir (Atam 2014: 20-28). Bu değerlendirmelerde filmin anlatısını sarmalayan tarih anlayışı ile yazarların tarihi düşünme biçimlerinin örtüştüğü görülüyor.

Ulus Baker, Deleuze'un *Sinema II, Zaman-İmge* kitabında geliştirdiği modern siyasal sinemalar kavramsallaştırması üzerinden Yıl-



Sürü, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, 1978

maz Güney filmlerine bakıyor. Baker, Yılmaz Güney'in *Umut*, *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerinin seyircide ortaya çıkardığı etkileri "şok ve beyin" olarak adlandırıyor. Baker'in kullandığı biçimiyle "Şok ve Beyin", izleyicide bir tür "karabasan" etkisi ortaya çıkarıyor. *Umut*, *Sürü* ve *Yol*'da tek bir politik mesaj olmamasına rağmen, söz konusu filmleri "politik" yapanın ne olduğu sorusunu soran Baker, Yılmaz Güney sinemasının geleneksel politik sinemadan ayrıldığını söylüyor. Güney'in sineması kamusal, politik olan ile özel ve kişisel olan arasında kurulan ayrımların yapay olduğunu ve kişisel olanın politik, kamusal ve politik olanın ise kişisel olduğunu çarpıcı bir şekilde ortaya koymasıyla farklılaşıyor. Baker'e göre, "Yılmaz Güney sinemasının önemli özelliği eskiyle yeninin, feodal ile burjuvanın, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinçdışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını değil, saçmalık düzeyine varan biraradalıklarını sunmasıdır. Orada artık klasik politik sinemada olduğu haliyle Eski'den Yeni'ye, özel hayattan toplumsal, politik ve kamusal hayata, bilinçsizlikten sinematografik 'yumruk' sayesinde bilince geçiş, yükseliş ve bununla beraber kişisel, özel olanla kamusal, politik olan arasındaki

oynak sınırlar yoktur –kişisel olan her şey politiktir, politik olan her şey de kişisel” (2011: 153-56).⁴⁵

Baker’in Güney’in sinemasını klasik ya da geleneksel politik sinemadan ayırarak, onu Brezilyalı yönetmen Glauber Rocha ile birlikte modern politik sinemanın kurucusu olarak değerlendirmesinin, Yılmaz Güney filmlerinin nasıl düşündüğü üzerine tekrar düşünmeyi kışkırtan bir yönü olduğu kesin. Özellikle *Umut* ve *Yol*’da hem eskiye yeninin hem de kişisel olan ile politik olanın aynı anda, toplumsal uzamda/bedenlerde çarpıcı bir biçimde birlikte işlediği görülüyor. Fakat *Sürü*’yü Baker’in birlikte değerlendirdiği *Umut* ve *Yol*’dan ayırmak mümkündür. *Sürü*’de eskiden yeniye, feodal olandan burjuva olana geçiş bağlamında klasik politik sinemanın temsil stratejisinin devrede olduğu söylenebilir. Bu tür bir temsil stratejisini ortaya çıkaran şey ise sözünü ettiğimiz Avrupamerkezci tarih anlayışıdır. Bir başka deyişle *Sürü*’yü Hegel’den Marksizme bakiye kalan ereksel toplum ve iktisat anlayışının evrelerini sunan bir Tarih sahnesine dönüştüren, onu *Yol*’dan ve *Umut*’tan farklı olarak klasik politik filme yaklaştıran şey söz konusu tarih anlayışıdır. Bu tarih anlayışı ve ortaya çıkardığı temsil stratejisi içerisinde Kürt coğrafyası “feodal” olanın, “tarih öncesinin” durağan, donmuş toplumsal uzamıdır. Tarihin ilerlemeci ve evrimci performansının sahneleneceği, Tarih’in kendisini icra edeceği bir toplumsal ve politik uzam değil, Tarih’in dışında, kenarında bir coğrafyadır “Doğu”. Türklük evreni ya da Türkiye ise kapitalist ve modern olanın yaşandığı, sosyalist olanın muştulandığı, Tarih’in ve zamanın hareket halinde olduğu bir uzamdır. Dolayısıyla *Sürü*’yü sarmalayan Hegelci felsefeyle ilişkisi bağlamında Marksist tarih anlayışı, bir taraftan filmi geleneksel po-

45. Baker’e göre “Yılmaz Güney’in bir sinematografisi var: hemen tanınan bir beyin etkisi bize bu onun filmi deditrebiliyor. Onu çağdaş Brezilyalı yönetmen Rocha ile birlikte modern politik sinemanın kurucusu kılan şey, düşünce-bilinç-beyin üçlüsünde gerçekleştirdiği bir operasyondur. Eski politik sinema ya da klasik sinema politik olmak istediğinde, beyinleri kitlesel olarak daha üst bir bilinç düzeyine eriştirecek bir ‘yumruk’ sineması formülü ortaya çıkmıştı (Eisenstein). Yılmaz Güney’in dünya sinemasındaki yeri, Latin Amerika sinemasına paralel olarak, beyne verilen şokun çok farklı bir türünü icat etmiş olmasından geliyor” (a.g.y.).



Sürü, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, 1978

litik sinemaya yaklaştıırken, diğer taraftan Kürtlüğü Tarih'in ve zamanın dışında donduran, Türklük perdesini de Tarih'in icra sahnesine dönüştüren bir temsil stratejisi ortaya çıkarıyor. Yılmaz Güney bir söyleşisinde *Sürü*'nün Kürt halkının tarihi olduğunu söylüyor (akt. Kutchera 2009: 132). Güney'in tarihi düşünme biçimi, filmi sarmalayan tarih anlayışıyla ilişkilidir kuşkusuz. Film bu şekilde düşünmesi ve değerlendirmesi *Sürü*'nün söz konusu tarih anlayışı içerisinde düşünüldüğünün bir başka göstergesi olarak değerlendirilebilir.

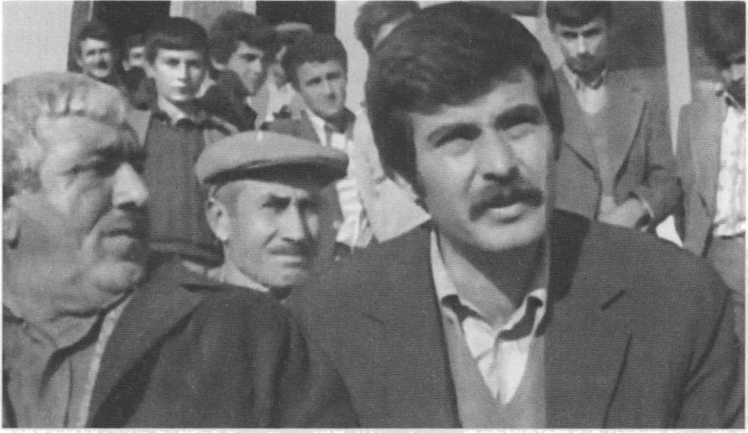
Anadolu'nun ve Kürt Coğrafyasının Değişen Sinematik Tahayyülleri

Bu bölümde Kürtlerin ve onların yaşadığı yerlerin Türk sinemasındaki imgelerinin Anadolu'nun ve orada yaşayanların temsillerinden nasıl farklılaştığını *Kanal* (Erden Kıral, 1978) ve *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962) filmleri üzerinden tartışacağım. İlkinin 70'lerin "Doğu"yu konu edinen sol-popülist filmleriyle, ikincisini ise onunla

aynı dönemde yapılan *Toprağın Kani*'yle karşılaştıracayım. *Kanal*'da küçük bir Anadolu kasabasına atanan karakter idealist bir kaymakamken, *Şehirdeki Yabancı*'da Zonguldak'a gelen modernist bir madden mühendisidir.

Anlatısını toprak sahibi ağa ile yoksul köylüler karşıtlığı üzerinden kuran ancak Kürtleri değil, Türkiye'nin kırsal güneyini konu alan bir film olan *Kanal*'da, kasabaya yeni atanan idealist kaymakamın Anadolu köylüleriyle birleşerek toprak sahibi ağayla olan mücadelesi anlatılıyor. 70'lerin sol-popülist anlayışının belirgin olduğu filmi bu çalışma açısından ilginç kılan şey, Türk sinemasının Kürtlük uzamını ve Anadolu'yu düşünme biçimleri arasındaki farkın takip edilebilmesidir. *Kanal*'ın idealist kaymakamı, 60'ların tutkulu devlet görevlilerinden ve 80'lerin melankolik karakterlerinden farklıdır. Anadolu köylüsünü medenileştirmeye çalışan ya da onları çağdaş-modern olana çağıran değil, onlar tarafından ve onlarla birlikte bilinçlenen bir devlet görevlisi söz konusudur. Aydınlatılmaya, eğitime, bilinçlenmeye muhtaç cahil bir köylüden ziyade, haklarını bilen ve onlar için direnen bir Anadolu köylüsü ile karşılaşılıyor filmde. Bu temsiller Kürtlerin/"Doğu"nın konu edildiği filmlerde görülen imgelerden farklıdır. İlk bakışta bu farkın, Anadolu'yu ve Kürt coğrafyasını düşünme biçimleri bağlamında, 60'lardaki Kemalist fikriyatın anlayışı ile 70'lerin sol-popülist anlayışları arasındaki farktan kaynaklandığı düşünülebilir. Ne var ki bu ayrımın temsil rejimlerindeki farklılaşmanın tamamını açıkladığı söylenemez. Söylem ve temsil stratejileri açısından bu türden farkları ortaya çıkaran esas neden, daha önce belirtildiği üzere, Kürt bölgelerinde yürürlükte olagelen egemenlik ve tabiyet ilişkilerinin mahiyeti ile Anadolu'nun modernleşme sürecinin ayrışmasıdır. Yönetmenliğini Erden Kıral'ın yaptığı *Kanal*'ın Anadolu'yu sunma biçimindeki diğer bir fark ise "Doğu"nın distopik imgesini kuran ve 70'lerin sol-popülist filmlerinde belirgin olan nesnelere, seslere, görüntülere rastlanmıyor oluşudur. Anadolu batıl, sapkın inançların olmadığı, bilinçli, hakkını arayan köylülerin rasyonel coğrafyasıdır *Kanal* filminde.⁴⁶

Şehirdeki Yabancı, İngiltere'de eğitim görüp memleketi Zonguldak'a dönen mühendis Aydın'ın şehir halkıyla ve eşrafıyla çatışması-



Kanal, Erden Kıral, 1979

nı konu ediniyor. (“Doğu”ya her zaman Türkiye’nin batısından gidilirken Zonguldak’a daha batıdan, Avrupa’dan gidiliyor.) Film anlatısını Batılı, çağdaş değerlerin temsilcisi olarak sunulan Aydın karakteri ile belli bir dinsel taassup ve siyasi-ekonomik çıkarlarla temsil edilen şehir eşrafı ve halk arasındaki gerilim üzerinden inşa ediyor. Arslan, *Şehirdeki Yabancı*’yla birlikte *Gurbet Kuşları* (1964) ve *İstanbul’un Kızları*’nı (1964) Refiğ’in ilk dönem filmleri olarak nitelendiriyor ve bu filmlerin şehir-taşra hattı ve geriliminden beslendiğini söylüyor. *Şehirdeki Yabancı*’da aydının bakışından taşranın ahlakçılığının eleştirildiğini belirten Arslan’a göre bu filmlerde, “kapalı bir dünyanın onu bozan, onda arzu uyandıran bir yabancıyla karşılaşması temel problemdir. Refiğ’in bu problemi anlatma biçimi, karşılaşmanın yol açtığı belirsizliklerin karşıtlıklar yoluyla giderilmesidir. Bu yönüyle sınırlı bir modernleşme arzusunun paradokslarını açık ederler bu filmler” (Arslan 2010: 253).

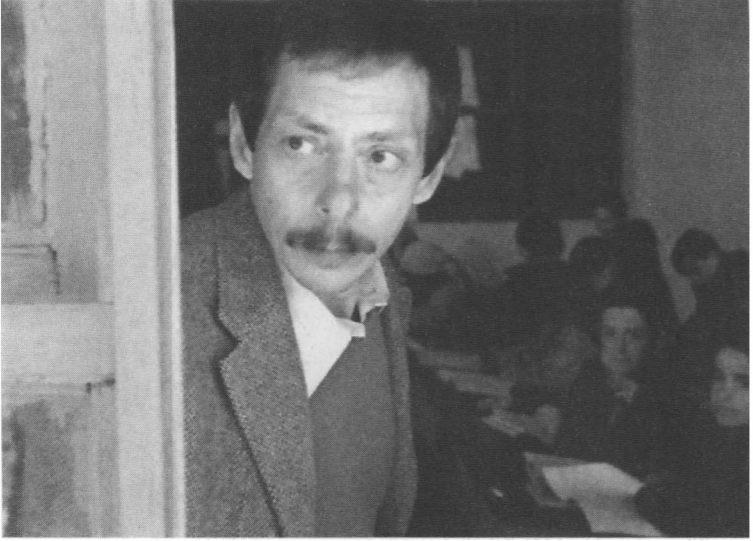
46. *Kanal* filminin Anadolu’yu ve orada yaşayanları bu türden bir temsili Ermeni soykırımıyla ilişkilendirilebilir. Anadolu’nun Ermenilerden ve diğer Müslüman olmayan topluluklardan “temizlenmiş” olması, *Kanal* filmine Anadolu’yu, Türklüğün, milli, saf ve rasyonel ama aynı zamanda otantik mekânı olarak düşünme imkânı veriyor.

Şehirdeki Yabancı ile *Toprağın Kanı*, yapıldıkları dönem, konuları ve belli bir düşünsel ve estetik biçimde (toplumsal gerçekçilik) ortaklaşmaları düşünüldüğünde benzerliklerinin daha fazla olması beklenir. Ancak filmler birbirlerine sadece taşra, Anadolu ya da halk karşısında, modern, kentli, Batılı değerlerin olumlanması yönünden yakın düşüyorlar. *Toprağın Kanı*’nda sahne, bir egemenlik perdesi olarak Türklük ile Kürtlük ve Kürtlerle meskûn coğrafyalar arasında epistemolojik ve ontolojik bir fark varsayımını görünür kılan “biz” ve “onlar” ayrımı üzerinden açılıyor. Buna karşılık *Şehirdeki Yabancı*’da böyle bir “biz ve onlar” ayrımı kurulmuyor. Çatışmalar olsa da herkes “biz”in içinde. Mühendis Aydın ile şehir eşrafı ve halk arasında kurulan ayrım mutlak, tarihüstü ve radikal bir farkı değil, belli kültürel değerler ve çıkar çatışmasının ortaya çıkardığı karşıtlığı görünür kılıyor. *Şehirdeki Yabancı*’da ayrım ya da karşıtlık çağdaş, modern değerlerle donanmış mühendis Aydın ile ahlakçılığıyla, taassubuyla, kabalılığıyla, ataerkilliğiyle eleştirilen bir taşralılık arasında kuruluyor. Yine, *Toprağın Kanı*’nın yerli olanın ve onun coğrafyasının medenileştirilmesi, modernleştirilmesi savaşına ya da arzusuna tutulan mühendis Hilmi Bey ve ailesinden farklı olarak, çağdaş değerlerle donanmış mühendis Aydın’da, halktan farklı olmasına karşılık, halkı medenileştirmeye yönelik bir tutku görünmüyor. *Toprağın Kanı*’nda petrol rafinerisi sembolik bir anlam kazanarak halkı medenileştirecek işlevsel bir modern aygıt dönüşürken *Şehirdeki Yabancı*’da kömür ocakları fazladan bir anlam yüklenmeyen bir iş mekânından ibarettir. *Toprağın Kanı* halkın işçileşerek medenileşeceğine dair bir inancı dillendirmesine karşın, *Şehirdeki Yabancı*’da işçiler halihazırda modern ve devrimci bir bilince sahiptirler. Son olarak *Şehirdeki Yabancı*’da, Arslan’ın deyişiyle, “sınırlı bir modernleşme arzusunun paradoksları” görünür olurken, *Toprağın Kanı*, *sınırsız bir medenileştirme arzusunun keskin tutkusunu* açığa vurmaktadır. Kısacası *Toprağın Kanı*’nda anlatıyı sarmalayan kolonyalist bir arzu hareket halindeyken, *Şehirdeki Yabancı*’da aydın ve halk arasındaki çatışmanın ortaya çıkardığı refleksler ve duygular görünür olmaktadır.



Şehirdeki Yabancı, Halit Refiğ, 1962

İşte bu yüzden *Şehirdeki Yabancı* gibi bir filmi Batılılaşma süreçlerinin ortaya çıkardığı modernlik, merkez, kent ile çevre, taşra, geleneksel olan karşıtlığını görünür kılması ölçüsünde, bu tür kategoriler etrafında analiz etmek mümkündür. Ancak *Toprağın Kanı*'nın analizi, bu karşıtlıklarla birlikte, Türklük ile Kürtlük arasındaki karşıtlığı, daha doğrusu asimetrik ilişkiyi düşünmek zorundadır. Baştan beri savunduğumuz gibi, bu analiz terimlerine Kürtlerle meskün coğrafyalar söz konusu olduğunda Anadolu'dan farklı olarak, modernleştirme ve ulus oluşturma projesine ek olarak egemenlik ilişkilerinin ortaya çıkardığı metropol-koloni, egemen-tabi olan, medeni-barbar, biz-onlar ve Türk-Kürt gibi kategorileri de eklemek gerekiyor. Sonuç olarak *Toprağın Kanı*'nı, *Şehirdeki Yabancı*'yla birlikte düşünmek, film-dünyaların, Türklüğün sinema perdesinin ve oradan da Türklüğün egemen söyleminin Kürt bölgelerini ve Anadolu'yu ve oralarda yaşayanları düşünme biçimlerinin arasındaki farkları görünür kılıyor.



Hakkâri'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

Onlar— Dağlılar. Dağ Türkleri. Gayrimedeni. Doğulu. Geri kalmış.
Batıl. İlkel. Vahşi. Feodal. Kıraç topraklar. Medenileştirilmeye muhtaç insanlar.
Sözünün eri. Yalancı. Çıkarıcı. Esirgemez. Korkak. İnatçı. Sabırsız. Bencil.
Cömert. Öldüren. Ölen. Çaresiz. Çalan. Her şeyini veren.
Köylü. Ağalık. Eşkıyalık. Kaçakçılık. Cahillik.
Karda çıplak ayakla yürüyen. Esmer. Aşırı seksüel. Tecavüzcü.
Erkeklerin gözleri sürmeli. Kadınların gözleri sürmeli.
Kulakları ve burunları küpeli. Alınları dövmei.
Sert insanlar. Silah severler. Şiddet onların doğalarında var.
Saf ve masumlar. Çocuk gibiler.

5

Egemenlik, Anlatı ve Fantazi

ENTELEKTÜEL-KÜLTÜREL-POLİTİK alanda Kemalist fikriyatın etkili olduğu 60'larda yapılan filmler Kürt bölgelerini *medenileştirilmesi gereken bir eşik-ev* olarak düşünüyordu. Kemalist fikriyatın kolonyalist bir arzuya dönüştüğü bu filmlerde yerli halk Türkiye'nin batısından gelmiş devlet görevlileri tarafından medenileştiriliyordu. Sosyalist düşüncelerin ve hareketlerin kendilerini bir taraftan Kemalist ideolojinin hegemonyasından ayırmaya çalıştıkları, diğer taraftan ona eklenilen sol-popülist bir çizginin görünür olduğu 70'lerde ise Kürtleri medenileştirecek aktörler artık devlet görevlileri değil, Türklük sahnesi içerisinde medenileşmiş yerliler ve Avrupamerkezci, Marksist, ilerlemeci tarih anlayışıdır. Görüldüğü üzere ağa ve topraksız köylü karşıtlığı üzerinden kurgulanan "sınıf çatışmasının" distopik ve tarihdışı mekânıdır "Doğu" 70'lerde. 80'lerde ise 60'lardan farklı olsa da tekrar Türklüğün evreninden "Doğu"ya gidişleri konu alan anlatılara geri dönmüştür. 70'lerin düşünsel, politik ve toplumsal hareketliliğini kesintiye uğratan 12 Eylül askeri darbesinden sonra 80'lerde yapılan filmlerde Kürt coğrafyası, zor doğa ve mevsim koşullarına rağmen, adeta darbe sonrasında entelektüellerin travmatik ve melankolik hallerinin yatıştırıldığı bir rehabilitasyon mekânına dönüşmüştür. Ancak bu travmatik ve içe dönük hallere rağmen yine de Kürtleri medeni olarak kurgulanan Türklüğün ethosuna çağırılmaktan vazgeçmeyen figürlerdir bu entelektüeller. Bir taraftan da bölge, "ilkel" inançların ve törelerin yaşandığı yoksul, eğitimsiz, geri kalmış bir buz ve kar topografyasıdır 80'lerde.

Bu bölümde, söz konusu dönemde yapılmış başka filmler de ele alınmakla birlikte esas olarak “Doğu”ya gidiş hikâyelerinin anlatıldığı üç filme yakından bakılmaktadır. *Hakkârî’de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1982) filminde Hakkârî’nin Pırkanis köyüne gelen karakter bir öğretmen, *Derman*’da (Şerif Gören, 1983) Ağrı’nın Yalınca köyüne gelen bir ebe, ve *Katırcılar*’da (Şerif Gören, 1987) Bingöl’ün Genç ilçesine gelen ise bir gazetecidir. Her üç filmde de karakterlerin gelişleri uzun açılış sahnelerinde gösteriliyor. 60’lardan farklı olarak, 80’lerde yapılmış bu filmlerde, yerlilerin giysileri farklılaşmakta, Türkçe İstanbul aksanından ayrılmakta, çerçevedeki manzara değişmektedir. *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kani*’ndaki idealist devlet görevlileriyle karşılaştırıldığında bu filmlerin karakterlerinin tutkulu, agresif, müdahaleci yönlerinin kaybolduğu, yerlerini yerli için üzülen, edilgen, melankolik karakterlere bıraktıkları görülüyor. *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kani*’nin idealist devlet görevlilerinin bulundukları yerlerdeki hallerini nitelendirmek için önerilen eşik-ev metaforu üzerinden devam edilirse eğer, 80’lerin melankolik aydınları için “Doğu” bir süreliğine *misafir olunan bir ev* gibidir: Kürt coğrafyası artık kolonyalist bir tutku ve şiddetle çekidüzen verilmesi gereken bir ev değil, ben ve öteki arasındaki farkın tanındığı ama adlandırmadan işaret etmenin devam ettiği, içe dönük bir yabancının geçici olarak kaldığı ve nihayetinde geldiği yere geri döneceği bir yerdir. Gelenler, hem kendileri hem de gittikleri yerlerde yaşayanlar açısından *yabancı*’dırlar. Bu melankolik karakterleri 60’larda yapılmış filmlerdeki jakoben devlet görevlilerinden farklılaştıran bir duygu vardır bu filmlerde: kendi yabancılıklarının farkında olmaları ve yerlilerin kendilerinden farklı oldukları ve farklı kalacakları duygusu.

Hakkâri'de Bir Mevsim: Romandan Filme, Anlatı ve Fantazi

Hakkâri'de Bir Mevsim, Ferit Edgü'nün *O* isimli romanından sinemaya uyarlanmıştır. Ferit Edgü, bu romana konu olan coğrafyaya 1960'lı yıllarda er-öğretmen olarak gitti; 1976'da, on iki yıl öncesine gidecek ve o yılları yeniden "hatırlayarak" ya da "düşleyerek", *Hakkâri'de yaşadıklarını* yazdı ve bu yazılanlar bir yıl sonra basıldı (Alakom 2010: 159-60).⁴⁷ "Kürdistan'ın en geri bırakılmış yörelerinden biri olan *Hakkâri'nin* ilk defa" bir devlet görevlisi olan Şükrü Gümüş'ün *Zap Boyları* (1976) kitabıyla romana konu edildiğini belirten Rohat Alakom'a göre *O* romanı, düşünsel boyutuyla sömürgeci ülkelerin sömürgelerine açılmalarını tartışan en iyi yapıtlardan biri sayılabilir (160). Alakom'un, bu romanın Türklüğün Kürtlerle meskûn coğrafyalarda bir egemenlik biçimine dönüştüğünün bilincinde olduğunu ima eden bu iddialı tespiti, üzerinde durulmayı hak etmektedir.

O romanının (*Hakkâri'de Bir Mevsim* adıyla filme uyarlandıktan sonra daha çok filmin ismiyle bilinmektedir) "sömürgeci ülkelerin sömürgelerine açılmalarını tartışan" bir kitap olduğunu iddia etmek, Türklüğün, Kürt coğrafyasında egemenlik biçimine dönüştüğünün farkında olduğunu ve sorunsallaştırdığını söylemek anlamına geliyor. Çünkü her sömürgeci ilişkinin somutlaştığı tarihsel, toplumsal bir bağlam vardır. Böyle iddialı bir değerlendirmeyi ortaya çıkaran, hem romanda hem de filmde geçen bir sahnedir. Romanın bazı sayfaları ile filmin belli sahneleri, ilk bakışta okura ve seyirciye, Alakom'un belirttiği gibi, belli bir sömürgecilik eleştirisi yaptığını düşündürüyor. Lakin dikkatli bir yaklaşım, anlatıların kolonyal bir bağlamın eleştirisinden ziyade oryantalist/kolonyalist bir arzuyu ve söylemi dillendirdiğini gösterecektir. Kahraman/yazar (romanda *O*, filmde ise isimsiz) ile geldiği köyde yaşayanların farklı dilleri ko-

47. *O* romanı, Ferit Edgü'nün *Hakkâri'yi* ve *Peyanıs/Pırkans köyünü* ve orada yaşayanları hikâyeleştirdiği ilk romanıdır. Daha sonra yayımlanan *Doğu Hikâyeleri*'yle Edgü, buradaki hatıralarını hikâyeleştirmeye devam etti (Alakom 2010: 159-60).

nuştüğünü okura ve seyirciye bildiren söz konusu sahneler romanda şu cümlelerle aktarılmıştır: “Hadi bakalım, şimdi bana, silmeden, benim dilimden, benim size öğreteceğim, öğretmem istenen dilden, bildiğiniz tüm sözcükleri yazın defterinizin ilk sayfasına. Anladınız mı? Hep bir ağızdan cevapladılar: Naaa. Anlatamadım” (Edgü 1977: 76).⁴⁸ Romandan aktarılan yukarıdaki alıntıların önceki sayfasında, herhangi bir ima ve ironi barındırmadan kurulan “Kapıya bayrağımızı çektik. Kentten getirdiğimiz bayrağı. İstiklalimizin marşını söyledik” (a.g.y., 75) cümlelerinin, kolonyalist bir bulunuşun eleştirisini yaptığı söylenemez.

Bu cümleler film-dünya içerisinde iki ayrı sahnede, görselliğin, sesin, sessizliğin ve bakışların etkisiyle ruh ve beden kazanıyor: İlk sahnede çocuklar sınıftaki yerlerini alırlar. Kamera hem öğretmen, ama çoğunlukla da çocukların üzerinde hareket halindedir. Öğretmen ve çocuklar bir süre baktıktan sonra öğretmen, “Kaleminizi defterinizi çıkarın çocuklar,” der. Çocukların öğretmenin söylediklerinden bir şey anlamadığını gösteren bakışları, sessizlik ve suskunlukla birlikte devam eder. Öğretmen sorar: “Defteriniz, kitabınız yok mu?” Cevap yok. Sessizlik. Kamera, öğretmene odaklanan çocukların bakışları üzerinde gezinmektedir. Öğretmen ağır adımlarla pencereye doğru yönelir, dışarıya bakar ve çocuklara dönüp bir süre onlara baktıktan sonra tekrar pencereden dışarıya bakar. Sonra çocuklara dönerek “Madem kitabınız, defteriniz yok. Öyleyse hep birlikte dışarı çıkalım çocuklar, dersimizi açık havada yapalım,” diyerek kapıya yönelir ve çocuklar dışarı çıkar. Sonraki sahnede öğretmen çocuklara kitap, defter, silgi ve kalem dağıttıktan sonra, sınıfta arkasında asılı olan Atatürk portresinin görünür olduğu bir şekilde çocuklara dönerek, “Şimdi bana defterinizin birinci sayfasına silmeden, bildiğiniz bütün sözcükleri yazacaksınız. Anladınız mı?” diye sorar. Çocuklar hep bir ağızdan bağırarak “naaa” diye karşılık verir.

Sınıfta geçen bu sahnelerin, birincisinde sessizlik ve suskunluk üzerinden metaforik olarak, ikincisinde ise Kürtçe bir sesin işitilmesi üzerinden, doğrudan farklı bir dile, “dilsizliğe”, “dil bilmemeye”

48. Kürtçede *na* sözcüğü “hayır” anlamına gelmektedir.



Hakkâri'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

işaret ettiği açıktır. Bu bağlamda hem romanın hem de filmin belli bir eleştiriyi barındırdığı söylenebilir. Ancak bu eleştirinin, romanda ve filmde öğretmenin çocukların karşısındaki durumunun, Türklüğünden kaynaklanan egemen bir konum olduğunun farkında olan düşünümsel bir bakışa açılmadığı, Türkçenin devlet tarafından Hakkâri'nin Peyanıs köyüne kadar ulaştırılamamış olmasını eleştiren bir tür yakınmaya, üzüntüye neden olduğu görülüyor.

Hem filmin hem de romanın kahramanı/yazarı,⁴⁹ devletin bıraktığı bu eksikliği çocuklara Türkçe öğretmekle gidermeye çalışacaklardır. Romanda, öğretmenin köydeki insanların başka bir dilde konuştuklarını gördükten sonra söylediklerinin, ilk bakışta, orada yaşayanların maruz kaldıkları belli bir tür kolonyal şiddete dair bir farkındalığa işaret ettiği düşünülebilse de, sonrasında bu tür bir bilincin değil, asimilasyonist bir arzunun devrede olduğu anlaşılabacaktır. Nite-

49. Roman yazarını ve kahramanını birlikte kullanıyorum, çünkü Ferit Edgü, daha önce değinildiği gibi, er-öğretmen olarak görev yaptığı köydeki anılarını romanlaştırıyor. Dolayısıyla romandaki öğretmen kahraman, aynı zamanda yazarın kendisi olarak da düşünülebilir.

kim romanın ilk sayfalarında geçen cümlelerle bizi bir sürprize hazırlar, meraklandırır:

Kendimi bir gün aralarında bulduğum insanların, konuştuğum dili hemen hemen hiç anlamadıklarını gördüğümde, onlara dilimi öğretmek yerine (çünkü böyle yapsaydım çok bekleyecektim ve bunun ne anlamı vardı, ne de gereği) onların dilini öğrenmeyi onların dilinden konuşmayı denedim. Geçmişteki tüm büyük gezginler aynı yolu izlememişler midir? Ama hem içinde bulunduğum koşullar, hem izlediğim yol, hem de (belki) varmak istediğim yer değişik olduğu için ben başka bir yöntem izledim. (15)

Ama beklentimizi boşa çıkartır. İlk anda okur, O'nun (romanın kahramanının) köydekilerin dilini öğreneceğini –çünkü kendi dilini onlara öğretmesi zaman alacaktır– düşünür ama sonrasında O, gezginlerden farklı olarak kendine has bir yönteminin olduğunu söyler okura. Peki, büyük gezginlerden farklı olarak O'nun/yazarın *kendine has* yöntemi nedir? Romanın ilerleyen sayfalarına gelindiğinde, kahramanın/yazarın izlediği yöntemin son derece bilindik bir yol olduğu görülecektir: Türkçeyi çocuklara öğretmek. Başka bir deyişle O'nun izlediği yol ve varmak istediği yer, Hakkârî'nin Peyanıs köyündeki Kürt çocuklarını Türkçenin evrenine dahil etmektir. Okur, başta meraklansa da, O'nun/yazarın geliştirdiği, büyük gezginlerinden farklı “başka bir yöntem” ile karşılaşmaz roman boyunca. İzlenen ve varılmak istenen yol ve yer benzerdir ve filmdeki öğretmen karakter için de geçerlidir. Yani, filmin isimsiz öğretmeni için de izlenecek yol ve varılacak yer, çocukların dilini öğrenmek değil, çocukları Türkçenin dolayısıyla Türklüğün dairesine dahil etmeye çalışmaktır. Kısacası romanın kahramanı/yazarı O'nun ve filmin isimsiz öğretmenin Peyanıs'ta yaşayanlar karşısında kendi egemen konumunu ve dilini sorunsallaştıran, kendi hakkında düşünen bir bakıştan yoksun oldukları görülmektedir. Dolayısıyla romanın ve filmin dünyayı kurma şekli, geliştirdikleri temsil stratejileri, içinden konuştukları söylem biçimleri ve kahramanın/yazarın/yönetmenin bu dünyayla ilişkilendirme biçimleri düşünüldüğünde, yazarın/kahramanın kolonyalist bir güç olarak Türklüğü tartıştığı ya da romanın

ve filmin bu perspektife dair düşünömsel bir bilinci görünür kıldığı söylenemez. Sonuç olarak, Ferit Edgü'nün *O* romanının, Alakom'un iddia ettiğı şekilde, Türklüğü, kolonyal bir bağlam içerisinde estete ederek eleştirdiğı, onun yüklerinden kurtulmaya çalışan eleştirel ve kendi üzerine düşünen bir anlatı olduğunu iddia etmek imkânsız görünöyor.

Romanın ve filmin, Türklüğe ve onun egemen konumuna dair eleştirel, düşünömsel bir bilinci taşımadığı açık olmakla birlikte sinematik biçim, romanda olmayan bazı yan etkilerin filmin anlatısına sızmasına neden oluyor. Filmin görsel bir biçim olmasından kaynaklanan bu yan etkilerin göröndüğü bazı sahnelerde, romanda olmayan bir kavrayış görünöyor. Öğretmen ile Halit (Erkan Yücel) arasında geçen bir diyalogta, dil, kendi adına konuşma ve konuşamama üzerinden işleyen sembolik bir şiddet görünür oluyor. Köyde çocuk ölümlerinin başlaması üzerine yetkililerden, yani devletten yardım getirmek üzere kasabaya giden ancak eli boş dönen Halit ile öğretmen arasındaki diyalogun bir bölümü şöyle:

Öğretmen: İlaç vermediler mi, biz geliriz demediler mi?

Halit dokunaklı bir ses tonuyla: Gelecek kimse yoktur hocam, gelecek hiç kimse yoktur. Senin yazdıklarını onlar da bilirler. Onlar da duymuşlardır. Ama gelecek kimse yoktur, verecekleri derman yoktur.

Öğretmen: Hiçbir şey söylemediler mi?

Halit: Seni sordular. Sizlerle ne konuşuyor dediler. Kendisine söyle bir daha bakanlığa filan telgraf çekmesin, ne istiyorsa bizden istesin dediler.

Öğretmen aniden ve bağırarak: İsteseydin. Neden istemedin. Dilin yok mu senin, niçin istemedin bir doktor? Ölen bebeleri niçin istemedin?

Türklüğün, köylüler karşısında bir egemenlik biçimine dönüştüğünü gösteren çarpıcı bir diyalog söz konusu. *Hakkâri'de Bir Mevsim*'in genel anlatısının ve kurguladığı görsel dünyanın Türklüğün egemen söylemini yeniden üreten bir çerçevede olmasına rağmen, bu sahnedeki diyalogun, filmin düşünme biçimiyle uyuşmayan bir karakteri var. Başka bir ifadeyle, bu sahnede görünür olan Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetrik ilişki, anlatının görmediğı, işlemediğı bir yan

etki olarak kalıyor. Sahne, düşünümsel olmayan anlatısına rağmen, filmde işleyen bir boyutu görünür kılıyor. Film bir taraftan öğretmenin köydeki Türklüğünden kaynaklanan egemen konumunu görmeyen ya da göremeyen bir dünya kurgularken, bu sahne, söz konusu ilişkilerin bir egemenlik ilişkisi olduğuna, filmin genel anlatısına rağmen işaret ediyor. Dolayısıyla Zazi'nin öğretmen ile karşılaşmasında ortaya çıkan "dilsizlik" ya da sessizlik durumu ile Halit'in devletin dilini bilmesine rağmen konuşamaması, doktor isteyememesi, anlatının, öğretmenin üstün konumunu görmeyen bakışına karşı işleyen sahneler olarak yorumlanabilir. Filmin gör(e)mediği, Türklük ile Kürtlük arasındaki tahakküm ilişkisinin bu sahnelerde görünür-lük kazanan biçimi, Spivak'ın dil, özne ve madunluk üzerinden kavramsallaştırdığı ve madunun dilsiz olduğu, konuşmadığı, konuşsa bile sesinin duyul(a)mayacağı ilişki tarzını hatırlatıyor (2009: 114). Ağır melankolik ruh hali ve yaşadığı yabancılaştırmadan ötürü (ki bunlar filmin sonunda iyileşecek) öğretmen bir tahakküm öznesi gibi görünmemesine rağmen, onun karşısında bütün köylüler madun bir konumu görünür kılıyorlar. *Hakkâri'de Bir Mevsim* Türklük ile Kürtlük arasındaki ilişkinin bir egemenlik ve iktidar ilişkisi olduğuna dair düşünümsel bir perspektife sahip olmamasına rağmen bazı sahneler bu körlüğün aleyhine işliyor.

Edgü'nün bir söyleşide Kürtler hakkında söyledikleri, romanda ve filmde hareket halinde olan ideoloji, arzu ve duyguların izini kaybettiren zihni buğulandırıcı etkiyi ortadan kaldırmaktadır:

Bana "tragedyanın büyüğü küçüğü olur mu", diye sorma. Çünkü Kürt halkı tarihi boyunca yaşıyor bu tragedyayı, tragedyaları. Tragedyalarda ölümler vardır. Kürt halkının yaşamında da. Son yıllardaki olaylardan söz etmiyorum. Ölüm onların günlük yaşamında var. Bunun için yabancılara gereksinimi yok. Şiddet bu dağ insanlarının doğasında var. Bunun yanı sıra arkaik toplumsal düzenleri, aşiret yaşamı, kavgaları ölümü sürekli olarak günlük yaşamın içinde tutuyor. Ölüm bu dağlarda, her yerde, her zaman var. (akt. Yücel 2011: 497)

Kürtleri ve onların yaşadığı yerleri, ölüm ve şiddet üzerinden tarihsizleştiren, doğallaştıran ve onlara değişmeyen bir öz atfeden Edgü'



Hakkârî'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

nün bu sözleri ile şarkiyatçı söylemin Batıdışı dünyayı düşünme şekilleri arasındaki benzerlik dikkat çekici. Kürtleri ve onların yaşadığı yerleri toplumsal ve kültürel değişim dinamiklerinden muaf tutan bu sözler, Avrupamerkezci tarihyazımının Batıdışı dünyayı modern tarihin gelişmeci yasalarının dışında ya da belli bir noktada donduran söylemiyle örtüşmektedir. Ayrıca bu sözlerde açığa çıkan düşüncenin, modern Avrupamerkezci tarih anlayışının hegemonyasıyla ilişkili olarak oryantalist söylemin Doğu'ya yayılan etkilerini göstermesi açısından çarpıcıdır.

Romanda, filmde öne çıkarılmayan, kahramanın cinsel fantazilerinin erotik bir dille anlatıldığı sayfalar bulunmaktadır. Gerçeklik ile fantazinin iç içe geçirilerek anlatıldığı bu sayfalarda, O'nun (kahramanın) yerli olana yönelen, egzotizmle ve bir tür *fetih* duygusuyla iç içe geçmiş cinsel arzusu görünür oluyor. Yaklaşık iki sayfayı bulan ve Kürt olana dair “eroto-hijyenik” bir söylemin görünür olduğu söz konusu cümlelerin bazıları şöyle:

Dişlerimi sıktım. Gözümü açmaya, sınıfa girmeye korkuyordum. Git çal Muhtarın kapısını. Kabulüm de. Yapın imam nikâhını, de. Ya da onu da yapmayın, ben günahtan korkmam, de. Ve al koynuna. Bu geceden tezi yok al koynuna. O narin, saçları bitli yavruyu. N'olacak, temizlersin bitlerini. Bir güzel yıkarsın. Silkelersin. Dedetellersin. Çıldırma! Çıldırıyor-dum. ... hadi, utanma, hadi git. Sen önermiştin, şimdi de ben istiyorum, de. Hadi iste. Hadi satın al. Daha göğüsleri oluşmamış o narin yavruyu. Kollarım çözül-dü. Bir elim sırtımı dayadığım toprak duvarı buldu. Öbür elim havayı okşuyordu. Birden çıplak bir kadın göğsüne değdi havayı okşayan elim, küçük, diri, ucu tomurcuklanmış, elimin değmesiyle sertleşen. (Edgü 1977: 123-24)⁵⁰

Deborah Root, sömürgeci söylemde “egzotik”in genellikle ya cinsellikle işaretlenmiş ya da belli bir tür cinsel karşılaşmayı temsil eden bir hale geldiğini belirtmektedir. Sömürge öykülerinin sömürgeleştirilmiş kadını genellikle Avrupalı erkeğe egzotik bir deneyim sunan eklenti bir varlık olarak temsil ettiğini söyleyen Root’a göre “yabancı ülkelere giden ve çekici ‘yerlilerle’ cinsel ilişkiye giren Avrupalı öznenin maceraları sinema ve edebiyatın sürekli ve değişmez klişelerinden olmuştur. Fark, hemen cinselliğin içine yerleştirilmiş, ama aynı zamanda, bu türden karşılaşmalar birinin ‘farkı’ gerçekten yaşadığını (ve öyküyü anlatabilmek için hayatta kaldığını) gösterebilecek uygun bir işaret haline geldiği için de cinselliği aşar hale gelmiştir” (Root 1996: 170-72).

Avrupa sömürgeciliğinin yerli olana dair anlatılarında görülen benzer fantazi ve arzuların, Edgü’nün romanında hareket halinde olduğu görülmektedir. Edgü’nün, Avrupalı bir yazar olmamasına rağmen, Kürtlüğü cinselleştirme biçimleriyle Batılı egemen öznenin Batıdışı dünyayı cinselleştirme biçimlerinin kesiştiğini anlıyoruz.

50. Şöyle devam ediyor cümleler: “Çömeldim, gözlerim kapalı. çömeldim, okşadığım göğsü bu kez dudaklarımda duydum. Isırma! Ah! ısırma acıyor. Ellerim ensesini, saçlarını buldu. Boştaki kolumu beline doladım. Çırılçıplaktı. Karların üstündeki bu çıplak beden kimin? Gözlerimi açamıyordum bakmak için. Açamıyordum. Korkudan. Kim bu? Gözümü açsam yitecek. Açmadım gözümü. Göğsünden dudaklarına uzandım. Dudaklarım dudaklarını buldu. Dili, büyük bir ustalıkla dili mi aradı, buldu. Ağzımdaki bu dil kimin? Benim mi, onun mu? Sonra yavaşça ve korkusuzca ve isteğin tüm doğallığıyla bir dar kapıyı araladım. Kaydım” (123-24).

Bu benzerliği ortaya çıkaran durum, daha önce vurgulandığı üzere, Türklük ile Kürtlük arasındaki ilişkinin asimetrik karakteridir. Diğer bir ifadeyle, Avrupalı Beyaz erkeğin anlatılarında sömürge ülkele-
rinin ya da Batıdışı dünyadaki kadınların ancak cinsel bir karşılaşma
içerisinde düşünebilmesi ile, *O* romanının kahramanının Kürt kadı-
nını cinsel fantaziyle iç içe geçirerek egzotikleştirmesi, egemenlik
ilişkilerinin benzer karakterinin ortaya çıkardığı bir durumdur. Sö-
mürgeci anlatılarda sıkça rastlanan Avrupalı erkek öznenin yerli ka-
dınla, onu satın alarak, para ödeyerek cinsel ilişkiye girme temasına
benzer biçimde, *O*'nun isimsiz kahramanı, neredeyse çocuk yaşta ol-
duğu anlaşılan –ya da o şekilde olmasını arzuladığı– “yerli kızı” sa-
tın almayı hayal etmektedir. Ancak burada *O* romanı “yerli” kadını
cinsel bir arzu nesnesine dönüştürürken, Avrupalı erkek Beyaz öz-
nenin yerli kadını egzotikleştiren cinsel fantazisine bir yön daha ek-
lemektedir. Avrupalı öznenin sömürge kadınla olan cinsel karşılaş-
malarında pek rastlanmayan bu yön, Kürt kadını cinsel bir arzu nes-
nesine dönüştürmeden önce bir hijyen nesnesine, bir tür *abject*'e⁵¹
dönüştürmesidir. Romanın isimsiz kahramanı, önce “o narin, saçları
bitli yavruyu temizleyecek, bitlerini bir güzel yıkayacak, silkeleye-
cek, dedeteleyecek,” (yazar bir böcek zehiri olan DDT'den –dikloro
difenil trikloroethan– yeni bir sözcük üretmiştir) ancak ondan sonra
bir cinsel arzu nesnesine dönüştürebilecek, ilişkiye girilebilir kıla-
caktır yerli kadını. Yerli olanın, aynı anda bir cinsel fantazi nesne-

51. *Abject*, Türkçeye iğrenç, pis, rezil, zillet, mendebur olarak çevriliyor. Vü-
cattan atılması gereken ve atılırken belli bir temizlenme, arınma hissi uyandıran
şey anlamına da gelen *abject*'i Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine*
Bir Deneme kitabında psikanalitik-teorik bir bağlama çekiyor. Ona göre *abject*,
sembolik bir düzenin dışında bir yerde konumlandığı için onunla yüzleşmeye zor-
lanmak tabiatı gereği travmatik bir tecrübedir. Bu da kişinin sembolik düzene geçiş
kapısıdır. *Abjection* ise insanın içinde özneleştiği, var olduğu, sonsuz bir kendimizi
(kimliğimizi) yaratma sürecidir. Bkz. Kristeva 2009. Kristeva'nın tartıştığı bağlam-
da *abjection*'ın, egemen olanın tabi olandan kendini ayırdığı, kendi yaşam biçim-
lerini, alışkanlıklarını, algılarını ve habitusunu normalleştirdiği bir söylemsel ve
ideolojik hattın üretilmesinde etkili olduğu söylenebilir. Egemen-kolonyalist öz-
nenin kendi varoluşunun steril olduğunu düşünebilmesi için, tabi olanın bedeninin,
coğrafyasının ve bütün varoluşunun *abject* olarak tanımlanması ve ona göre mua-
mele edilmesi gerekiyor.

sine ve bir *abject*'e dönüştürüldüğü bu tür bir söylem, “Doğu”nun hem devlet söyleminde hem de popüler ve entelektüel alanda, *illetler*, *marazlar* coğrafyası olarak düşünülmesiyle doğrudan ilişkilidir kuşkusuz.

Farkın Mutlaklaştırılması:

Dünya ve Tarih dışı Bir Coğrafya

Buradaki temel argümanlar çerçevesinde Edgü'nün romanının – filmle ilişkili olarak– Türklüğü, Kürtleri ve onlarla meskûn coğrafyaları düşünme biçimine bakıldıktan sonra filmin çözümlemesine geçilebilir. *Hakkâri'de Bir Mevsim* bir yabancı, bir sürgünün, bir yazarın ya da bir öğretmenin (filmde bu nitelemelerin hepsi var) Hakkâri'nin Peyanıs köyüne gelmesiyle başlıyor.⁵² Film, kendini kaybolmuş bir şekilde köyde bulan öğretmenin kendisiyle, köydeki insanlarla ve mektuplar üzerinden sevgilisiyle ilişkisini konu alıyor.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de anlatı köye “sürgün” olarak gelen öğretmenin bakışından kurulmaktadır. Yönetmenin, kahramanın ve seyircinin bakışının birbirinin yerine geçtiği ve özdeşleştiği ortak bir düzlemde söz edilebilir: Filmin kime ve nereden konuştuğu sorusunun cevabı da kameranın ve bakışın kurulduğu bu düzlemde saklıdır.⁵³ Bu düzlem Kürt coğrafyasını kendisinden radikal ve mutlak bir biçimde farklı olarak düşünen bir bakıştır. Diğer bir deyişle, bu bakış kendini Kürt coğrafyası karşısında *modern-Batılı-medeni-laik* gibi

52. Erden Kıral 80'lerde, *Hakkâri'de Bir Mevsim* filmiyle birlikte *Dilan* (1986) ve *Ayna*'da da (1984) kamerasını Kürtlere ve Kürtlerin yaşadığı bölgelere çevirmiştir. Şerif Gören'in *Kan*'ında kan davası filmin ana konusudur. Kan davası temasını psikolojik öğeler serpiştirerek anlatmıştır Erden Kıral. *Ayna*'da ise aşk ve cinsel tutku üzerinden bağımlılığa dönüşmüş bir aşk öyküsü anlatılmaktadır.

53. Pek çok koşulda fotoğrafçının –buna kameranın ya da yönetmenin bakışı da dahil edilebilir– bakışıyla seyircinin bakışının üst üste bindiğini, ve fotoğrafçının fotoğraf makinesinin gözünü okurun bakışı ve görüşü için bir kanal, okurun görüşü için bir “projektör ışığı” olarak kullanabileceğini belirten Lutz ve Collins'e göre, birbirine dolanan bu iki bakış –fotoğrafçının bakışı ile seyircinin bakışı– ayrılabilir. Fakat fotoğraf teknolojisi ve gelenekleri, okuru-seyirciyi, makinenin gözünü izlemeye, dünyaya kendi konumundan bakmaya zorlamaktadır (Lutz ve Collins 2005: 180).

kavramlarla birlikte düşünen, kendisi ile öteki arasında toplumsal ve tarihsel olanın üstünde, *mutlak, tözsel* bir fark olduğunu varsayan bir bakıştır. Dolayısıyla kendini dışsallaştırma, bakışını ve kamerasını kendi tarafına çekme ya da kendi bastığı yere kurma, bu gözün genel özellikleridir. Kürtlük ile Türklük arasındaki mutlak fark varsayımını üretmiş olan tarihsel asimetri bu tür bir bakışı da kurmakta, yapılandırmaktadır.

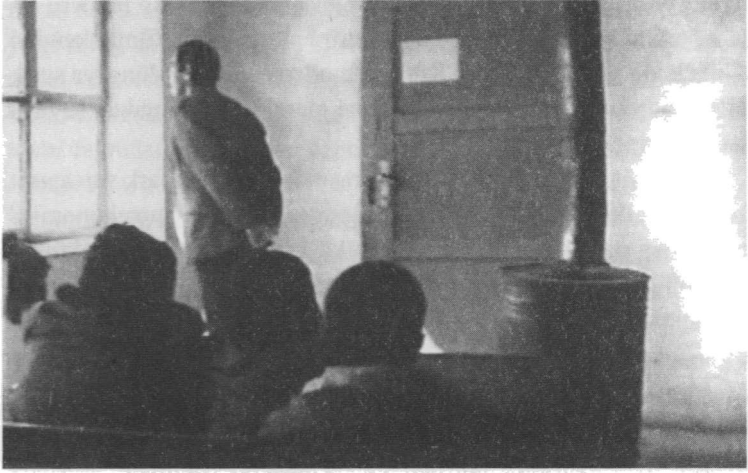
Hakkârî'de Bir Mevsim'in öğretmenini, *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kanı*'ndaki Batı'dan gelmiş karakterlerle karşılaştırmak, filmin melankolik, varoluşsal sıkıntılar çeken isimsiz kahramanının ruhsal topografyasına dair kavrayışı genişletebilir. 60'larda yapılan *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kanı* ile 80'lerde yapılan *Hakkârî'de Bir Mevsim*, karakterlerin geldikleri yerlerdeki bulunuş tarzları açısından farklı imgeler ve algılamalar ortaya çıkarmaktadır. *Toprağın Kanı*'ndaki mühendisin Batman'da, *Hudutların Kanunu*'ndaki askerin ve öğretmenin Deliviran köyünde bulunma tarzlarından farklı olarak, *Hakkârî'de Bir Mevsim*'de sürgün öğretmenin, “yerlinin” alanında, yani Hakkârî'nin Peyanıs köyünde bulunma biçimi, yolunu kaybetmiş bir “yabancı” veya “davetsiz bir misafir” gibidir. Çevresine karşı çoğunlukla edilgen bir konumda bulunan isimsiz öğretmen için Peyanıs köyü ve orda yaşayanlar değiştirilmesi gereken vahşilerden çok, içinden geldiği modern dünya ile ilgili yaşadığı varoluşsal sıkıntıların, bunalımların, melankolinin sağaltılacağı bir yerdir. Hakkârî'nin melankolik entelektüel için bir şifa kaynağına dönüşmesi konusuna tekrar döneceğim.

Filmin anlatısı içerisinde Kürtlük ile Türklük arasındaki ayrım, aklın ve tekniğin “soğuk” mekânını temsil eden İstanbul ile irrasyonelliğin, otantikliğin, tekinsizliğin, tuhaflığın evreni olarak Hakkârî üzerinden kurulmaktadır. Başka bir ifadeyle, “kentlilik”, “rasyonellik”, “yabancılaşma” ile “otantiklik”, “safılık”, “irrasyonellik” arasındaki kurulan dikotominin kaynağı, Türklüğün kendisi ile Kürtlük arasında varsaydığı mutlak ve radikal farktır. Bir entelektüel olarak kendisiyle ve geldiği dünyanın modern ve kentli karakteriyle ilgili varoluşsal sıkıntılar ve açmazlar içerisindedir. Bu varoluşsal sıkıntılar, modern görünümlü bir kadının fotoğrafik görüntüsüyle, ve aynı

kadının ve kahramanın “şiiirsel” ve melankolik üst-sesleriyle mektupların okunduğu sahnelerle desteklenmektedir. Öğretmenin, geldiği yer ve oradaki insan ilişkileriyle ilgili olarak sıkıntılarını sevgilisine, kendi üst-sesinden yazdığı mektup, Hakkârî’yi modern teknolojinin, düşüncenin ve kentli insanların dışında, bozulmamış otantik bir yer olarak kurguluyor. Yazının ve sözün negatif karşıtı, görselliğin ve gözün yüzeyselliğinin, banalliliğinin metaforik aygıtı olarak düşünülen fotoğraf makinesi, öğretmenin sözlerinde rasyonalite, modernite ve kent eleştirisinin aracına dönüşmektedir. Öğretmen, uygarlığa ve çağdaşlığa tepkili bir ses ve üslupla, modern kentte yaşayan sevgilisine şöyle tarif etmektedir Hakkârî’nin Peyanıs köyünü ve orada yaşayanları:

Gelsen ve görsen nasıl yaşadığımı, gelsen ve görsen bu insanları. Sana fotoğraf çekip göndermemi istiyorsun, bugüne değin fotoğraf makinesini elime almadığımı bildiğin halde. Ama akıllıca bir öneri, akıllıca, etkili ve çağdaş. Yetersiz sözcüklerle anlatacağıma çeker fotoğrafını yollarım. Burası işte böyle gördüğün gibidir derim. İşte burada yaşıyorum derim. Çocukları anlatacağıma portrelerini çeker yollarım. Kayalarda ve karda şahrem şahrem yarılmış pabuçsuz, çorapsız ayakların, cüzamlı ellerin fotoğraflarını çeker yollarım. Tozlu bürokrat masalarını, mahkeme duvarı gibi suratların, büyük azgın köpeklerin, çıplak ağaçsız dağların, çaresiz insanların yaşadığı bu soğuk yeryüzü cennetini, tezekleri tükendiğinde insanların kendi soluklarıyla ısındıkları bu dağ başı köyünün fotoğrafını çekerim yollarım. Fotoğraf demek uygarlık demek. Tüm uygarlıkların üstüne ettiğim burada, bu çağdaş aleti kullanıp yüzlerce, binlerce kare fotoğraf çeker yollarım sana. İnsanlık freski başlığıyla sergiler ya da bir kitapta toplarsın. Yalnız sana değil, tüm tanıdıklarına, uygarlığın ortasında yaşayan tüm insanlara da yollarım. Duvarlarını bu güzel fotoğraflarla kaplasınlar, içinde bulundukları durum için tanrılarına şükür etsinler, yatıp kalkıp yakarsınlar, adaklar sunsunlar. Yaşasın fotoğraf, yaşasın bana bunları yazdıran sevgilim. Yaşasın uygarlık!

Öğretmenin İstanbul’da olduğu anlaşılan sevgilisine sitem ve kızgınlıkla yazdığı mektubundaki bu cümleler, fotoğraf makinesi üzerinden çağdaşlığın ve uygarlığın romantik bir eleştirisini yapmaktadır. Bu eleştiri, uygarlığın yücelttiği fotoğraf makinesi ile yine uygarlı-



Hakkârî'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

ğın yetersiz ve etkisiz olarak düşündüğü *yazı* arasında bir karşıtlık kurularak yapılmaktadır. Modern olana karşı bir öfkeyle kurulan bu karşıtlıkta, yerli ve onun coğrafyası tarif edilmesi imkânsız bir yerdir. Ancak bu tarif etme çabası ya da uygarlığa karşı yapılan bu öfkele eleştiri içerisinde bir başka tarif görünür olmaktadır. Bu tarifte Kürtlük uygarlık-dışı ya da karşıtı olarak düşünülürken, Türklük çağdaş ve uygar olana eklemlenmektedir.

Bu sözlerde fotoğraf karesine alınan Kürtlerin kentli ve uygar insana müzelik bir nesne olarak sunulmasına yönelik bir eleştiri de görülmektedir. Öğretmenin sevgilisine yazı, fotoğraf makinesi ve çağdaşlık üzerinden yaptığı bu eleştiride, kendi üzerine düşünme anlamında düşününsel bir yönün olduğu söylenebilir. Roman yazarının, yönetmenin ve senaristlerin, Batılı, çağdaş olanın “öteki”yi düşünme biçimine radikal bir eleştirisi olarak da okunabilir söz konusu mektup. Ne var ki zaten filmin kendisi de bu metinde görülen eleştiri üzerinden eleştirilebilir. Şöyle ki: Filmin, özellikle yurtdışında pek çok festivalde gösterildiği ve birçok ödül aldığı düşünüldüğünde, yönetmen ve film açısından Hakkârî'nin Peyanıs köyü ve orada yaşayanlar film festivallerinde uygar Batı dünyasına ve seyircisine gösterilen

uygarlık-dışı varlıklara dönüşürler. Dolayısıyla mektup modern gözün ötekini kurma ve görme biçimlerini eleştirirken, filmin kendisi, filme konu edinilen yeri ve Kürtleri modern ve uygar dünyaya sunulacak, gösterilecek bir müzelik nesne olarak kurgulamakta, seyirlik hale getirmektedir zaten.

Türklüğün kendisi ile Kürtlük arasındaki mutlak fark varsayımı, kahraman ile İstanbul'daki sevgilisi arasındaki "mektup ekonomisi" üzerinden de takip edilebilir.⁵⁴ Çünkü bir biçim olarak mektubun bizzatı kendisi, varsayılan mutlak fark sayesinde ortaya çıkmakta ve mektupların içeriği, söz konusu mutlak farkı yeniden üretmektedir. *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997) filmini Montesquieu'nün *Acem Mektupları*'yla (1721) birlikte şarkiyatçılık eleştirisi ve Lacancı psikanalizin kategorileri aracılığıyla analiz eden Diken ve Laustsen'e göre hem *Hamam* hem de *Acem Mektupları*, mektuplar üzerinden işleyen posta ekonomileri aracılığıyla şekillenmiştir ve *Hamam*'da Doğu-Batı arasında etkili bir şekilde aracılık eden bu mektuplardır. Montesquieu'nün çalışması gibi *Hamam* da Batı ve Doğu'yu ahlaki dersler çıkarılacak bir bakış açısıyla karşılaştırmayı mümkün kılmaktadır. Montesquieu'nün mektupları Şark'a, onu bilgi ve akıl dünyasıyla tanıştırmak niyetiyle hitap etmektedir. *Hamam*'daki mektuplarda Şark (İstanbul) zevk, keyif ve tinsellikle kurulurken, Batı (Roma) stresi, rasyonaliteyi ve yabancılaşmayı temsil ediyor. *Hamam*'da şarkiyatçı ikilik kurgusu aynen kalırken, bu kez değerli görülen akıl, rasyonalite ve zenginlik değil, tinsellik, keyif ve zevktir (Diken ve Laustsen 2010: 44-46).

Hamam filminde rasyonel, akılcı, kapitalist Roma'nın (Batı'nın) otantik, egzotik karşıtı olarak sunulan İstanbul (Doğu), *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de Hakkâri karşısında akılcı, rasyonel ve modern olarak kurgulanmıştır. Hakkâri ise İstanbul karşısında tinselliği, keyfi ve

54. Edgü'nün romanında mektuplar daha hacimli bir yer kaplıyor ve yazarın hem Hakkâri'nin Peyanıs köyüyle hem de geride bıraktığı modern dünyayla ilgili olarak ne düşündüğü daha çok mektuplar aracılığıyla veriliyor. Ayrıca filmde farklı olarak romanda bu mektupların sadece sevgiliden gelen ve sevgiliye giden mektuplar olmadığı, bazılarının öğretmenın yazar, şair ve filozof olarak hitap ettiği arkadaşlarından geldiği de anlaşıyor.

zevki değil, eksikliği ve tuhaflığı, tekinsizliği temsil etmiştir. Şarkiyatçı ikiliğin mekanik işleyişi tekrar devrededir ama bu kez İstanbul tinsel ve tensel olanın değil, yabancılaşmanın, çağdaşlaşmanın mekânıdır. Ancak Diken'in ve Laustsen'in değinmediği bir başka *ekonomi* devrededir mektuplar üzerinden. Hem *Acem Mektupları*'nda ve *Hamam*'da, hem de *Hakkârî'de Bir Mevsim*'de mektupların yazılmasını mümkün kılan bir varsayım veya önkabul vardır. *Acem Mektupları* ve *Hamam*, Doğu-Batı, İstanbul-Roma arasında tarihsel ve kültürel olanın dışında tarihüstü, mutlak ve neredeyse metafizik bir fark varsayarken, benzer bir biçimde *Hakkârî'de Bir Mevsim* de Türklük ile Kürtlük arasında tarihüstü ve dolayısıyla mutlak bir fark varsayımından hareket etmektedir. Varsayılan bu *mutlak fark*, Türklük ile Kürtlük arasında tarihsel olarak kurulmuş iktidar ve egemenlik ilişkilerinin doğallaştırılmasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, posta ekonomileri olarak mektuplar sadece Batı-Doğu, Türklük-Kürtlük arasında aracılık etmekle kalmamakta, daha önemlisi, iki terim arasında birincinin söylemsel iktidarını kuran mutlak fark düşüncesini yeniden üretmektedir.

Hakkârî'de Bir Mevsim aynı zamanda melankolik ve huzursuz bir aydının hikâyesidir. Bu anlamda içe dönük, kendisi ve geldiği yerle ilgili sorunları olan bir karakterdir. Bütün bu varoluş sıkıntıları, yabancılaşma, melankolik ruh halleri ve onların iyileşmesi, Hakkârî ve oradaki insanlar bağlantısıyla kurgulanıyor. Dolayısıyla filmi sadece melankolik, huzursuz bir entelektüelin hikâyesi olmaktan çıkaran şey, içine yerleştiği toplumsal, politik bağlam ve bununla ilişkili olarak filmi sarmalayan duygu ve arzulardır. Başka bir ifadeyle, anlatının duygusal ve düşünsel evrenini yapılandıran Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetric ilişki olduğu ölçüde, film salt bir huzursuz aydının hikâyesi olarak düşünülemez. Burada ilginç olan noktalardan biri de entelektüel kahramanımızda uygarlığın ve çağdaşlığın ortaya çıkardığı huzursuzluk hallerini yatıştıran ve kendine, geldiği İstanbul'a ve oradaki insanlara karşı düşünömsel bakışını tetikleyen yerin Hakkârî olmasıdır. Diğer taraftan İstanbul ve oradaki insanlarla ilgili sıkıntılar, bunalımlar yaşayan ööretmen açısından köy ve oradaki insanlar "tekinsiz" ve "tuhaf" olanın coğrafyasıdır.

İsimsiz öğretmen, İstanbul'un neden olduğu yabancılaşma hâlinin ve sıkıntılarının yerli olanla karşılaşmasında açığa çıkması ile Batılı Beyaz öznenin Doğu'yla karşılaşmalarında görünür hale gelen çelişkili duyguları paralellik göstermektedir. Erden Kıral Hakkâri'nin, öğretmenin içinde bulunduğu varoluşsal sıkıntılara bir tür arındırıcı etkisinin olduğunu söylüyor: "Film daha çok bir entelektüelin yaşadığı kültür şokuyla ilgilidir... Kendisine aynada bakar gibi bakmayı öğrenir" (akt. Colin 2012: 156). Peki bu entelektüel neden kendisine bakmayı Hakkâri'nin köyünde öğreniyor? Said şöyle diyor: "Muhayyel coğrafya ve tarih yardımıyla akıl, kendisine yakın olan ile uzak olan arasındaki mesafe ve farkı resmetmekte, bu suretle kendisi hakkındaki kavrayışı derinleştirmektedir" (Said 1999: 95-96).⁵⁵ Sürgün öğretmenin, Hakkâri'nin Peyanıs köyü ve oradaki insanlarla karşılaşması, İstanbul ve oradaki insan ilişkileri hakkındaki "kavrayışını derinleştirmektedir". Uygarlık, kent ve oradaki insan ilişkileriyle ilgili olan bu anlayış, öğretmenin yerli olan ile karşılaşmasıyla birlikte olumsuz, eleştirel ve tepkili bir kavrayışa dönüşüyor. Diğer bir deyişle, ötekiyle olan bu karşılaşma sayesinde kendi yabancılaşmasını fark ediyor. Kendi varoluşsal koşullarıyla ilgili hesaplaşmasını kendisinden ontolojik açıdan mutlak farklı olduğunu varsaydığı ötekinin, yabancıнын coğrafyasında, onunla karşılaşması aracılığıyla gerçekleştiriyor.

Ancak Hakkâri'de gerçekleşen bu karşılaşma, karakter için yeni türden hastalıkların, krizlerin kaynağıdır aynı zamanda. Zehri ve panzehiri içinde taşıyan bir ilaç olarak *pharmakon*'un hem şifayı hem de ölümü barındıran çift uçlu işleyişine dikkat çeken, kültürel farkın otantik bir deneyim sağladığına ilişkin inancın Batılı sömürgeci özne için bir çeşit *pharmakon* işlevi gördüğünü söyleyen Root'a göre bu tür bir deneyim Batılı'nın yabancılaşma ve sıkıntı hastalığını tedavi edebilecek, ama aynı zamanda onu hasta edecek, delirtecek, hatta öldürebilecek bir şeydir. Sömürgeci için bu çelişki ve belirsiz-

55. Şöyle devam ediyor Said: "Coğrafi hudutlar, sosyal, ırksal ve kültürel hudutlara (umulabileceği şekilde) eşlik ederler... Kişi kendi toprağının ötesi hakkında sağlam bir bilgi sahibi değildir. O boşluk her türlü faraziye, yakıştırma ve zan ile doluyor gibidir" (a.g.y., 95-96).

lik, karşılaştığı farklı insanlarla kurduğu ilişkide kendi konumunun ve deneyiminin kontrolüne sahip kalabilme yetisi hakkında aşırı bir gerginlik yaşaması şeklinde ortaya çıkar (Root 1996: 167). Hakkâri de melankolik entelektüel açısından benzer şekilde bir hastalık ve şifa coğrafyasına dönüşmüştür. Türklük ile Kürtlük arasında ya da Hakkâri’de yaşayanlar ile İstanbul’dan gelen bir entelektüel arasında çeşitli düzlemlerde farklar olduğu inkâr edilemez. Ancak burada vurgulanması gereken nokta, daha önce değinildiği üzere, hem romanın hem de filmin bu farkı mutlak, tarihüstü ve metafizik olarak düşünmüş olmasıdır. Yönetmenin ve karakterin kendisi ile öteki arasında varsaydığı bu mutlak fark Kürt coğrafyasını birbirine karşıt duyguların, arzuların mekânı haline getiriyor. “Yerli” olanın coğrafyası karakterin bunalımlarının, krizlerinin sağaldığı, iyileştiği bir yerdir. Bununla birlikte Hakkâri aynı zamanda hastalıkların, korkuların, kaygıların ve kâbusların kaynağıdır. Sonuç olarak filmin isimsiz karakteri için –ve belki de bir bütün olarak Türklük açısından– Kürt coğrafyası zehri ve panzehri içinde taşıyan bir ilaç olarak *pharmakon* gibidir; aynı anda hem şifanın hem de hastalığın kaynağıdır.

Kolonyalizm ve postkolonyal çalışmalarda kullanıldığı anlamıyla metropolden gelen Beyaz ile yerli olanın karşılaşma alanları kolonyal fantazilerin bereketli kaynağıdır da. Bu tür karşılaşmalarda kolonyalist söylem yerli olanı barbar olarak tanımlar; aynı zamanda onu anlaşılmaz, gizemli, tekinsiz, egzotik gibi terimlerle de düşünebilir. Bu tür fantazilerin yüzeyidir *Hakkâri’de Bir Mevsim* filmi. Melankolik entelektüel açısından Peyanıs ve Hakkâri dünya-dışı, gizemli, tekin olmayan, zamanın dışında bir yerdir. Filmden bazı fragmanlarda bu düşünme biçiminin çarpıcı örnekleri var. Diyaloglar, daha doğrusu öğretmenin monologları demeliyiz, şöyle:

“Çevremdekilere denizi sordum hiçbir şey anlamadılar. Karların üstüne bir sopayla denizin dalgasını çizdim, bir de gemi, bilmediler. Deniz nasıl anlatılır?”

“Sanki uzun yıllardan beri burada yaşıyorum, yoksa burada mı doğdum ben, burada mı öleceğim? Hiçbir şey şaşırtmıyor beni. Adeta uyuştum, unuttum her şeyi, geçmişimi, kentleri, insanların acılarını, burada

hayat böyle demişti muhtar, burada işler bildiğin gibi değil diyordu Halit. Umutsuzluğu bile unuttum.”

“Dünya dönüyor ama belki de burada bu dağ başında dönmemesini bilmek daha doğrudur... Ben başka bir yerden geliyorum.”

İsimsiz öğretmen açısından, bilinmezlerin içinde kendini kaybettiği bu yer ve oradaki insanlar, modern zamanın ve mekânın dışında kalmış anonim varlıklardır. Hem metafizik fark varsayımını hem de kendi varoluşuna dair yerli olanın coğrafyasında geliştirdiği yeni kavrayışı gösteren diyalogta Hakkârî ve orada yaşayanlar bir tür müzelik nesne olarak anonim, anlaşılması imkânsız bir coğrafya ve insanlardır. Yerlinin bireysel, öznel ve özne olmanın dışında, böyle kitle içinde eriten, yığınlaştıran, anonimleştiren temsil pratikleriyle sunulması sömürgeci söylemin özgül bir yönünü hatırlatıyor. Albert Memmi, “çoğulluk işareti” diye nitelendirdiği bu durumu, sömürgeci düşüncede ve pratikte sömürge insanının kişiliksizleştirilmesinin işaretlerinden biri olarak görmektedir. “Sömürge insanı asla ayrı ayrı nitelenmez; ancak anonim bir kolektiflik içinde boğulma hakkına sahiptir (‘Onlar böyledir’, ‘Onların hepsi aynıdır’)” (2009: 96). Sömürgeci söylemin sömürgeye dair ürettiği bütünsel “onlar” kategorisi altında ve sayesinde, “onların”, yani “yerli”nin kendinde muhteva ettiği bütün tekillikler ve çeşitlilikler eritilmektedir. Bu bağlamda yukarıdaki monologda takip edilen türden düşünceleri ortaya çıkaranın, kolonyalist söylem ve pratiklerin Türklük ile Kürtlük arasındaki tarihsel ilişkide aldığı özgül biçimler olduğu söylenebilir.⁵⁶

Scognamillo, Türklerin Batı sinemalarında çoğu zaman egzotik, otantik ve anlaşılması zor insanlar ve mekânlar olarak temsil edildiklerini söyleyerek, İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni’nin *Kızıl Çöl* isimli filmini değerlendirirken şöyle diyor: “Yabancı ve gi-

56. Roman, sıfat kullanımıyla köylüleri belli kategoriler altında sınıflandırarak öznelliklerini, tekilliklerini görünmez kılan bir *onlar* zamiri geliştiriyor: “Sözünün eri. Yalancı. Çıkarıcı. Esirgemez. Korkak. İnatçı. Sabırsız. Bencil. Cömert. Öldüren. Ölen. Çaresiz. Çalan. Her şeyini veren. Karda çıplak ayakla yürüyen. Esmer. Dağlı. Erkeklerin gözleri sürmeli. Kadınların gözleri sürmeli. Kulakları ve burunları küpeli. Alınları dövme” (Edgü 1977: 187).



Hakkârî'de Bir Mevsim, Erden Kırıl, 1983

zemli, belki de ürkütücü gemici bir Türk'tür. Türkçe konuşuyor, fakat Türkçe konuşması öylesine acayip geliyor! Öylesine 'yabancılaşmış', bir dünya-dışılı gibi" (1996: 117). *Kızıl Çöl'de* Avrupalı'dan farklı olarak Türk/Doğulu olma, *Hakkârî'de Bir Mevsim'de* ise Türk-lükten farklı olarak Kürt olma, bu dünyanın dışında, anlaşılması ve anlatılması imkânsız anonim bir şeye dönüşüyor.

Erden Kırıl'ın bir söyleşisinde filmin çekildiği köyle ilgili söyledikleri ile köyü çerçeveleme biçimleri arasındaki paralellik de dikkat çekicidir. Anlatıda Türklüğün medeni olduğu hayal edilen ethosunun ulaşmadığı bir yer olarak Peyanıs köyü, Kırıl'ın köye dair söyledikleriyle örtüşüyor. "Köyün mimarisi çok çarpıcıydı: Uygur dünya ile ilgili hiçbir malzeme yok. Kapılar 20x20 cm kadar, ahşap, menteşeler madeni değil, tahta. Daracık sokaklar var, etkileyici" (akt. Dorsay 1986: 143). Söyleşinin izleyen satırlarında bir başka örtüşme gerçekleşecek, Kırıl'ın söyledikleriyle devletin Kürt coğrafyasına dair üretmiş olduğu söylem buluşacaktır. Devletin Kürtlerle meskûn coğrafyalarla ilgili olarak 60'lardan itibaren algılama biçimi olan *geri kalmışlık* söylemi, Kırıl'ın sözlerinde karşılığını bulacaktır: "Geri kal-

mişlik olayına aydının, hikâyenin içinde yer alarak bizzat katılması ve geri kalmışlığın şokunu yaşaması, filmlerimizde yeni bir tutumdur diyebilirim. Bir çeşit kültür şoku bu. Ve bu şokun günümüz Türkiye'si'nin farklılıkları, çelişkileri içerisinde çok önemli olduğunu sanıyorum" (a.g.y., 145). 60'larda devletin Kürt meselesini ve Kürtlerle meskün coğrafyayı ulusal pazarla bütünleştirilmesi gereken bir sorun olarak algılamaya başlaması ve *geri kalmışlık* söylemi üzerinden bölgeyi tanımlamasıyla, Türk sinemasının bölgeyi söz konusu dönemden itibaren benzer söylem ve temsillerle çerçevelemesi arasındaki paralellığe daha önce dikkat çekilmişti. Ayrıca Erden Kıral'ın *Hakkârî'de Bir Mevsim*'in kadraja aldığı bölgeyi tanımlamak için kullandığı *geri kalmışlığın* –devlet söylemiyle örtüşerek– sadece ekonomik bir geri kalmışlık algısıyla sınırlı olmadığını belirtmek gerek. Geri kalmışlık hem Kıral hem de filmi açısından, ekonomik olanı da içine alan bir tür “medeniyetten”, “uygarlıktan” geri kalmışlık olarak anlaşılmaktadır. Aydınları –kendisinin ve filminin kahramanı olan öğretmen de aydın olduğunu hatırlayarak– şoka uğrattacak fark, asıl olarak *uygarlıkla* ilgili bir farktır. Dolayısıyla Türkiye'nin doğusu ve batısı arasındaki farklılıklar ekseninde düşünüldüğünde Kıral açısından Kürtlerin asıl sorunu, ekonomik veçhesi olmakla birlikte kültürel bir geri kalmışlıktır.

Hakkârî'de Bir Mevsim'in uyarlandığı romana ismini veren “O” Türkçede üçüncü tekil şahsı karşılayan bir zamir olmakla birlikte, romanda da belirtildiği gibi, Fenike dilinde *göz* anlamına da gelmektedir. “O”nun içerdiği “yan anlam” olarak göz ile filmin kahramanı öğretmen –ve tabii yönetmenin– bakışı arasında çarpıcı bir paralellik kuruluyor. Her ne kadar bazı sahnelerde kendisi, yerlinin tekinsiz olarak kurgulanmış bakışlarına maruz kalıyorsa da, öğretmen filmde, aynı zamanda romanda da, köye, dağlara, insanlara, kısacası bütün doğaya bakan büyük bir göz gibidir. Zaten Erden Kıral da kamerayı filmin isimsiz kahramanının zihni gibi kullandığını söylemektedir.⁵⁷ Filmde öğretmenin bakışıyla kameranın bakışının birbirinden ayrıldığı sahneler de var kuşkusuz. Ne var ki kameranın öğretmenin gözünden ayrıldığı sahnelerde bile yönetmenin gözü ile öğretmenin bakışı arasında bir şekilde devam eden süreklilik (sine-

manın sağladığı bir olanak bu) öğretmeni ve yönetmeni bir “O”, yani bir göz haline getiriyor. Öğretmenin bütün bedeni adeta bir göze dönüşüyor, bir göz gibi çalışıyor. Erden Kıral’ın kendisi de kamerasını öğretmenin bakışından kopardığı sahnelerde “belgeselci” ve “etnografik” bir “O” halindedir. Böylece yönetmenin “nesnel gözü”, kahramanın gözünün öznelliğini nesnelleştirmiş, ona arka çıkmış, anlatıyı yekpare kılmış oluyor. Köyü uzak ve yüksekte alan uzun ve yavaş planlarda kamera bir sinema yönetmeninin değil de sanki bir etnografin elindeymiş gibi çalışıyor. Dahası kameranın iyice yavaşladığı söz konusu sahneler, öğretmenin diyalog ve monologlarında görünür olan bakışı, Hakkârî’nin dünya ve zaman dışı kurgusunu güçlendiren bir etki ortaya çıkarmaktadır.

Cumhuriyetin Yasal Dairesine Çağrı:

Derman

Derman (1983), Şerif Gören’in *Tomruk* (1982) ve *Fırat* (1984) filmleriyle birlikte Osman Şahin’in⁵⁸ öykülerinden uyarladığı bir filmidir. Ahmet Soner’in senaryosunu yazdığı film, Ağrı’nın Aladağ kasabasına gitmeye çalışan ancak karın yolları kapatmasıyla Yalınca köyünde kalmak zorunda kalan Ankaralı Mürvet ebenin/*Derman*’ın (Hülya Koçyiğit) orada yaşadıklarını anlatıyor. Hikâyenin kahrama-

57. Kıral aynı söyleşide filmin bütün anlatısını “O”nun gözünden kurduğunu da söylemektedir (Dorsay 1986: 206).

58. “Doğu” ve “Güneydoğu” Anadolu’yu ve orada yaşayan insanları birçok öykü ve romanında işleyen Osman Şahin’in hikâye ve romanlarına Türkiye sinemasının önemli yönetmenleri de kayıtsız kalamamıştır. Dicle Köy Enstitüsü mezunu olan Şahin, Siverek’in Kalemli köyünde öğretmenlik yapmıştır. Ferit Edgü’nün Hakkârî’nin Peyanıs köyüne dair hatıralarını daha sonra hikâyeleştirmesi gibi Osman Şahin de burada yaşadıklarını ve hatıralarını daha sonra *Kırmızı Yel*, *Fırat’ın Sırtındaki Kan* ve *Yeraltından Uçan Kuş* isimli öyküleriyle kitaplaştırır. Yönetmenliğini Şerif Gören’in yaptığı *Kan* (1985) ve *Kurbağalar* (1985) filmlerinin senaryolarını da yazan Osman Şahin, öykü ve romanları sinemaya en fazla uyarlanan yazar olarak da bilinmektedir. Kürtleri konu alan öykülerinden uyarlanan bazı filmler şunlardır: *Kızgın Toprak* (1973), *Fırat’ın Cinleri* (1977), *Kibar Feyzo* (1978), *Adak* (1979), *Derman* (1983), *Ayna* (1984), *Gülüştan* (1985), *Keriz* (1985). Kaynak: osmansahin.com.

nı ve olayların onun gözünden görüldüğü karakter köylülerin Derman diye çağırdığı Mürvet ebedir.

Derman, Hakkârî'de Bir Mevsim'in açılış sahnesini hatırlatırca-sına, her tarafın karla kaplı olduğu bembeyaz bir yolda bir minibüsün ağır aksak yol almasıyla başlıyor. Minibüste olduğunu anladığımız ebeye şoför yaklaşık bir buçuk dakika süren bir tirad çekiyor. Bir tür monolog olan –çünkü ebe hiç konuşmuyor– bu diyalogta minibüs şoförü “Doğu”yu sitemli sözlerle olumsuzlamasına karşın, Ankara’yı övgü dolu sözlerle yüceltiyor. Ağrı ve Ankara’yı ayırıp birini olumsuzlayan diğerini olumlayan bir farkı belirginleştirmek için kullanılan bu diyalog, orada yaşayan birinin, yani bir yerlinin, kendi yaşadığı yere dair algısını gösteriyor. Bu algı aslında yönetmenin ve senaristin Kürtlerle meskûn coğrafyaları nasıl düşündüklerine dair bir alt-metne işaret etmesi açısından önemli. Tirad şöyle:

“Demek buraya ebe olarak geldin. Bacı seninki de ne şansmış be. Kura çekecek burdan başka yer bulamadın mı? İşe bak Ankara’dan kalk doğunun en ucuna gel. Ha şurası İran. Allah kolaylık versin bacı işin zor. Şimdi gülersin, memnunsun, doğuya hizmet vermek istersin hep böyledir, ama anlarsın. Bakma öyle durduklarına bu dağlar hayırsızdır bacı, bu dağlarda iş yok. (*Mürvet bir sigara uzatıyor şoföre*) Sağol kullanmam bacı. Hele sen bu dağları çığ düştüğünde göreceksin ki allah allah! Senin anlayacağın kışın burda hayat yoktur bacı. Ama ama Ankara öyle mi! Mamak’ta yaptım askerliği. Samsun yolundaki otomobilleri, Güvercin’deki gecekonduları, Ulus’u, Çankaya’yı, Cebeci’yi, Kızılay’ı karış karış bilirim, az çiğnemedim toprağını hani.”

Toprağın Kanı filmi incelenirken belirtildiği gibi, biz ve onlar üzerinden kurulan bu ikilik, bir taraftan Türklük ile Kürtlüğe işaret ederken, diğer taraftan filmlerin anlatılarını kuran ayrımlardan biridir. *Toprağın Kanı*’nda *biz* ve *onlar* karşıtlığı üzerinden görünür olan söz konusu ayrım *Derman* filminin açılış sahnesindeki bu diyalogta *burası* ve *orası* gibi coğrafya ve mekân üzerinden açığa çıkıyor. Coğrafik ve mekânsal kategoriler üzerinden belirgin hale gelen bu ayrım, “Doğu”nun heterotopik anormalizasyonunu, Türkiye’nin batısının ise mekânsal normalizasyonunu kuran bir karşıtlıktır. Dolayısıy-

la şu türden bir tespitte bulunmak mümkün: Türklüğün sinema perdesinin “Doğu sahnesini” açan ayırım, *Derman* filminin sahnesini de açmıştır

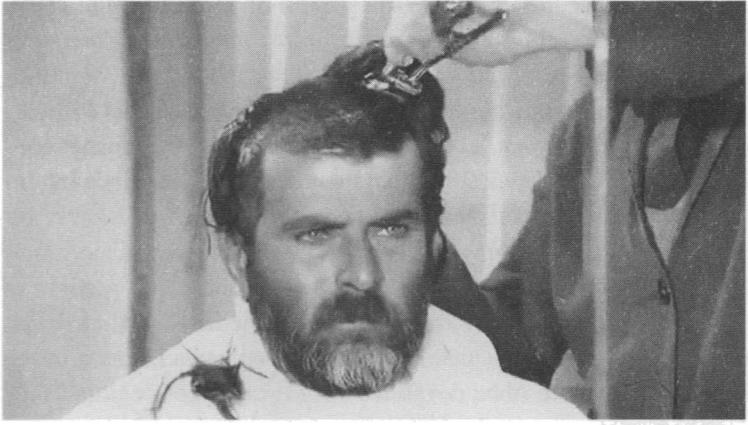
Derman’da Mürvet ile kaçak bir yaşam süren Şehmuz’un (Tarik Akan) arasındaki ilişkinin karakteri ve filmin özellikle son sahnelerindeki planlar ve diyaloglar kitabın argümanları açısından önemlidir. Çünkü özellikle filmin son sahneleri, filmlerin Kürtleri, medeni olarak düşünülen Türklük ethosuna dahil etme arzusunun ilginç bir örneğini oluşturuyor. Şehmuz’un uzaktan Mürvet’in içinde olduğu minibüse doğru gelmesi ve Şehmuz ve Mürvet ebenin dramatik bir müzik eşliğinde bakışmaları, karşılaştıkları ilk sahnedir. İkinci karşılaşma ise ebenin misafir olduğu eve Şehmuz’un gelmesiyle gerçekleşiyor. Yine bakışlar üzerinden ilerleyen sahnede Şehmuz’un öksürmesi üzerine ebenin ona bir ilaç vermesiyle tanışma gerçekleşiyor. Üçüncü karşılaşmada da köyde kalmaya karar veren ebe için köylülerin yaptığı, aynı zamanda sağlık ocağı olarak da kullanılan evin yakınında Şehmuz’un kardan bir tuvalet yapmasından sonra ebenin, onu yanağından öperek teşekkür etmesiyle ilk ve son tensel temas görülüyor. Bir başka sahnede Şehmuz ebeye olan aşkını göstermek için bir dağ koyunu avlar ve hiçbir şey demeden Mürvet’in evinin kapısının önüne bırakır. Mürvet ebenin, Tahsin’in (Talat Bulut) erotik duygularla iç içe geçmiş arzusuna kayıtsız kalmasına ve görmezden gelmesine rağmen, bakışlarla, yakın ve sıcak davranışlarla Şehmuz’a hayranlık duyduğu ve ona karşı tarif edilmez ve belirsiz de olsa aşk hissettiği söylenebilir.

Bir parantez: Filmde tuvalet, sembolik veya metaforik bir anlam yükleniyor. Mürvet, köye vardığı akşamın sabahında Bahar’a tuvaletin yerini sorar. Bahar önce anlamaz sonra da “evin arkasındadır” cevabını verir. Evin arkasına giden Mürvet sağa sola bakındıktan sonra tuvalet bulamaz ve olduğu yere çömelerek tuvaletini yapar. Bu sahne aracılığıyla tuvaletin olmadığı bir köyde bulunduğumuz bilgisi seyirciye aktarılmış oluyor. Sonraki sahnelerin birinde Şehmuz, Mürvet’in kalacağı evin yanında onun için bir tuvalet yapıyor. Tuvaletin yokluğu veya varlığının medeniyetin ve modern olanın göstergesi olduğu düşünülrse, Mürvet’in tuvaletini tuvalette yapma ihtiyacı Ağrı’nın

Yalınca köyüne tuvaletin gelmesini/yapılmasını sağlamış, köylüleri, ileride tartışılacağı üzere, modern tıbbın imkânlarıyla birlikte tuvaletle de tanıştıran onları medeniyet perdesine dahil etmiş oluyor.

Sondan bir önceki sahnede ise Bahar'ın (Nur Sürer) ve karnındaki bebeğin ölmemesi için kasabadaki hastaneye götürülmesi gerekiyor. Şehmuz, ebe ve Tahsin'in babasının Bahar'ı kasabaya götürmeye çalıştıkları zorlu yolculuğun sonunda, karlı yolları açan yol açma makinelerinin görünmesiyle Şehmuz'un yüzünde kaygılı bir ifade beliriyor. Makineler, kaçak Şehmuz için aynı zamanda devlet ve hapishane demek. Makineleri gördükten sonra Şehmuz dağlara doğru yöneliyor; Mürvet'in arkasından *Şehmuz!* diye bağırmasından sonra kamera önce Şehmuz'un sonra da ebenin yüzüne odaklanıyor. Bu çağırmanın sadece bir "teslim ol" çağrısı ve isteği olmadığını, yasanın dışında bir yaşam süren Şehmuz'un, içinde yeniden doğacağı Türklüğün medeni ve yasal dairesine bir davet, bir çağrı olduğu filmin son sahnelerinde anlaşılıyor. Kameranın ikisinin gözlerine kesmelerle yakın plan yaptığı bu sahnelerde Mürvet ebenin gözleri bir çağrının veya davetin ifadesine dönüşüyor. Mürvet'in "*Şehmuz*" deyişinde, ve sonrasında gözlerinde somutlaşan çağrının mahiyetinin anlaşılması için Althusser'in *çağırma* kavramı çok açıklayıcıdır. Althusser'in ideoloji ve özne arasındaki ilişkiyi psikanalizin kategorilerini devreye sokan eleştirel incelemesinde özne, *çağırma* ve *adlandırma* aracılığıyla bizatihi ideolojinin içerisinde kurulan bir kategoridir. Bu bağlamda özne, ancak ideoloji sayesinde mümkün olurken, ideoloji de (estetik, ahlaki, siyasi, hukuki) somut bireyleri çağırarak ve adlandırarak onları öznelere dönüştürmektedir.⁵⁹ Devletin ideolojisinin taşıyıcısı olan Mürvet ebenin sesi ve gözleri Şehmuz'u Türklüğün

59. Bkz. Althusser 2006. Althusser'in kavrayışında *çağırma*'nın her zaman karşılık bulacağı, çağrılanın çağrıya icabet ve itaat edeceği ve bütünlüklü, tam bir özne anlayışı varsayılıyor. Althusser'in özne teorisinin eksik bıraktığı noktalar olduğunu söyleyen Butler'a göre, Althusser çağırma-ötesi boyutu, çağırmanın başarısız olabileceğini gözardı etmiştir. Althusserci kavrayışta "tabiyet", yasanın sesine yönelmeyle, yani çağrıya cevap vermekle, boyun eğmekle oluşur. Özneyi simgesel olarak bütünüyle kurduğu farz edilen çağrılma kuramı, özneleş(e)meyen artığı, kalıntıyı gör(e)meyerek öznenin kendi kendisiyle bütünüyle özdeş olduğu bir durum varsaymaktadır (Butler 2005: 115).



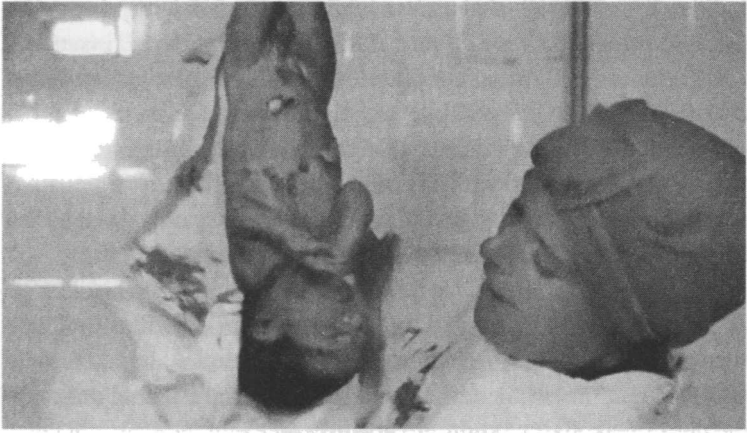
Derman, Şerif Gören, 1983

yasal dairesine çağıran ve orada ona bir özne olma vaadinde bulunan bir çağırmadır. Köylerin ve köylülerin dışında, eşkıya, kanun kaçağı, kahraman ve bir tür yersiz-yurtsuz olarak Şehmuz, devletin yasal ve hukuki ideolojisinin somutlaştığı bu çağırma ve adlandırma sayesinde ve aracılığıyla “özneleşiyor”.

Son sahnelerde kamera, doğum yapmaya çalışan Bahar’ın görüntüsü ile Şehmuz’un saçının ve sakalının kesildiği ve gözlerinin dolduğu hapishane görüntüleri arasında yedi kesme hareketiyle gidip geliyor. Bahar’ın hastanede yaptığı gerçek doğum (hastanede doğum yapmak medeni ve modern dünyanın kodlarına bir göndermedir) Şehmuz’un hapishanede devlete ve yasaya teslim olmasıyla birlikte gerçekleşen *sembolik doğumunun* alegorisine dönüşüyor. Bebek modern tıbbın imkânlarıyla sağlıklı bir şekilde doğarken, Şehmuz da hapishanenin ehlileştirici, medenileştirici (uzun saçları ve sakalı kesilerek) ortamında devlete ve yasaya bağlı ikinci doğumunu, “özneleşmesini” gerçekleştirecektir. Şehmuz, kendisini medeniyete, yasaya, devlete ve hapishaneye çağıran Ankaralı Mürvet ebenin bakışlarında somutlaşan çağrıya acı çekerek de olsa kayıtsız kalamamıştır. Ebe, Bahar’ı ve bebeğini modern tıbbı, Şehmuz’u da modern hukuka/hapishaneye teslim eden yasanın ve devletin kendisidir adeta.

Bu son sahnede yeni doğan bebeğin varlığı, *Derman*'ı *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kani*'yle ortaklaştırıyor. *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kani*'nin son sahnelerinde yerli çocuk Kemalist Cumhuriyet'in modernleştirici aygıtı olan okul ve öğretmene emanet ediliyordu. *Hudutların Kanunu*'nda Yusuf'un Ayşe öğretmene emanet edilmesi, "vahşi Doğu"nın Türklüğün medeni ethosu içerisinde bütünleştirildiğinin sembolik temsili olarak yorumlanmıştı. Benzer bir bağlamda *Toprağın Kani*'nde Osman'ın, Hüseyin ve Sevgi'nin yanında modernleştirilen Batman'a baktıkları mutlu son sahne, yerlinin ve yaşadığı bölgenin barbarlıktan kurtarılarak medenileştirildiklerinin metaforik temsili olarak analiz edilmişti. Dolayısıyla *Derman*'ın son sahnesinde modern tıbbı doğan bebek, Kürtlerin geleceğinin Türklüğün yasasına yazgılı olduğunun metaforuna dönüşmektedir.

Bu filmlerde görülen türden karşılaşmaların, sömürge insanının bedeninde, düşünsel ve duygusal topografyasında ortaya çıkardığı etkilerin çözümlenmesi hem kolonyalizm eleştirilerinde hem de postkolonyal çalışmalarda önemli tartışma alanlarından biridir. Kolonyal karşılaşmalarda sömürge insanının, metropolün kültürel standartlarını benimseyebildiği oranda cangıla özgü ilkel, yabancı statüsünün üstüne yükseleceğini belirten Frantz Fanon'a göre, sömürge insanı yüzünün ve dünyasının siyahlığından, cangılın loş kültüründen sıyrılabilirdiği oranda Beyazlaşacak ve insandan sayılacaktır (Fanon 2009: 13). Bu noktada çalışmanın argümanlarından birini tekrar hatırlatmak isterim: "Doğu"ya dair anlatıların betimsel olmakla yetinmeyen eleştirel bir incelemesi ancak kolonyal bağlam dikkate alınarak mümkün olabilir. Mürvet ebenin arzuladığı ve dillendirdiği Türklüğün yasal çağrısına uyarak ikinci doğumunu gerçekleştiren Şehmuz, *Toprağın Kani*'nde değişime yatkın ve böyle olduğu ölçüde mühendis Hilmi ve Sevgi tarafından kabul gören Hüseyin karakterini hatırlatıyor. Hüseyin'in, mühendis Hilmi ve Sevgi'de cesamete ermiş Türklük ethosu açısından "makul" görülmesi, aynı zamanda modern ve eğitilmiş olma çabasıyla ilişkilidir. Bu çaba sayesinde ve sonucunda, hem Türklüğe hem de Türklükle aynı düzlemde sunulan Batı'nın (Avusturya) ileri dünyasına dahil olabiliyor. Şehmuz ise Mürvet ebenin gözlerinde somutlaşan ve o gözler aracılığıyla bir



Derman, Şerif Gören, 1983

çağrıya dönüşen Türklüğün yasal dairesine acı çekerek de olsa dahil oluyor. *Toprağın Kanı*’nda Hüseyin siyahlığından/Kürtlüğünden kurtulduğu oranda Türklüğün içerisinde kendine bir yer ediniyor. Benzer biçimde bir “cangıl yerlisi”, bir tür vahşi olarak resmedilen Şehmuz da bu yabaniliğini geride bıraktığı ölçüde Cumhuriyet’in yasal perdesine kabul edilecektir.

Bir Haber ve Macera Coğrafyası

Olarak “Doğu”: *Katırcılar*

Hakkârî’de Bir Mevsim’in bir sahnesinde öğretmen, İstanbul’daki sevgilisinin kendisinden köyü ve orada yaşayanları fotoğraflamasını istediği bir mektubuna sitem dolu bir dille cevap verirken şu ifadeleri kullanıyordu: “Gelsen ve görsen nasıl yaşadığımı, gelsen ve görsen bu insanları. Sana fotoğraf çekip göndermemi istiyorsun, bugüne değin fotoğraf makinesini elime almadığımı bildiğin halde. Ama akıllıca bir öneri, akıllıca, etkili ve çağdaş. Yetersiz sözcüklerle anlatacağıma çeker fotoğrafını yollarım, burası işte böyle gördüğün gibidir derim.” *Katırcılar* filminin gazeteci Ayşegül’ü sanki isimsiz öğretmenin bu söylediklerini duymuş, fotoğraf makinesini alarak İstan-

bul'dan Bingöl'ün kasabalarını ve köylerini görmek için gelmiş gibidir. *Katırcılar*'da (Şerif Gören, 1987) gördüğü yerlerin, insanların fotoğrafını büyük bir iştahla çeken Ayşegül'ün arzusuyla, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de hiç görülmeeyen, bir şiirsel sestten ibaret olan öğretmeninin sevgilisinin arzusu çakışıyor. Bir filminden diğerine değişmeyen duygu Kürtleri kameraya alma, hikâyeleştirme isteğidir. Ayşegül'ün ve öğretmenin sevgilisinin arzusunun çakıştığı diğer bir düzlem ise yönetmenlerin, senaristlerin arzusudur.

Katırcılar, *Derman*, *Derviş Bey* ve *Köprü* filmleriyle birlikte Şerif Gören'in Türk-hukuk-yasa-modern-ileri-yeni olan ile Kürt-ilkel-töre-gelenek-eski ve doğa-insan karşıtlığı üzerinden dramatik anlatıyı kurduğu filmlerindendir. Filmin karakterlerini İstanbul'dan "bölge"deki kaçakçıları ve sorunları araştırmak, haber yapmak için gelen gazeteci Ayşegül (Ayşegül Aldinç) karla kaplı Bingöl dağları arasında yük taşıırken kaçakçılık sırasında yakalanan Rüstem (Kadir İnandır), Abdurrahman (Halil Ergün) ve Ramazan (Necmettin Çobanoğlu) ile onları kasabaya yargılanmaları için götüreren dört asker oluşturuyor. Filmin yaklaşık üçte biri yakalanan kaçakçıların kasabaya – mahkeme karşısına çıkarılmaları için– götürülürken yaşanan zorlu mücadeleyle konu ediliyor.

Ana karakter gazeteci Ayşegül için, yerli olanı ve onun coğrafyasını keşfetme, bilme, görme, haberleştirme ve deneyimleme arzusu ölüm tehlikelerinin atlatıldığı bir maceraya dönüşüyor. Bingöl, Ayşegül açısından içinde salgınların, ölümlerin ve hastalıkların olduğu bir buz ve kar çölüdür. Paul Bowles'ın *The Sheltering Sky* (*Esirgeyen Gökyüzü*, 1949)⁶⁰ isimli romanını ve Bernardo Bertolucci'nin aynı isimle uyarladığı filmi, kolonyal söylem ve Deleuze ve Guattari'nin *göçebelik, kaçış çizgileri* kavramları üzerinden analiz eden Deborah Root'a göre "şarkiyatçılık denilen kolonyalist kurgu içinde 'Şark', Batılı öznenin hizmetine sunulmuş özel bir deneyim alanı olarak var

60. Roman, evlilikleriyle ilgili sorunları olan üst sınıf, Beyaz Kuzey Amerikalı çift (Kit ve Port) ve arkadaşlarının (Tunner) o dönemde Fransız sömürgesi olan Cezayir'in içlerine doğru yaptıkları, sonu ölüm ve delilikle bitecek seyahatlerini anlatıyor. 1989'da Bernardo Bertolucci tarafından uyarlanan film Türkiye'de *Çölde Çay* ismiyle gösterildi.

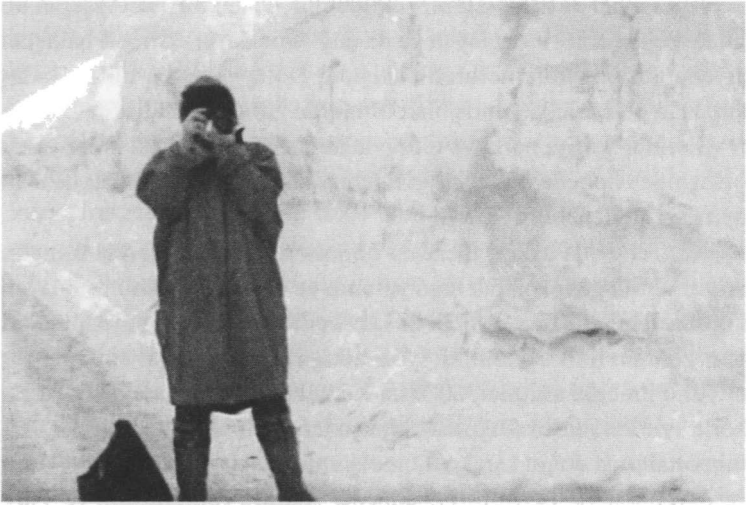
olur; gizemli, tehlikeli, merak uyandıran bir deneyim.” Roman ve filmlerde Batılı Beyaz erkek ve kadınların sömürgelelere ve Doğu’ya olan seyahatlerinde işlerin neden ölüme ve deliliğe varacak kadar kötüye gittiği (*The Sheltering Sky*’da karakterlerin biri sıtımdan ölüyor, diğeri ise deliriyor) sorusuna Root, kolonyal karşılaşmaları sarmalayan arzularla ilişkili bir cevap veriyor. Roman karakterlerinin arzuları açısından kolonyal coğrafya, önceden karar verilmiş, üzerinde “özgür”, egemen bir özne olarak hareket edebilecekleri ve belli türden deneyimlere ulaşılabileceği fikri, sömürgeciler ile karşılaştıkları insanlar arasında radikal bir fark varsayar ve karakterler için ilgi ve dürtü uyandıran da mutlak olarak düşünülen bu farktır (Root 1996: 81-83). Görünürde gazeteci Ayşegül’ü Bingöl’e getiren şey kaçakçıları haber yapma görevidir. Lakin anlatı ilerledikçe, Ayşegül’ü kaçakçıları, Bingöl’ü keşfetmeye, bilmeye götüren şeyin, kendisiyle oradakilerin ve oranın İstanbul’a hiç benzememesi olduğunu anlarız. Aslında Ayşegül, kendisiyle oradakiler ve İstanbul ile Bingöl arasında varsaydığı fantastik bir farkın peşine düşmüştür. Anlatının da varsayımı olan bu hayali fark, Ayşegül’ü yerli olanın coğrafyasına gelmesi için motive eden, orada otantik ve yoğun deneyimler yaşayacağı fantazisini oluşturan şeydir aynı zamanda. Birçok filmin önkabulü olan bu farkın kaynağı, Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetrik durumdur. Varsayılan bu mutlak ve radikal fark, aynı zamanda egemen ulusal kimlik olarak Türklüğün inşa süreçlerinde işleyen araçlardan biridir.

Tekrar hatırlamakta fayda var: Egemen özne konumlarının farklı zaman ve mekânlarda benzer temsil pratikleriyle kurgulanışları, bu öznelerin keşfe çıktıkları coğrafyalar karşısındaki egemenlik ve iktidar ilişkileriyle bağlantılı olarak sahip oldukları ayrıcalıklı konumlarla ilişkilidir. Batı’nın Üçüncü Dünya ve kolonyal coğrafyalar, Türklüğün ise Kürtler karşısındaki egemen konumu, *The Sheltering Sky*’ın kahramanları ile *Katırcılar*’ın Ayşegül’ünün benzer temsil pratikleri içerisinde kurgulanmalarını ortaya çıkaran şeydir. Bu karakterler arasındaki bir başka yakınlık, her ikisinin de yerli olanın

coğrafyasına travmatik bir deneyim sonrasında gitmeleridir. Root'un da belirttiği gibi *The Sheltering Sky*'ın karakterleri üzerinden ifade edilen ve kuzey Afrika'nın çöllerinde unutulmaya çalışılan şey, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupalı entelektüeli saran travmadır. Karakterler aynı zamanda savaş sonrası Avrupalı entelektüellerin yaşadıkları kriz ve sarsıntılar üzerinden ilerleyen bir tür nihilizmi temsil ediyor. Bu travmanın unutulacağı, atlatılacağı bir arzu ve fantazi nesnesidir Doğu ve sömürge. İkinci Dünya Savaşı'nın Batılı entelektüeller üzerinde bıraktığı etkilerin benzerlerini, 12 Eylül 1980 askeri darbesinin Türklüğün sol-muhafazakar entelektüel bedenlerinde bıraktığı söylenebilir. Askeri darbenin Türklüğün kültürel ve entelektüel alanında ortaya çıkardığı hayal kırıklığı ve travmanın unutulma, atlatılma çabası, gazeteci Ayşegül'ün Bingöl'ü haberleştirme ve keşfetme sürecinde kendine ve İstanbul'a dair gelişen farkındalığında somutlaşıyor.⁶¹

Filmin öyküsü ve onun etrafına serpiştirilmiş temalar, “Doğu” sunumlarının popüler konularıdır aynı zamanda. Filmin ana teması *kaçakçılar* olmasına karşın, Rüstem'in köydeki çocuklar arasında başlayan *salgın hastalıktan* kurtarması gereken küçük bir kızı; Abdülrahman'ın, karısını öldürmek zorunda olduğu ama öldüremediği bir *namus meselesi*; Ramazan'ın ise sevdiği kızla evlenebilmesi için toplaması gereken bir *başlık parası* vardır. Kuşkusuz bu serpiştirme yöntemi sadece *Katırcılar*'a özgü değil. Kürtleri gösterme/hikâyeleştirme arzusuna kapılan her yönetmenin kamerasında bu serpiştirmeler “Doğu”nun kurgulanma araçlarıdır. Ayrıca bu serpiştirme yöntemi farklı dönem, tür ve yönetmenlerde ortaklaşan “tarihüstü” bir yöntem dönüşüyor. Yazar, senarist ve yönetmen “Doğu”yu hikâyeleştirirken, Türklüğün hegemonik söylemi içerisinde oluşturulmuş hazır imgeleri, sembolleri, tema, prototip ve yargıları kullanmaktan kaçınıyorlar.

61. Darbe sonrası kültürel ve entelektüel alanda yaşanan bunalımlar, yalnızlıklar ve hayal kırıklıkları, *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Gece Yolculuğu* (Ömer Kavur, 1987), *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1987), *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988) gibi filmlere konu olmuştur. 12 Eylül dönemini ve sonrasını Türk sineması ve filmlerle ilişkili olarak tartışan metinler için bkz. Kara 2012, Maktav 2013.



Katırcılar, Şerif Gören, 1987

Klişelerin, stereotipleştirmelerin bu yaygınlığı sinematik anlatının gücünü ve imkânlarını göremeyen bir bakışı da ele vermektedir. İfşa etme, açıklama, bildirme, tebliğ etme çabasıyla iç içe geçen klişeleştirmelerin Türk sinemasının, istisnaları olmakla birlikte, uzun yıllar boyunca güçlü bir sinematik ve görsel dil bulamayışında etkili olduğu söylenebilir. Bir tür aşırılığa işaret eden, mesaj vermek isteyen ve dolayısıyla sıklıkla didaktizme düşen dil, Kürtlere dair anlatılar söz konusu olduğunda iyice belirgin hale gelmektedir.

Katırcılar Türklük ile Kürtlük arasındaki farkı eski-yeni, medeni-vahşi karşıtlıkları üzerinden kurgulayışıyla daha önce incelenen filmlerle ortaklaşıyor. Ama onlardan farklı olarak *Katırcılar*'ın Ayşegül'ü öğretmen, mühendis, asker ya da ebe gibi bir devlet görevlisi değil, İstanbul'dan gelen bir gazetecidir. Bu durum, gelinen yerle ilişkilene biçimi açısından belirgin bir ayrım ortaya çıkarmaktadır. *Katırcılar*'la aynı dönemde yapılmış *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Derman*'ın yerli için üzülen, onları Türklüğün medeni olduğu varsayılan ethosuna çağıran melankolik ve entelektüel devlet görevlilerinden farklı olarak Ayşegül, yerli olanı İstanbul için haberleştiren, "onlar"

la *profesyonel* ve mesafeli bir şekilde ilişkilenen biridir. Ayşegül'ün gözü, değiştirmeyi arzulayan ya da değişime davet eden bir bakıştan ziyade gözlemcinin mesafeli bakışıdır. Dolayısıyla bu tür bir bakışın, hem 60'larda yapılmış olan filmlerde görülen idealist devlet görevlilerinin yerliyi zorla ve tutkuyla değiştirmek isteyen kolonyalist bakışından hem de 80'lerin yerli için üzülen melankolik bakışından ayrıştığı söylenebilir.

Katırcılar'da asker, merkezi olmasa da önemli bir yer tutuyor. Asker/ordu, genel olarak hem yasanın ve adaletin teminini sağlayan kurumsal bir güç olarak, hem de kaçakçıları kasabaya yargılanmaları için götüren dört askerin bireysel hikâyeleri üzerinden anlatıda yer alıyor. Filmdeki askerler, 60'ların Kemalist arzuyla hareket eden askerleriyle karşılaştırıldığında oldukça farklı bir temsil görülüyor. Filmin ortalarına doğru karakol komutanının gazeteciyi kasabanın Gökçe öğretmeniyle tanıştırdığı sahnede, Atatürk fotoğrafının ve Türk bayrağının bulunduğu bir sınıfta Türkiye Cumhuriyeti'nin idealist devlet figürlerine –asker ve öğretmen– bir de gazeteci eklenmiş oluyor. Yerli figürlerin görülmediği bu sahne, Türklüğü sembolik düzeyde kuran bir çerçeve işlevi üstlenmiş: Okul, öğretmen, asker, Atatürk resmi, Türk bayrağı, İstiklal Marşı ve Gençliğe Hitabe gibi Cumhuriyet'in sembolleştirilen imgelerinin görüldüğü bu kare, aynı zamanda Kürtlük ile Türklüğü ayıran sınırların metaforuna dönüşmüş. Bu tür imgelerin yer aldığı karelere “Doğu” anlatılarında sıkça rastlanır. Üçlü içerisinde yer alan ve sadece bu sahnede görülen öğretmen figürünün, genel olarak filmin yapıldığı 80'lerde, idealist devlet görevlisi misyonunu yavaş yavaş terk ettiği söylenebilir. Bu karede yer alan asker/ordu ise filmde merkezi konumunu kaybetmişse de hâlâ otoritenin ve yasanın koruyuculuğunu sürdürmektedir. Ancak *Katırcılar*'daki asker temsili ile 60'ların filmlerindeki asker kurguları karşılaştırıldığında bir değişim görülüyor: 60'ların filmlerinde asker sadece yasanın ve otoritenin tesisini sağlayan bir figür değil, aynı zamanda bir bütün olarak toplumu değiştirmeye, medenileştirmeye çalışan bir aydındır. *Katırcılar*'da ise askerin otoriteyi temsil eden ve yasanın bekçiliğini yapan konumuyla birlikte, kendi içinde dinsel ve etnik çeşitliliğe işaret eden bir farklılaşma da görünür hale

gelmiştir. Kaçakçıları yargılanmaları için kasabaya götüren askerlerden üçü Diyarbakırlı, İzmirli ve İstanbulludur. Nereli olduğu belirtilmeyen bir diğer asker ise yol boyunca üç ayrı sahnede namaz kılıyor. Namaz kılanlar ve kılmayanlar üzerinden inanç, geldikleri şehirler ve aksan üzerinden ise etnik çeşitliliği içinde barındıran bu ordu kurgusunun Türkiye’de 80’lerden itibaren kamusal alanda farklı inançların, cinsiyet kimliklerinin ve etnisitelerin yavaş da olsa görünür olmaya başlamasıyla ilişkili olduğu yorumu yapılabilir. Bu dönemin aynı zamanda Kürt sorununun çatışma veçhesinin başladığı yıllar olduğunu da hatırlamakta fayda var. Bu tür bir temsil içerisinde, komik olanın, salakça bir saflığın ve mizahın Kürtlüğe örtülü bir gönderme olarak kurgulanmış Diyarbakırlı asker figürü üzerinden üretilmesi, filmin Kürtleri nasıl düşündüğünün bir başka işareti olarak okunabilir.

Katırcılar’ın, karla kapla yollardan köye doğru ilerlemeye çalışan minibüsün görüldüğü açılış sahnesi *Derman*’ın açılış sahnesini hatırlatıyor. Minibüsün içinde köylüleri iyileştirmeye gelen, onların hukukun ve yasanın içine girmesini isteyen *Derman*’ın Mürvet ebesi yerine bu kez köydeki kaçakçılık ve kaçakçılarla ilgili haber yapmaya, onları araştırmaya gelen gazeteci Ayşegül var. Gazeteciliğin objektiflik söyleminin gerektirdiği gibi Ayşegül’ün tek derdi oradaki “hakikati”, “gerçeği”, fotoğrafik bir gerçeklikle İstanbul’a göstermektir. Filmin çekim mekânları arasında Bingöl merkez, Genç, Kiğılı, Karakoçan, Karlıova ilçelerinin bulunduğu *Katırcılar*’ın görsel ve metinsel anlatısı gazeteci Ayşegül’ün bakışından kuruluyor. Türk-lüğe eklemlenen bu kentli/modern göz açısından gittiği yer ve orada yaşayan insanlar tuhaf, ilkel ve egzotik bir toplumsal uzama ve kişilere tekabül ediyor. Bu gözün, karşısındaki toplumsal uzamı nasıl konumlandığıyla (bunu yaparken kendisini de konumlandırıyorsa oluyor) ilgili olarak filmde geçen bir diyalog açıklayıcı olabilir:

Gazeteci: Katırcılar diyorsunuz, katırcılar diye bir meslek mi var?

İstanbullu Asker: Taşımacılık yaparlar, hep yakalıyoruz, çoğu kaçakçıdır.

Gazeteci: Benimle konuşurlar mı acaba?

İstanbullu Asker: Biraz yabani bunlar, dağlı.

Gazeteci: Ben bir deneyeceğim, *diyor ve kaçakçıların yanına gider-*
rek: Yolculuk nasıl gidiyor?

Kaçakçılar: ...

Gazeteci: Zor oluyor değil mi bunlarla, değil mi? (*kelepçeleri kaste-*
derek).

Kaçakçılar: ...

Gazeteci: Tütün sekiz balya mıydı? Korkmayın canım, ben savcı fa-
lan değilim! Gazeteciyim.

Rüstem: Hükumattan mısan?

Gazeteci: Muhabirim.

Rüstem: Allah hükumata zeval vermiye.

Gazeteci: Sorular sorarım, aldığım cevapları gazeteye veririm. Gaze-
te nedir biliyorsunuz değil mi?

Tekrar eden bir söylem olarak *yabanilik* devrededir yukarıdaki diya-
logta. Bu tür kategori ve kavramlar üzerinden geliştirilen temsil stra-
tejileri ve üretilen ideolojik çerçevenin Türklüğün medenilik ve çağ-
daşlık gibi pozitif kategoriler üzerinden kurgulanmasını mümkün
kıldığını hatırlamak gerekiyor. Bu bağlamda düşünüldüğünde gaze-
tecinin katırcılara sorduğu “Gazete nedir biliyor musunuz?” sorusu-
nun, varlıkları yeni tespit edilmiş ya da “ilkel” bir kabileye yöneltil-
miş antropolog ya da etnograf sorusuna benzerliği dikkat çekicidir.
Başka bir sahnede yine İstanbullu asker ile gazeteci arasında geçen
diyalogtan anlaşıldığı kadarıyla gazetecinin (*Hakkâri’de Bir Mev-*
sim’in varoluşsal bunalımlar içerisindeki öğretmeni kadar yoğun ol-
masa da) İstanbul’a dair sıkıntılar içinde olduğu anlaşılıyor. Hayatın
modern ilişkilerle ve işlerle karmakarışık olduğu şehirde haber yap-
maya değer hiçbir şey kalmadığı için, İstanbul’a nazaran tuhaf ve
farklı olanın yaşandığı “Doğu”nun “egzotik hakikatini” yazmaya
gelmiştir gazeteci Ayşegül:

Gazeteci: Ben halimden memnunum, insanları tanıyorum burada.

İstanbullu Asker: Kendinize İstanbul’dan bir konu seçseydiniz ya.

Gazeteci: Orda her şey çok iç içe, işim ve yaşamım karışıyor birbiri-
ne. İstanbul’da karmaşa bazı şeylerin üstünü örtüyor.

Asker: İstanbul bir tane.



Katırcılar, Şerif Gören, 1987

Gazeteci: Ama İstanbul'dan başka yerler de var. *Kısa bir suskunluk-tan sonra: Varmış!*

Bingöl'ün hakikatini İstanbul'a aktaracak olan Ayşegül'ün, “Doğu” yu filmleştirecek İstanbul'a sunan yönetmenin⁶² alegorik figürüne dönüştüğü söylenebilir. Şerif Gören de birçok filminde, tıpkı gazeteci gibi geldiği yer olan İstanbul'dan farklı bir coğrafyanın “hakikatini” film aracılığıyla Türkiye'nin batısına göstermek istiyor. *Katırcılar*'da yönetmenin, otantik ve egzotik olarak düşündüğü Kürtlüğü öyküleme arzusuna ek olarak, *Derman*'daki Mürvet'in arzusuna benzer bir arzu da görülüyor. Filmin yaklaşık üçte birini yakalanan kaçakçıların –mahkeme karşısına çıkarılmak için– kasabaya götürülmeleri oluşturuyor. Gazetecinin de onlara eşlik ettiği bu zorlu yolculuk tamamlanmıyor ve film bitiyor. Jenerikten önce diğer karakterle-

62. Türk sinemasındaki birçok yönetmen gibi Şerif Gören'in de *Endişe* (1974), *Katırcılar* (1987), *Derman* (1973), *Derviş Bey* (1978), *Köprü* (1975), *Kan* (1985) ve *Sürü* (1978) gibi filmlerinde adlandırılmayan ama işaret edilen Kürtler merkezdedir. Doğuya kayıtsız kalamayan Gören'in filmografisinin önemli bir kısmını. Kürtlerle meskûn coğrafyalarda geçen anlatılar oluşturmaktadır.

rin sonraki yaşamlarında neler yaptıklarını öğreniyor ve kaçakçıların mahkemeye, yasanın önüne çıkarıldığını anlıyoruz. Nasıl ki *Derman*'da Şehmuz, Mürvet ebenin çağısına dayanamayıp acı çekerek de olsa Türklüğün yasal/medeni dairesine girdiyse, *Katırcılar*'ın kaçakçılarının da “filmin sonunda” Türklüğün hukuk dairesine teslim edilmiş olmaları, yönetmenin arzusunun hareketini göstermesi açısından önemlidir. Kısacası yönetmen, senarist, edebiyatçı ve kurmaca evrenin kahramanlarının birbirlerinin alegorisine dönüştüğü bu düzlem Kürtleri ister zorla, ister davet ve çağırma ile, yasanın, dolayısıyla Türklüğün içinde görme arzusudur.

Şerif Gören filmlerinin konularının, kırdan geçen olaylardan şehirde geçen olaylara doğru bir değişim gösterdiğini belirten Kayalı'ya göre, kırdan geçen filmlerin anlatıları şehirde yetişen kişilerin gözüyle kurulmuştur ve konusu şehirde geçen filmler kırdan geçen filmlerden daha gerçekçidir. Gören'in köyü konu alan filmleri genel geçer düşüncelerin etkisini altında kalmıştır (Kayalı 2006: 187). Şerif Gören'in etkisinde kaldığı, Kayalı'nın sadece değinerek ifade ettiği bu “genel geçer düşünceler” hangi fikriyata, duygulara, algılamalara ve söylemlere tekabül etmektedir? Şerif Gören'in de bağlamından konuştuğu bu genel geçer düşünceleri kurcalamakta fayda var. Bu noktayla ilişkili olarak edebiyatın sinemayla birlikte Kürtlerin yaşadığı coğrafyayı nasıl tasavvur ve inşa ettiklerini vurgulamak için aşağıdaki alıntı konuyu daha anlaşılır kılabilir. Tespit şu: “Doğu ve Güneydoğu insanının toprakla, kendisiyle ve ‘düzenle’ mücadelesini eksene alan öykü ve romanların –tabir caizdir herhalde– pıtrak gibi çoğaldığı 70-88 yılları sinemacılar için de bulunmaz bir fırsattı – ki çoğu yönetmen de bunu değerlendirmiş ve benzer filmler çekilmişti. Öyküde Osman Şahin ve Bekir Yıldız'ın ortaya koydukları ‘Doğu performansları’ kimileyin gerçek ile hayalin ya da hurafenin kırması bir anlatımla ulaştırılır ‘merkez’ okuruna. Mekân olarak İstanbul'u tutan ‘entelektüeller’ de bu öyküler ile bir dünya oluştururlar kafalarında” (Yılmaz 2014).

Bu tespitte önemli olan vurgu, “Doğulular” ve “Doğu” kategorilerinin inşa edilmesindeki muhayyel süreçlerin metinlerarası niteliğini hatırlatmasıdır. Bu metinlerin üretmiş olduğu imgeler, temsiller,

algılamalar ve söylemler aracılığıyla, Kürtler ve onların yaşadığı bölgelerin “Doğulular” ve “Doğu” kategorileri üst başlığı altında, genel geçer düşüncelere dönüştüğü vurgulanmalıdır. Diğer bir nokta ise İstanbul’da kültürel-entelektüel alanın eyleyicilerinin Kürt coğrafyasına dair oluşturdukları algı, imge ya da orayı tahayyül etme biçimlerinin ortaya çıkışında *metin-etkisi* diye nitelendirilebilecek bir etkinin belirleyiciliğidir. Metin-etkisinden kasıt, Kürtleri konu edinen bir öykü, roman, senaryo yazılırken veya film yapılırken daha önce ortaya çıkan metinlerin belirleyici ve etkili olmalarıdır. Herhangi bir roman, öykü veya senaryo yazarının veya bir yönetmenin, Kürtlerle ilgili bir kitap yazması ya da film çekmesi için onların toplumsal-kültürel pratiklerine dair herhangi bir araştırma ya da bilgilendirme sürecine ihtiyacı yoktur. Kürtlere dair farklı söylem biçimlerinin üretmiş olduğu hazır bir repertuar zaten mevcuttur. Yönetmenlerin, senaristlerin, edebiyatçıların araştırma ve bilgilendirme yoluyla mevcut algılamalarının ve temsil etme biçimlerinin değişeceği söylenemez kuşkusuz. Ancak burada vurgulanması gereken nokta, Kürtlüğün, Türklüğün hegemonik söylemsel ve ideolojik evreni içerisinde üretilen temsillerinin “gerçekliği” etkileme ve asimetrik ilişkileri fasit bir daire içinde yeniden ve yeniden üretme gücüdür.



Yol, Şerif Gören, 1981

Sadece çekenler değil, bu filmler hakkında konuşanlar da onları kurgu ve yapılmış bir şey olarak değil, Kürtlerin hakikatini dile getiren belgeseller olarak değerlendiriyorlar. Bu da yönetmen, yazar, senarist, eleştirmen ve akademisyen herkese Kürtler hakkında bu fimler üzerinden yargıda bulunacakları bir otorite konumu bahşediyor.

6

Türklüğün Kurmacası Kürtlüğün Hakikati

BU BÖLÜMDE eleştirmenler, sinema yazarları, yorumcular ve yönetmenlerin “Doğu” anlatılarını nasıl algıladıklarını ve tartıştıklarını inceleyeceğim. Filmleri nasıl ve hangi terimlerle düşünmüşler – ya da hiç “düşünmüşler” mi gerçekten? Filmlerden yola çıkarak Kürtler ve onların yaşadıkları yerler hakkında hangi yargılara, duygulara, fikirlerle ulaşımlar? Filmin Kürtler hakkında kurduğu dünya ile gerçekliği nasıl ilişkilendirmişler? Bu türden bir inceleme, filmlerin Kürtleri düşünme biçimiyle, filminden hareketle Kürtlerin toplumsal, kültürel, tarihsel durum ve ilişkileri hakkında yazılan metinler arasında görülen sürekliliklerin ve ayrımların ne anlama geldiğini göstermesi açısından önemlidir. Tuhaf bir biçimde, filmlerin Kürtlük kurguları filmler hakkında yazılan yorumlarda gerçeklik, hakikat olarak düşünülmüş, öyle değerlendirilmiştir. Kurgulanmış olanı, hakikatin kendisi olarak kabul etmeye çoktan hazır bir alıcı var gibidir çoğu zaman. Yorumcular açısından, film ile “gerçeklik” arasında mutlak bir örtüşme varsayılmış ve filmler bir kurmaca olarak değil de, kurmacalık vasfının görünmez kılındığı, iptal edildiği mutlak bir örtüşme varsayılarak değerlendirilmiştir. Filmin *sürekli işaret ettiği ama asla adlandırmadığı* evren (Kürtlerle meskûn coğrafyalar ve orada yaşayanlar) ile filmin anlatısı (filmin kurmaca evreni) aynı şeye dönüşmüştür yorumcular açısından. Böyle olduğu ölçüde, yorumcunun

sözcükleri ile yönetmenin *kamerası* benzer bir yerde konumlanmış, Kürtlüğün “hakikatinin” metinsel imalatını gerçekleştirmiştir.

Burada ilk olarak Türk ve Avrupalı yazarların *Hudutların Kanunu* ve *Hakkârî’de Bir Mevsim* hakkında yazdıkları ile filmler arasında ilişkiisel bir değerlendirme yapacağım. Ayrıca bölümün önermeleri ve soruları etrafında *Yol*, *Sürü*, *Susuz Yaz* gibi başka bazı filmlere de yeri geldikçe değineceğim. Sonrasında ise öne sürülen argümanları derinleştiren ve ayrıntılandıran, konusu ve anlatı yapısı bakımından ilginç olan *Adak* filmine uzun bir başlık açtım.

Egemenlik, Gerçeklik ve Kurmaca

Hudutların Kanunu’nu ve Lütfi Akad’ı Türk sinemasında toplumsal gerçekçi sinemanın oluşmasında önemli bir yere yerleştiren ve “Türk gerçekçiliğinin” kurucu filmi olarak niteleyen Sadık Battal’a göre Akad, “Türk insanını, Türk sinemasında ilk kez ekonomik, sosyal, siyasal, psikolojik gerçekliği içinde, insan-insan, insan-doğa, insan-ekonomi, insan-gelenek ve nihayet insan-siyasal yetke ilişkilerini derinlemesine vermiştir” (2006: 136). Ali Gevgilili *Hudutların Kanunu*’nda sadece Güneydoğu’nun mevcut toplumsal ilişkilerinin yapısını değil, aynı zamanda gelecekte şekillenecek toplumsal düzenin verilerini de bulur. Ona göre *Hudutların Kanunu*’nda “kaçakçılığa kaçınılmaz bir biçimde itelenmiş bütün öteki Güneydoğu sınır köylülerinin, ağa, kaçakçı, patron ve kendisinden hâlâ çok uzak olan devletle çok yönlü ilişkileri” mevcuttur. Filmin “diyalektik bir gerçeklik” üzerinde hareket ettiğini söyleyen Gevgilili açısından *Hudutların Kanunu*, “diyalektik gerçekçi” bir geleceği de muştulamaktadır: “... *Hudutların Kanunu* köklü olarak değişmekte olan bir şeylerin farklılığına tanıklık etmektedir. Bu yanıyla *Hudutların Kanunu* toplumun altyapısında beliren yeni bir diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyalogun filmidir” (1967: 75). Her iki yazar için film, kurguladığı dünyanın hakikatini ortaya serimlediğinden şüphe duyulmayacak bir belgedir. Yazarlar açısından hakikati bire bir gösteren bir aynadır *Hudutların Kanunu*. O aynaya bakarak filmin konu ettiği toplumsal uzam hakkında her türlü tespit ve analiz

yapılabilir. İlk yorumcu o aynada Türklüğün saf hakikatini bulurken, ikinci yazar sosyalist bir geleceği görüyor.

Engin Ayça *Hudutların Kanunu*’nda neredeyse bilimsel olarak nitelendirilebilecek bir “gerçeklik” ve “hakikat” görüyor. Filmin ortaya koyduğu “gerçekliği” Akad’tan aktararak *maraz* olarak nitelendiren Ayça, marazın iyileştirilmesi gerektiğini belirtiyor. Ayça’nın filmde gördüğü ve seyirciden beklediği şey, bir hastalığın tıbbi teşhisi ve o hastalık üzerinde seyircinin etkilenecek, düşünerek iyileştirici tedbirler almasıdır: “Akad belirli bir toplumsal gerçeğe eğilmekte, bunun çeşitli sorunlarını gösterirken, kendi deyimiyle ‘marazı’ teşhis etmekte, seyirciyi ‘ortaya konan maraz üstünde düşündürmeye’ çalışmaktadır. Seyircinin gösterilen toplumsal gerçekler karşısında etkilenmesi, düşünmesi ve bozuklukların giderilmesi, çözümlenmesi için harekete geçmesi istenmektedir” (1973: 7). Devletin söyleminden sinemanın perdesine yayılarak, bir tür metafor özelliği kazanan “maraz” sözcüğü üzerinde durmakta fayda var. Arapça bir kelime olan *maraz* hastalık, illet, dert, bela gibi anlamlar taşıyor. Kürdi olan her şeyi, “modernlik öncesinin ortadan kaldırılmaları gereken belaları” olarak gören bu bakış, aynı zamanda yönetmenlerin, onların filmlerini yorumlayan eleştirmenlerin ve genel olarak dönemin entelektüel söyleminin kabul ettiği, içselleştirdiği bir düşüncedir. Daha önce ele alındığı üzere, sinemanın perdesinde her türlü “maraz”la amansız bir *savaşa* giren idealist görevliler vardı. Ayça’nın *Hudutların Kanunu*’nda bulduğu “hakikati” *maraz* olarak yorumlamasının tesadüf olmadığını, Kemalist fikriyatın Türklük ethosuna eklemlenmiş biçimi olan kolonyalist söylemin Kürtleri düşünme biçimleriyle doğrudan ilgili olduğunu belirtmek gerekiyor.

Burada dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, *Doğu’nun gerçekliğini* yansıtan bir ayna olarak filmi yazarlar açısından değerli ve önemli kılan şey estetik, sanatsal, sinematik göstergeler değil, bir bölgenin ve orada yaşayan insanların *hakikatini* ifşa etmiş olmasıdır. Film, Kürtlerin ve yaşadıkları yerlerin “hakikatini” açığa çıkaran, onu gösteren bir belgeye dönüşmektedir yorumcular açısından. Yazar, eleştirmen ve araştırmacıların kurmaca bir yapıttan hareketle, Kürtlerle ilgili toplumsal ilişkilerin analizine bu sorunsuz geçişine

imkân veren şey, Doğu ile Batı, Türklük ve Kürtlük arasındaki tahakküm ilişkileridir. Başka bir ifadeyle *Hudutların Kanunu*'nun Kürtlüğün hakikatini gösteren bir belgesel gibi izlenmesi ve o şekilde yorumlanması, hem Batı ve Batıdışı dünya arasında kurulan eşitsiz ilişkilerin, yani Batı'nın hegemonyasının, hem de Kürtler karşısında Türklüğün egemen konumunun sinema alanındaki izdüşümleriyle ilişkilidir.

Filme konu olan “devlet-fert ilişkilerini” nasıl düşündüğüyle ilgili olarak Lütü Akad'ın söyledikleriyle, filmi dönemin ulusal sinema tartışmaları içerisinde yorumlayan ve ulusal sinemanın sosyal ve ekonomik boyutlarını temellendirmiş bir film olarak niteleyen Kurtuluş Kayalı'nın değerlendirmeleri arasında bir ayrım görülüyor. Bu yorum farkı, “Doğu”nun ve orada yaşayanların devlet ile olan ilişkilerinin nasıl algılandığı ve kurgulandığına dair fikir vermektedir. Akad filmde temsil edilen “devlet-fert ilişkileri” hakkında şöyle demektedir: “Filmdeki devlet-fert ilişkilerinin, orada yaptığım araştırmalar, incelemeler sonucu (filmde gösterdiğimin) tam tersi olduğunu anladım... Biraz, biraz değil adamakıllı büyük mikyasta mübalağa ederek idealize ettik devlet-fert ilişkilerini” (Onaran 1990: 125-26).⁶³ Onaran'dan referansla aktardığı bu alıntıdan birkaç sayfa sonra Kayalı şöyle demektedir: “Akad donkişotça bir tavırla ‘olması gerekene’ yönelmemiş, ‘olabilecek olanı’ yapmayı denemiştir. Bunu yaparken de bireyin yerini doğru saptamıştır... Film halkın devlete karşı tavrının doğru bir biçimde saptanmasını sağlamıştır... *Hudutların Kanunu*'nda toprak reformunun her derde deva olmadığını altını çizen Lütü Akad'ın, sorunlara soğukkanlı ve geniş bakışı son dönem Türk sineması için önemli bir kaynaktır” (2006: 119).

63. Kayalı'nın Onaran'dan kısaltarak aktardığı bölümün tamamı şu şekildedir: “...Filmdeki devlet-fert ilişkilerine gelince: aslında orada yaptığım tahkikat, araştırma sonucu bunun tam tersi olduğunu gördüm. Hatta bana oldukça garip olaylar da anlattılar. Vahim olaylar da anlattılar ama bunların hiçbirini senaryoya koymak mümkün değildi. Belki Yılmaz Güney'in ilk yazdığı hikâyede de, gerçekte olduğu gibiydi devlet-fert ilişkisi, ama tasdik edilmeyeceğini bile bile, böyle bir şey koymaya neden yoktu. O zaman filmi çevirmek için bir neden kalmayacak. Biraz, biraz değil adamakıllı büyük mikyasta mübalağa ederek idealize ettik devlet-fert ilişkisini. Budur” (a.g.y.,125-26).

İlginç bir biçimde, Akad'ın kendi filmi için söylediği ve aksinin “tasdik edilmeyeceği” gerekçesine bağladığı “idealize edilmiş ve mübalağalı” “devlet-fert ilişkisi”, Kayalı açısından “gerçekçi” bir temsil olabilmektedir. Kayalı'nın filmin yönetmeninden farklı olarak ve ona rağmen, filmde “halkın devlete karşı tavrının doğru” bir temsili görmek istemesindeki bu ısrarını nasıl yorumlamalı? Filmin içerisinde işleyen temsil stratejileriyle, filmin göndergesi olan “gerçeğin” yorumlanmasının bu iç içe geçişliliği, Türk sinemasındaki Kürtlük kurgularını ortaya çıkaran etkilerin çeşitliliğini göstermesi açısından önemlidir. *Hudutların Kanunu*'nu veya daha genel olarak Kürtlerle ilgili filmleri yorumlayan yazarların filmlerde Kürtlerin *hakikatini* görmek istemeleriyle, ilerleyen sayfalarda değerlendirilecek olan, *Hakkârî'de Bir Mevsim*'i yorumlayan Avrupalı ve Türkiyeli yazarların filmi bir *etnografik belge* olarak izlemeleri arasında paralellik var. Bölgenin ekonomik, toplumsal ve kültürel gerçekliği ile film-evreninin gerçekliği birbirlerinin yerini almış, filmsel anlatının kurmaca dünyası üzerine söz söylemek, film-dünyanın dışarıda bıraktığı bütün gerçeklik üzerine söz söylemeyi de kapsamıştır.

Hudutların Kanunu'nun, “Doğu”nun kültürel ya da iktisadi yapı ve ilişkilerinin analiz edileceği bir *veri* olarak görülmesi, tez araştırmalarında da görülüyor. Bir sinema filminden çok, bilimsel bir metnin değerlendirilmesinde kullanılan kavramların devrede olduğu Gülsüm Depeli'nin yorumlarında *Hudutların Kanunu* bölgenin gerçekliğinin aynasıdır. Depeli (2003) açısından Kürtleri hikâyeleştiren filmler aynı zamanda Türk sinemasının bir eksikliği olan belgesel sinemaya da zemin hazırlamıştır: “60'lardaki filmlerde bölgeyi ekonomik açıdan betimleyen, bölgeye has veri sunucu nitelikte olan filmlerden en önemlisi *Hudutların Kanunu* olmuştur.” Aynı çalışmanın ilerleyen sayfalarında, Doğu Anadolu bölgesiyle ilgili yapılmış filmlerin bölgenin hakikatini, Türkiye'nin diğer bölgelerine, verilere dayanan belgeselci bir tarzda göstermiş olduğu şu sözlerle belirtiliyor: “70'lerle ilgili olarak, dönemin kendine görev saydığı ve olanakları doğrultusunda yerine getirmeye çalıştığı bir unsura daha değinilmelidir. Belgeselci kökü sağlam olmayan, özellikle de Doğu'ya bu döneme kadar neredeyse hiçbir biçimde girmemiş olan Türk si-

neması için, 70'lerin filmleri bir anlamda belgesel zemin sağlamıştır. Bugün Doğu Anadolu bölgesini tanımlayan kültürel kimi verilerin, Anadolu'nun diğer bölgelerine bu filmler sayesinde taşındığını söylemek çok büyük bir abartı olmasa gerektir" (Depeli 2003: 95-141).⁶⁴

Kurmaca evren, bölgeye dair ekonomik veri sunan neredeyse bilimsel bir metin haline gelmiş, yazar açısından orada yaşayan insanların toplumsal uzamının çeşitli boyutları üzerine söz söylemeye imkân veren bir analiz nesnesine dönüşmüştür. Ancak alıntının son cümlesinde bundan daha fazlası var. İlk olarak, bu cümlede "Doğu" öyküleri anlatan senaristlerin, yönetmenlerin aslında kime konuştukları, hangi seyirci ve bakış için film yaptıkları sorularına bir cevap var: Türk sineması, anlatılar aracılığıyla, Kürtleri Türkiye'nin batısına ya da yazarın deyişiyle Anadolu'nun diğer bölgelerine göstermektedir. Filmlerin Kürtlerin "hakikatini" yansıtan bir ayna olduğunu düşünen yazara göre, bu hakikat Türkiye'nin batısına filmler aracılığıyla ulaşmıştır. İkinci olarak yazarın filmler aracılığıyla elde ettiği "Doğu Anadolu bölgesini tanımlayan kültürel kimi verilerin..." cümlesi de şöyle yorumlanabilir: Türk sineması *Kürtlüğün üretildiği* ve Türkiye'nin batısına sunulduğu bir tür fabrikadır. Türklüğün toplumsal bilinçdışının fantazmatik fabrikası olarak Türk sinemasının Kürtlük kurguları aynı zamanda Türklüğün kendini nasıl gördüğünü de gösteriyor. "Doğu" hammaddesine ilgisini her daim sürdürmüş olan bu fabrikada üretilen Kürtlük her türlü anormalliğin cisimleşmiş bedenidir. Buna karşın Türkiye'nin batısı ve Türklük, normalliğin ve normatif olanın saydam, yüce temsilcisidir. Bu hayal, arzu ve fantazi fabrikasında Kürtler, Türklük açısından kılıktan kılığa sokulabilecek bir haz nesnesidir.

64. Ayrıca şu noktanın altını çizmekte fayda var: 2003 tarihli tezde "Kürt" sözcüğü Yılmaz Güney'in annesinin Kürt olduğu bilgisi aktarılırken veya bazı filmlerde Kürtçe ağıtların söylendiği bilgisi verilirken geçiyor. Çalışma, filmlerin temel stratejisini takip etmiştir: Kürtlüğe işaret etmek ama adlandırmamak.

Asimetrik Bakışlar

Hakkârî'de Bir Mevsim üzerine Türkiye’de ve bazı Avrupa gazetele-
rinde yapılmış yorum ve değerlendirmelerde filmin kurmaca evreni
gerçekliğin yerine geçiyor, kurmaca evren gerçekliği ikame ediyor.
Film ve göndergesinin yazarlar ve yorumcular açısından aynılaştığı
bu düzlemde, yorum ve eleştiri de kendiliğinden Kürtlerin “hakika-
tinin” ifşasına dönüşüyor. Aynı zamanda bir otorite konumu olan
böyle bir aynılaştırma düzleminde, artık film-dünyanın dışındaki
gerçeklik üzerine bilimsel ve akademik tespitlerde bulunma konu-
muna sahiptir eleştirmen. Daha önemlisi, yorumcuların yazdıkları-
nın içeriği, yani yorumcuların gözü ile filmin bakışı, Kürtlüğün ko-
lonyalist/şarkiyatçı bir söylem içinden inşa edilmesinde ortaklaşı-
yor. Bu aynılaştırmanın mümkün kıldığı bakışlılık her türlü eleş-
tireliliği dışarıda bırakıyor, birbirine meşruiyet veriyor ve köpürerek
çoğalmasına imkân sağlıyor. Bu eleştirmen/yorumcu konumunun
nasıl işlediğini ve üretilen metinlerin neleri muhteva ettiğine yakın-
dan bakalım.

Erden Kıral’ı “nesnel-belgesel ve gerçekçi sinemanın” temsilcisi
olarak nitelendiren Scognamillo’nun analizi de “Doğu”nun toplum-
sal gerçekliğinin analizine dönüşüyor: “*Hakkârî'de Bir Mevsim*’de
Kıral son derece *nesnel, ayrıntılı ve çevreyi yansıtmayı bilen* anla-
tımıyla hem karlar altında kalan ücra dağ köyünü, adeta başka bir
boyut, başka bir evrendeymiş gibi göstermiş, hem de bu bilmediği,
düşlemediği yaşam kesitine zorunlu olarak giren ve bir noktadan
sonra adeta kendi kişiliğini, almış olduğu değerleri yitiren, *Le
Monde* okuyan yazarı şaşmaz bir bütünlük içinde verip, birbirine tü-
müyle yabancı bir toplum ile bir bireyin karşılaşmasını hiçbir zorla-
maya girmeksizin ortaya koymuştur” (Scognamillo 2010: 382-83).
“Çevreyi, nesnel ve ayrıntılı yansıtan film”, kurmaca bir metinden
uyarlanmış kurmaca bir film değil, Hakkârî’nin hakikatini yansıtan
bir aynadır yazar açısından.

1970 ve 80’lerde Türklük evreninde geri kalmışlık tartışmaları
üzerinden kurulan “Doğu”nun “sorunlu gerçekliğini” filmde bulan
Dorsay’a göre: “Geri kalmışlık sorununa Türk sinemasında hemen

ilk kez hiçbir sinemasal sömürüye başvurmaksızın soğukkanlı biçimde eğilen film olağanüstü bir şiir içeriyor” (akt. Scognamillo 2010: 183). Dorsay’ın “sinemasal sömürü”yle tam olarak neyi kastettiği anlaşılmasa da bu ifadeyle *Hakkârî’de Bir Mevsim*’in Kürtlerin gerçekliğini dolaysız ve apaçık bir şekilde gösteren bir film olduğunu vurgulamak istediği açıktır. Yazar açısından “sinemasal sömürü” nün olmaması geriye Hakkârî’nin “hakikati”ni bırakmıştır. Bir başka yazarın Erden Kıral ile yaptığı bir söyleşiden hareketle söyledikleri de bununla örtüşüyor: “Filmin başkarakteri ve köylüler ayrı dünyalardan insanlar, ancak yakın gözlem yoluyla birbirini anlarlar. *İlkel kırsal hayat resminiz çok keskin*” (Colin 2012: 156, *abç*). Sempomatik sayılabilecek bir ifade daha: “İlkel kırsal hayat resminiz çok keskin.” Yazar açısından öykünün konu ettiği evrenin ilkel olduğu apaçıktır; yönetmen, bu ilkel yaşamı keskin bir resim olarak aktarabilmiş olması nedeniyle övülüyor. Bugün artık sosyal teorinin ve film çalışmalarının geride bırakıp terk ettiği geleneksel temsil anlayışının görüldüğü bu sözlerde, kurmaca evren, yazar açısından figüratif, hatta natüralist bir resim gibi gerçekliğin birebir kopyası gibi algılanmaktadır. Filmin konu ettiği bölgenin ilkel olarak düşünülmesinde yönetmen ile eleştirmen ortaklaşıyor. Daha önce vurgulandığı üzere “ilkellik” söylemi, farklı dönemde ve filmlerde Kürtlüğün temel bir gösterenine dönüşmüştür.

Şimdi de *Hakkârî’de Bir Mevsim*’in 1983 yılında Avrupa’nın farklı ülkelerinde gösterilmesi ve Berlin Film Festivali’nde Gümüş Ayı ödülünü alması üzerine Avrupa’da o dönemde yazılmış yorumlara bakalım.

“Erden Kıral izleyiciyi büyük bir ustalıkla bu kapalı ve içine dönük dünyaya götürüyor. Bu, doğanın yönettiği bir yaşam ritmi. Başoyuncu Genco Erkal ile kamera gözümüzü köy insanların, çocukların ciddi ve güzel yüzlerinde bizi adeta sürükleyerek dolaştırıyor... film ayın gerisindeki dünyayı gösteriyor. Ama bu dünya da bizim dünyamızda, bu zaman da bizim zamanımız...”

“Anadolu’nun yüksek karlı dağlarında yaşam mücadelesi veren insanlar... İstanbullu bir öğretmen yüksek, gri taştan yapılmış bir dağ köyüne gidiyor. Ve arkaik ataerkil bir trajediyi yaşıyor... Dünyadan uzakta bir yer.”

“Kamera bir yabancının gözüyle sessizliği, yüzleri, olayları, tekrar tekrar dağları veriyor...”

“Çok hoş sevecenlik ve sıcak, insancıl görüntüler neredeyse bir dökümanter film gibi, en ufak sağlık hizmetinden bile yoksun olan bu köylülerin yaşadıkları gerçekleri sergilemekte...”

“Burası cebinde *Le Monde* gazetesiyle gelen başoyuncunun dahi hâlâ var olduğunu düşünemeyeceği postasız, ilaçsız, konuştukları zaman anlaşılmadıkları bir dünyadır. Film uygarlığımızla yan yana yaşayan gizemli çelişkilerden birini tanıtanın bilincinde.”

“Kendi ülkesinde var olan tarih öncesi dönem karşısında kentli aydın etkilenmekte, onu anlamayı öğrenmekte ve elinden geldiğince onu de-ğiştirmeye çabalamakta ve sonunda onu umutsuzca sevmektedir. Filmin gerçekçiliği sinematografik ve insancıl niteliğinden ve bilinmeyen bir dünya üzerine sağladığı bilgilerin zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Sinema işte böyle bir işlev de üstlenebilir, bilinmeyen bir gerçeği duygusal ve kültürel açıdan tanıtılabilir.” (akt. Kırıl 2012: 78-80)⁶⁵

65. Aynı kitabında Erden Kırıl’ın, çekim süreci ve orada yaşadıkları hakkındaki hikâyesi ile filmin anlatısının Hakkârî’yi kurgulama biçimi, fantazi ve haz dolu bir anekdotla iç içe geçiyor: “O gece köyde bizi karşılamaya gelen ailenin evine kadın, erkek, çoluk çocuk doluştu, bizi izliyorlardı. Bense Genco’yu izliyordum. Aslında filmi Genco Erkal’ın belgeseli gibi kurmak istiyordum. Yurt dışında yaşamış bir aydının bu dağ başındaki hayatını merak ediyordum. O gece önce erkekler yatağa girdi, daha sonra gaz lambası söndü, kadınlar soyunup dökünüp yatağa girdiler. Ve pirelerin mesaisi başladı.” Kırıl’ın bir sonraki sayfada söyledikleri yukarıda söylenen iki anlatı türünün, yani filmin anlatısı ile Kırıl’ın anı-anlatısının, aynı düzlemde buluştuğunu göstermesi açısından önemli: “Benim gözümde, bir filmin kendisinden çok filmi çekerken yaşadığımız serüven önemlidir. Bu film de *Bereketli Topraklar Üzerinde*’den sonra bende ve çalışanlarda derin izler bıraktı. Genco Erkal İstanbul’a döndüğünde Hakkârî’ye, köye dönmek istemişti. Genco ciddiydi...” (a.g.y., 81).

Daha ilginç olan ise filmin kendiyile ve içinden geldiği dünyayla hesaplaşan isimsiz kahramanı ile oyuncu ve aydın olarak Genco Erkal’ın kendisiyle hesaplaşmasının iç içe geçmiş gibi oluşudur. Şöyle diyor Erkal: “Filmdeki kişinin içinde – dışında, yanında, karşısında olmak, kimi zaman özne kimi zaman nesne olabilmek, oynadığın kişiyle hesaplaşmak– kendinle hesaplaşmak. Bütün boyutları film boyunca bıçak sırtındaki bir dengede tutabilmek” (Dorsay 1986: 208). Bir kez daha kurmaca olan ile gerçeklik arasındaki sınır fantazilerle, arzularla, ötekini otantik-leştiren bir hazın dayanılmaz hafifliğiyle belirsiz hale gelmiş.

Avrupa'nın farklı ülkelerinde yayımlanan gazete ve dergilerden alınan bu ifadelerle ilişkili olarak, Türk yazarların söyledikleri ve filmde gezinen duygular ve fikirler arasındaki yakınlıklar takip edilebiliyor; bu değerlendirmelerle filmi sarmalayan fikir ve duygular, farklı otantikleştirip mistifiye eden kolonyalist ve şarkiyatçı söylemde buluşuyorlar. Avrupalı yazarların filmi yorumlarken kullandıkları *ayın gerisindeki dünya, dünyadan uzakta bir yer, bilinmeyen bir dünya, gizemli çelişkilerin, tarih öncesi dönemin, geri kalmışlık sorununun, arkaik ataerkil bir trajedinin yaşandığı bir yer* gibi ifadeler ile filmde gezinen fikirler ve duygular arasındaki yakınlıklar dikkat çekici. Kurmaca dünyanın gerçekliğin yerine geçtiği, filmin değerlendirilmesinde farklı özne konumlarının rahatça ortaklaştığı, birbirine yaklaştığı, hatta teklaştığı bu yorum düzlemi tahakküm ve egemenlik ilişkilerinin sonucudur. Filmdeki öğretmenin bakışı, o bakışla özdeşleşen kameranın kurduğu çerçeve (yani yönetmenin bakışı) ve filmle ilgili yazan “yerli” ve “yabancı” yazarların görüşleri (yorumcuların bakışı) söz konusu egemenlik ilişkileri içerisinde oluşmuştur. Diğer bir ifadeyle Batı'nın Batıdışı dünya karşısında, Türklüğün ise Kürtler karşısında sahip olduğu güç ve iktidar konumu bu bakışlarda ve yorum düzleminde somutlanmaktadır. Bu yönüyle, güç ilişkileri içerisinde oluşmuş –John Berger gibi söylersek– “görme biçimlerinin” katlana katlana kalınlaştığı bir düzlemle karşı karşıyayız.

Filmin Türk yazarlar, ama özellikle de Avrupalı yorumcular açısından, Kürtlerin “hakikatini” gösteren bir belge muamelesi görmesini, etnografik bir görüntü gibi izlenmesini nasıl düşünmeliyiz? Bu durumu anlaşılır kılmak için yorumcuların ifadelerini biraz daha irdelemekte fayda var: “Son derece nesnel”, “hiçbir sinemasal sömürüye başvurmaksızın”, “bu doğanın yönettiği bir yaşam ritmi”, “bir dokümanter film gibi köylülerin yaşadıkları gerçekleri sergilemekte”, “film uygarlığımızla yan yana yaşayan gizemli çelişkilerden birini tanıtanın bilincinde”, “filmin gerçekçiliği sinematografik ve insancıl niteliğinden ve bilinmeyen bir dünya üzerine sağladığı bilgilerin zenginliğinden kaynaklanmaktadır”, “sinema işte böyle bir işlev de üstlenebilir, bilinmeyen bir gerçeği duygusal ve kültürel açıdan tanıtabilir”.

Bir başka Avrupalı eleştirmen, *Sürü* ve genel olarak dönemin sineması üzerinden Türkiye'deki ekonomik ilişkilerden toplumsal cinsiyete, oradan da dinsel kurumların yapısına kadar "sosyolojik tespitlerde" bulunuyor: "Şaşırtıcı bir şiddet var bu filmlerde... Toplumsal ilişkiler, din kurumu, *feodal kalıntılar* ve vahşi bir kapitalizmin baş döndürücü bir karmaşası... Bir de kadının durumu çok ilginç. Bir erkek toplumu olduğu, kadının sürekli ikinci planda kalmış ve kalmakta olduğu anlaşılıyor" (akt. Kalkan 1992, *abç*). İfadelere bakıldığında bir kurmacadan ziyade, bir belgesel filminden ya da etnografik bir alan araştırmasından söz edildiği düşünülebilir. Peki, bu "etnografikleştiren göz" ya da "belgeselleştiren algı" nasıl anlamlandırılabilir?

"Üçüncü Dünya" filmlerinin Batı pazarlarına girme koşullarının, izleyiciye tanıtılma ve pazarlanma süreçlerinin, Batılı film çevrelerinde algılanma ve değerlendirme biçimlerinin eleştirel bir perspektiften sorunsallaştırılması gerektiğini söyleyen Arora'ya göre çağdaş küresel kültür içinde Üçüncü Dünya filmleri genellikle "Üçüncü Dünya" gerçekliğinin özgün temsilcileri olarak değerlendiriliyor ve Batılı merkezlerde "Üçüncü Dünya" toplumunun bilgisini taşıyan belgeler işlevi görüyorlar (akt. Suner 1997: 121). Batılı gözün "Üçüncü Dünya" filmlerini izleme biçimleriyle ilgili olarak benzer bir tespitte bulunan Jigna Desai'ye göre Avrupamerkezci sanat sineması, "yabancı filmleri" "öteki" (ulusal) kültürlerin etnografik bir belgesi ve ulusal sinemaların bir temsilcisi olarak konumlandırma üzerinde temellenmiştir (akt. Ezra ve Rowden 2006: 3).⁶⁶ Desai'nin işaret ettiği bu söylemsel ve ideolojik inşanın tarihsel, politik temelleri vardır. Avrupa festivallerinde gösterilen Üçüncü Dünya filmlerinin, Avrupalı yorumcular ve seyirciler açısından bütün kurmacasından ve estetiğinden soyutlanarak bir "etnografik belge" olarak alımlanması, Avrupalı gözün Batıdışı dünyayı sömürgeci ve Avrupamerkezci söylem içerisinden kurmasından bağımsız değerlendirilemez. Özellikle

66. Thomas Elsaesser de ulusal sinema bağlamında benzer bir algılama biçimine işaret ediyor: "Yerel seyirci için mesele şu veya bu karakter ya da konumla özdeşleşmek ve belli tecrübeleri tanımak iken, uluslararası bağlamda, ulusal bir sinema bütün bir ülkenin anlatısal bir imgesini, bir kimliği yansıtıyor ya da sunuyor gibi algılanacaktır" (akt. Nezih Erdoğan 1995: 185).

18. ve 19. yüzyılda Avrupalı oryantalistler açısından Doğu'nun bilgisine ulaşmak için onun dilinin, kültürünün, coğrafyasının bilinmesi, kayda geçirilmesi ve öğrenilmesi gerekiyordu. Bu öğrenme, bilme ve tanımlama pratiği aynı zamanda iktidar ve tahakküm ilişkilerinin kurulduğu süreçlerdir. İktidar ve tahakküm süreçlerinin işlediği, normalleştiği, yaygınlaştığı, kısacası hegemonyaya dönüştüğü süreçlerde ise artık Doğu'ya dair bilgi üretmek, Doğu üzerine söz söylemek için bir fotoğraf karesi, bir resim ya da film yeterli olacaktır. Avrupamerkezci bakış, şarkiyatçılık, ama aynı zamanda ona tepki olarak ortaya çıkan milliyetçi, garbiyatçı savunmacılık geniş bir imgesel kodlama dağarcığı ortaya çıkarmıştır. Üçüncü Dünya'nın filmlerini, yönetmenlerin sanatsal, estetik, etik ve politik dışavurumlarının görünmez olduğu, ulusların, etnisitelerin ya da halkların "belgeseline" dönüştüren karmaşık bir görsellik rejimi vardır. Bu görsel rejim "çıplak gerçeği gösteriyorum" iddiasıyla, örneğin çölde develerle Arabistan'a, eşkıyalarla ya da yüzleri şark çıbanlı çocuklarla Kürt bölgelerine, cami görüntüleri ve ezan sesleriyle İstanbul'a işaret edebilir ve insanlar ve coğrafyalar hakkında edinebilecek nesnel bilgiyi karartma gücüne sahiptir. Üstelik, Avrupamerkezci bakışın egemen olduğu bu küresel rejim, dünyanın her köşesinde kendine yerel ortaklar bulmakta hiç zorlanmıyor.

Arora ve Desai'nin Avrupamerkezci egemen bakışın sinema alanındaki görünümüne dair eleştirel tespitleri, Üçüncü Dünya'nın modernleştirici ve bazen kolonyalist seçkinlerinin kendi toplumlarındaki etnik, sınıfsal ve cinsiyet farklılıklarına yönelik bakışının sorunsallaştırılması için genişletilebilir. Benzer bir egemen bakışın yerel dinamiklerle birleşen çeşitli görünümüleri, sömürge ülkelerindeki bağımsızlık mücadelelerinin ve sömürge geçmişi olmayan Türkiye gibi ülkelerin ulusal devlet ve kimlik oluşturma süreçlerinin politik ve kültürel aktörlerinin kendi toplumlarındaki özellikle etnik farklılıklara yönelik söylem ve pratiklerinde görülmektedir. Bu çerçevede düşünüldüğünde, Avrupamerkezci sanat sinemasının, eleştirmenlerin ve izleyicilerin "yabancı filmleri" ulusal kültürlerin etnografik bir belgesi olarak görmesi ile Kürtlerle ilgili filmlerin Türk yorumcular ve izleyiciler tarafından Kürtlerin hakikatini yansıtan bir

ayna olarak izlenmesi arasında görülen örtüşmeler anlaşılır hale geliyor.

Türklüğün “Üçüncü Dünyası”

Yol filminin kadını temsil etme biçimlerini feminist kuram ve post-kolonyal teori bağlamında inceleyen Suner, filmin uluslararası alanda tüketilme ve değerlendirilme biçiminin “Üçüncü Dünya” filmlerinin etnografik birer belge olarak algılandığı saptamasıyla tutarlılık gösterdiğini belirtiyor. Suner’e göre Avrupalı eleştirmenler *Yol*’u bir Türk filmi olarak görmelerinin ötesinde “Türkiye’yi anlatan”, “Türkiye gerçeğini gözler önüne seren” bir belge-film olarak değerlendirdiler ve bu tür bir bakış “Türkiye’yi genel, mutlak ve tarihdışı bir Ortadoğu/“Üçüncü Dünya” tasavvuru içinde sabitliyor.” Suner, “üçüncü dünya” filmlerini o ülkelerin, toplumların “hakikatini”, “gerçeğini” gösteren etnografik bir belge gibi okumanın bazı sakıncalarından söz ediyor. Birincisi, bu tür bir okuma “Üçüncü Dünya” sinemacılarına bir ülkenin “gerçeğini” temsil etme sorumluluğunu yükleyerek, onları yerel bir gettoya hapsederken, “Üçüncü Dünya” filmlerinin dünya sinemasındaki politik ve estetik tartışmalar çerçevesinde karşılaştırmalı okumasını yapmayı da imkânsızlaştırıyor. İkincisi, “Üçüncü Dünya” filmlerini estetik ve politik açıdan katmanlı ve karmaşık metinler olarak ele almayı zorlaştıran bu tür bir bakış, filmi ya olduğu gibi kabul eden ya da tümüyle reddeden mutlak bir tavır almaya zorluyor. Son olarak “Üçüncü Dünya” ülkelerinin mutlak bir farklılığa indirgenerek seyirlik bir nesneye dönüşmesi ayrıcalıklı Batılı göz ile perdeye yansıyan yoksulluk, sefalet ve baskı öyküleri arasında güvenli bir mesafe oluşturuyor. Bu güvenli mesafe sayesinde Batılı özne kendi refahı ve egemen konumu ile “Üçüncü Dünya” toplumlarının mahrumiyeti arasındaki nedensellik ilişkisini sorgulamak durumunda kalmadan “Üçüncü Dünya’nın” mutlak varoluşu olarak tanımlanan geri kalmışlığını, yoksulluğunu ve baskıcı düzenini temsil eden görüntüleri edilgen biçimde tüketiyor (Suner 1997: 123-24). Suner, benzer bir izleyici konumunun “Üçüncü Dünya” ülkelerinin kendi sınıfsal ve etnik dinamikleri içinde de, kentli

orta sınıf izleyici ile kırı, alt sınıfları ya da azınlık gruplarını konu edinen metinler arasında görülebileceğini söylüyor. Türkiye’de kent kökenli ve orta-üst sınıf film izleyicisi için “toplumsal içerikli” Güneydoğu filmlerini, sosyopolitik ve tarihsel süreçler içinde şekillenen etnik ve kültürel farklılıkları mutlak bir varoluş koşuluna indirgeyerek, böyle güvenli bir mesafeden izlemek mümkündür (124).

Suner’in tartışmayı ulus-devletlerin kendi içindeki bölünmelere de taşımış olması son derece önemlidir. Lakin tartışma, Türkiye bağlamına belli sınırlar içerisinde taşınıyor. Toplumsal içerikli “Güneydoğu filmlerine” Suner’in sadece izleyici açısından değindiğini, Kürtler ile Türklük arasındaki egemenlik ilişkilerinin hem sözü edilen seyirci konumunu ürettiğine hem de Kürtlük imgelerini önemli ölçüde belirlediğine ve mümkün kıldığına değinmediğini vurgulamak gerekiyor. Bu eksikliğin, analizin belli bir sınırdan durmasının kaynağı Türklüğün egemen, ayrıcalıklı konumunun görülmemesidir. Bu gör(e)meme durumunu ortaya çıkaran ise Türklüğün toplumsal bir iktidara, ideolojiye dönüşmüş olmasıdır. Türklük bir kez daha bir tür ideoloji olarak analizi sınırlamıştır. Kürtlük-Türklük ilişkisine bir istisna olarak bakacak hiçbir gerekçeye sahip olmadığımıza göre, tartışmanın Türkiye bağlamına eleştirel ve analitik olarak taşınabilmesi Kürtler ile Türklük/devlet arasındaki asimetric ilişkinin görülmesine bağlıdır. Avrupalı izleyici için söz konusu olan güvenli mesafe ve bu mesafenin ortaya çıkardığı edilgen pozisyon Kürtlerle ilgili filmlerin alımlayıcısı ve yorumcusu olan egemen Türk/özne konumu için de geçerlidir. Başka bir deyişle Türklük ethosu içindeki egemen özne, bir yandan filmlerde kurgulanan ağalık, kaçakçılık, eşkıyalık, kadının ezilmişliği vb. temaları güvenli bir mesafeden Kürtlüğün “hakikatinin” bir belgesi olarak izlerken, diğer taraftan söz konusu güvenli mesafe sayesinde kendi egemen konumu ve ayrıcalığı ile Kürtlerin ve yaşadıkları yerlerin tabi konumu arasındaki nedensellik ilişkisini sorgulamaktan kaçınabiliyor.

Tekrar vurgulamakta fayda var. Avrupalı sinema seyircisinin ve yorumcuların Üçüncü Dünya filmlerini, o ülkelerin ulusal-yerel kültürlerinin “antropolojik bir belgesi” olarak izlemeleriyle, Türk izleyici ve yorumcuların “Doğu anlatılarını” Kürtlerin “hakikatinin” an-



Sürü, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, 1978

tropolojik belgeleri olarak izlemeleri, güç ve tahakküm ilişkilerinin ortaya çıkardığı bir görme biçimidir. *Garbiyatçı fantazinin* hareket halinde olduğu bir bakış söz konusudur aynı zamanda. Meselenin Meltem Ahıska'nın kullandığı anlamda *garbiyatçı fantaziye* doğrudan bağlanan iki yönü var. Garbiyatçı fantazinin açığa çıktığı birinci boyut Üçüncü Dünyalı yönetmenlerin, senaristlerin üretimlerinde Avrupalı gözü hesaba katmalarıdır.⁶⁷ Avrupalı yazarların ve seyircilerin *Hakkârî'de Bir Mevsim*, *Yol*, *Sürü*, *Susuz Yaz* gibi uluslararası alanlarda sahneye çıkan filmleri “belgesel” ya da “etnografik görüntüler” olarak izlemesinin nedenlerden biri kolonyalist/şarkiyatçı bakışsa eğer, diğer bir neden de Üçüncü Dünyalı yönetmen ve senarist-

67. Umut Tümay Arslan, Batı'nın kaygı üreten hayali bakışının Yeşilçam melodramlarında hayal edilen “biz”in üretilmesinde de devrede olduğu tespitini yapıyor: “Batının sürekli tedirginlik üreten hayali bakışının üzerimizde oluşunu, merkez için ne ifade ettiğimiz, merkezin bizden ne istediği gibi soruları, bu hayali bakıştan beklediğimiz onayı, ve elbette bu onaya muhtaçlığımızı fark etmenin ıstırabını. kısacası bize çoktandır bakılmakta oluşunun üzerimizde yarattığı iktidarsızlık hissini hesaba katmadan bakmak mümkün değildir, Yeşilçam melodramlarının ‘biz’ haline” (Arslan 2010: 94).

lerin üretimlerinde Batılı bakışı hesaba dahil eden *panoptik kaygıdır*. Güçlü bir haz ekonomisinin de devrede olduğu söz konusu panoptik kaygı, sömürgeleştirilmiş öznelerin kendilerini temsil etme işini sömürgecilerin terimleri aracılığıyla “kendini etnografikleştirme” (akt. Suner 1997: 121) şeklinde yapmalarıyla da işliyor. Türk yazarların “Doğu” anlatılarını yorumlama, eleştirme ve inceleme biçimlerinde görülen –aynı zamanda Batılı yazarların bakışıyla benzeşen– kolonyalist bakış olarak *garbiyatçı fantazi* ise, meselenin ikinci boyutunu oluşturuyor ve Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetric ilişkiden kaynaklanıyor.

Ulusaşırı kavramının dikkatli bir kullanımının hem film çalışmalarını eleştirel perspektiflere açmakta, hem ulusal sinemaları aşan küresel film üretimlerinin ve yönelimlerin tartışılmasında, hem de eski kolonyal Üçüncü Dünya’daki hegemonya karşıtı film üretimlerinin anlaşılmasında önemli bir araç olacağını belirtiyorlar Ezra ve Rowden. Yazarlar, Üçüncü Dünya sinemasının ikilikler üzerinden giden saf ve otantik kültürlerin temsil edilmesinin kaygısıyla hareket ettiğini, uluslaşırı sinemanın ise kültürel boşlukları, diğer bir deyişle, küresel ve yerel arasında iş gördüğü için kültürel homojenliği ve ayrılığı sorunsallaştırdığını söylüyorlar (Ezra ve Rowden 2006: 4). Üçüncü Dünya’da üretilen filmlerin (*Hakkâri’de Bir Mevsim*, *Sürü* ve *Yol*’un yapıldığı ve gösterime girdiği 70’lerin sonu ile 80’lerin başı Üçüncü Dünya sineması tartışmalarının ve üretimlerinin yoğunlaştığı bir döneme tekabül eder) kendi ülkelerinin ulusal ve etnik kültürlerini Avrupa festivallerine ve seyircisine “otantiklik”, “egzotiklik”, “saflik” vb. üzerinden işleyen bir temsil kaygısıyla sunmalarının, Avrupalı seyirci ve yorumcuların gözünün bir etnografın ya da antropoloğun bakışı gibi çalışmasına etki ettiği söylenebilir. Ancak Üçüncü Dünya ülkelerinin yönetmen ve senaristlerinin filmlerinde görülen *garbiyatçı fantaziyle* malül bu tür “temsil kaygısının” da şarkiyatçı söylemin hegemonik yönüyle ilişkili olarak dünyanın başka yerlerinde –özellikle entelektüel dünya içerisinde– ortaya çıkardığı kendine-oryantalist etkilerden bağımsız düşünölemeyeceğini eklemek gerekiyor.

Mesut Basutçu, Avrupa’da gösterilen ve ödöller alan *Susuz Yaz* ve

Umut'un Avrupalı seyirciler ve sinemacılar tarafından izlenme biçimlerini ve eleştirmenlerin ve aydınların yaklaşımlarını “çifte standart” olarak naif bir şekilde yorumlasa da burada yapılan eleştiriye yaklaşan bir tespitte bulunuyor. Ona göre Avrupalı eleştirmenler, seyirciler ve festival yöneticileri Üçüncü Dünya ülkelerinin filmlerinde içeriği biçimden daha fazla öne çıkardılar ve bunun sonucunda da sinemasal değeri olmayan bazı filmleri işledikleri temaların ilgi çekiciliği nedeniyle önemsediler. Avrupalı eleştirmenler ve festival yöneticileri sanki şöyle demektedirler: “Bizlere gerçeklerinizden söz edin, insanların yaşadıkları haksızlıkları gözler önüne serin, geri kalmışlığa karşı çıkın, diktatörlerin karşısında demokrasi ve özgürlüğü savunun, biz sizin filmlerinizi destekleriz” (Basutçu 1996: 204).⁶⁸ Türkiye dahil Üçüncü Dünya'dan birçok yönetmen Avrupalı göze görmek istedikleri Üçüncü Dünya portresini sunmaya devam etti. Çünkü bu tür portrelerin festivallerde ödül alma şansı daha yüksekti. Batılı göz bir taraftan Üçüncü Dünya'nın filmlerini onların hakikatymiş gibi izliyordu ama diğer taraftan bir hakikat olarak izledikleri kurgular, Üçüncü Dünyalı yönetmenlerin festivallerde ödüller ve eleştirmenler tarafından övgüler almak için kendi toplumları-

68. *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) ve *Umut* (Yılmaz Güney, 1972) filmlerinin Avrupa'da gördüğü ilgiden ve bu filmlerin Avrupalı seyirciler tarafından izlenme biçiminden hareketle, Basutçu, Avrupalı sinemacıların ve festival yöneticilerinin Türk sineması söz konusu olduğunda neden öncelikle bu tür filmlerle ilgilendiklerini sorarak benzer bir tespitte bulunuyor: “Bu sorunun çok basit bir yanıtı var. İlki, yabancı ülkelere gelen filmleri merak eden Avrupalı sinemaseverlerin genel beklentilerine ilişkin bir gözlemden kaynaklanıyor: Onlar tanımadıkları ülkelerin insanlarıyla beyazperdede tanışmak, böylece birkaç saat için de olsa farklı bir yaşam biçimine ortak olmak istiyorlardı. Sanki bir tür antropolojik sinema merakıydı bu... İstanbul'da yaşayan kentsoylu zenginlerin ya da aydınların yaşamları ve varoluş sorunlarıyla ilgili filmler, Batı'daki bu açık görüşlü, demokrat ve hümanist seyirci için hiçbir anlam taşımamaktaydı. Sözgelimi Metin Erksan'ın o güzelim denemesi *Sevmek Zamanı* gibi bir film, yakından tanıdıkları iç dünyalara göndermelerde bulunduğu için ilgilerini çekmiyordu. Hatta, daha da kötüsü bazı dürtüler bilinçaltına sızmış olan üstünlük duygusunu okşayınca, felsefi içerikli bu tür sinemasal denemelerin en başarılarının gelişmiş Batı ülkelerinde yapıldığını, bu nedenle de, bir Türk yönetmenin kalkıp benzer konularda gerçekleştirdiği çeşitlemelerin, bir noktada haddini bilmemek anlamına geldiğini, laf arasında, farkında olmadan itiraf edebiliyorlardı” (a.g.y., 204).

nın gerçeğini “etnografikleştirerek”, otantikleştirerek, bazen abartarak sundukları portrelerdi.

Belgesel ile Kurmacanın Kürtlüğün Kuruluşundaki Seferberliği: *Adak*

Adak (Atıf Yılmaz, 1979) içerik ve biçim olarak ilginç bir film. Kurmacayla belgeselin tuhaf bir karışımı olan film yapıldığı dönem göz önünde bulundurulduğunda “öncü” sayılabilecek bir anlatı yapısına sahip. Senaryosunu yaşanmış bir olaya⁶⁹ dayandıran *Adak*’ın yönetmeni Atıf Yılmaz anlatısını kurmacayla belgesel görüntüleri iç içe geçirerek kuruyor. 1962’de Erzincan’ın Kargın köyünde Müslüm Koca isimli bir kişi, iki aylık çocuğunu Allah’a adak adadığını söyleyerek kurban ediyor. Filmin konusu bu olayı hikâyeleştiriyor. Anlaşıldığı kadarıyla olay dönemin basınında ve hukukçular arasında tartışma yaratmış. Olayla ilgili Faruk Erdem’in anılarından oluşan *Bir Ceza Avukatının Anıları* kitabında bir bölüm mevcut. Ayrıca konunun kamuoyunda tartışılmasında TRT radyosundan spiker Serpil

69. *Milliyet* gazetesinin haberine göre olay, 1962’de Erzincan’ın Kargın köyünde meydana geliyor. Haber şöyle: “Tercan’ın Kargın köyünde 26 yaşındaki Müslüm Koca 55 günlük oğlu Mızrap’ı Allah’a kurban ettiğini söyleyerek gırtlakını kesip öldürmüştür. Katil baba, Isparta Er Eğitim Tugayı Karargâh Bölüğü’nde askerliğini yaparken hakkında zimmet davası açılmıştır. Müslüm Koca cezaevinde bulunurken, bu davadan beraat ettiği takdirde ilk doğacak erkek çocuğunu ‘Allah’a kurban adamıştı’. Müslüm bu davadan beraat ettikten sonra köyüne gelmiş ve 55 gün önce karısı bir erkek çocuk doğurmuştur. Baba, evvelki gece karısına küçük oğlunu Allah’a kurban edeceğini söylemiştir. Karısı kocasının bu sözlerini şaka sanmıştır. Müslüm oğlunu bahçeye çıkararak bir ağacın altına götürmüş ve orada abdest alarak çocuğun gırtlakını çakı ile kesmiştir. Katilin büyük oğlu İsmail tarlada çalışan annesine koşarak durumu haber vermiştir. Tercan’dan gelen jandarmalar katili yakalamışlardır. Hükümet tabibi Dr. Çetin Aryürek katilin şuurunun yerinde olduğunu bildirmiştir. Tevkif edilen evlat katili ‘cezanın ne olacağını biliyorum. Asla üzülmiyorum. Kanunun verdiği cezaya razıyım. Evladımın arkasından seve seve giderim’ demiştir. Duruşmayı takip eden yüzlerce kişiden çoğu bayılmıştır” (1962, milliyet.com.tr/Arxiv/). Olayın dönemin hukukçuları, bilim insanları, yazarları, ilahiyatçıları, tıpçıları arasında yaratmış olduğu tartışma, Michel Foucault’nun *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben*, Pierre Riviere 19. Yüzyılda Bir Aile Cinayeti kitabında tartıştığı bağlamı hatırlatıyor.



Adak, Atıf Yılmaz, 1979

Erdemgil'in olayla ilgili yaptığı röportajlar etkili olmuş görünüyor. Bu röportajlar aynı zamanda filmin senaryosuna da kaynaklık etmiş (akt. Kuyucak 2007: 35, 39, 104).

Filmin anlatı yapısı, olayı yorumlayan yazarlar, hukukçular, bilim insanları ve yaşanmış olayla ilgili karar veren hâkim ve olayın failini (Müslüm Koca) muayene eden doktorla yapılan belgesel görüşmeler ile filmin dramatik öyküsü içerisinde yer almayan sıradan insanlarla yapılan röportajlardan oluşuyor. Yani bir taraftan filmin dramatik anlatısı içerisinde Mümin'in (Tarık Akan) karısıyla (Necla Nazır), köylü karakterlerle ve filmin öyküsü içerisinde yer almayan insanlarla olayla ilgili röportajlar yapılıyor, diğer taraftan konunun uzmanlarıyla ve fail hakkında karar veren mahkemenin başkanı ve faili muayene eden doktorlarla yapılan görüşmelerin belgesel görüntülerine yer veriliyor. Dolayısıyla burada söz konusu olan belgesel tekniğinin çifte kullanımı: Dramatik anlatının bir parçası ve dramatik anlatıya eklenmiş olan deneysel bir yöntem olarak belgesel tekniği. Daha açık bir ifadeyle, *Adak* filminin anlatısı, yaşanmış olayın dramatik anlatımı, dramatize edilmiş röportajlar ve belgesel röportajlar olmak üzere üç ayrı teknik kullanılarak oluşturulmuş.

Film, kendi anlatısını gerçek bir olaya dayandırıldığını ve kendisinin kurmacadan ayrıldığını kanıtlamak için dış bir sesin konuşma-

sıyla başlıyor: “İzleyeceğiniz filmin öyküsü Erzincan’ın Kargın köyünde yaşanmış gerçek bir olaydan kaynaklandı. Adağı sunarken *Mızrap Çocuk* adlı radyo programıyla olayı kamuoyuna ilk duyuran Sayın Serpil Erdemgil ile yorumlarıyla yapıta katılan değerli bilim ve sanat adamlarına teşekkür ederiz.” Yine aynı dış ses şöyle bitiyor: “Olayın gerçek kişisi 1936 Sülümür doğumlu Ahmet oğlu Müslüm Koca on iki yıl tutuklu kaldıktan sonra 1974’ün Mayıs ayında çıkarılan af yasasıyla salıverilmiş. Bu filmin çalışmaları sırasında yaptığımız araştırmada salıverildikten iki hafta sonra öldüğünü öğrendik.” Filmin gerçek bir olaya dayandığını bildiren bu konuşmanın ve anlatıyı kurma biçiminin izleyicide ortaya çıkardığı etki, kurmaca olan filmin belgesel gibi algılanması şeklinde oluyor. Bu türden bir başlangıç sanki seyirciye şöyle sesleniyor: “Bu izleyeceğin bir film değil, bir gerçeklik, gerçek bir olay izleyeceksin!”

Film, özellikle 70’lerde “Doğu”yu sapkın bir dinselliğin, batıl inançların distopik coğrafyası olarak kuran filmlerle benzeşiyor. Sapkın ve batıl inançlar, çağdışı gelenekler, yobazlık üzerinden üretilen temsiller, diğer filmlerde genellikle ana temalara serpiştirilen yan konular olurken, *Adak*’ın farkı bu tür bir temsili merkezine almış olmasıdır. Filmde kullanılan ilahiler ve kurban edilen koyunlar, imamın anlattığı dinsel hikâyeler, yağmur duası görüntüleri, duvarlara asılı dinsel resim ve figürler gibi görsel öğelerle de desteklenen dinsel ve metafizik bir atmosfer kurulmuş. Bu atmosferi yoğunlaştıran ve filmi neredeyse dini bir film kategorisine sokan şey ise Mümin karakterinin yoğun dinselliği.⁷⁰ Dramatik yapı içerisinde Mümin’in karısıyla, komşularıyla, arkadaşlarıyla Mümin ile ilgili röportajlar yapılıyor. Röportajlarda şu tür ifadeler var: “Böylesi değil İslam

70. Atıf Yılmaz, filmde dinselliğin böyle yoğun biçimde kullanılması hakkında şunları söylüyor: “Bir de garip bir şey oldu. İçinde çok dua olduğu için. Arapça dualar olduğu için *Anadolu’da dini film diye göstermişler*. Anlamadığı bir dilde sürekli okunan o dualar garip bir havaya, mistik bir havaya sokuyordu insanı. ... Bilmediği bir dilde devamlı okunan bir şey insanı bir havaya sokuyor. İşte onu vermek için o Arapça duaları sıkça kullandım özellikle. Aslında hurafeye karşıydı. Batı’da çok ilgi gördü. Alman, Fransız ve Belçika televizyonları gösterdi. Hâlâ talep gören bir film dışarıda” (akt. Kuyucak 2007: 35, 39, 104; *abc*).

memleketinde, ecnebiyede bile, Amerika’da görülmemiştir, vahşiyat!” Filmin dramatik yapısına eklendiği açık olan sıradan insanlarla yapılan mülakatlarda ise şu ifadeler yer alıyor: “Yani feza çağında Atatürk Türkiye’sinde! Ne söyleyeceğimi bilemiyorum cehalet! Böylesine hiç acımadan ceza vermeli ki başka cahiller de örnek alsın”, “insan değil artık o bir canavardır.” Farklı biçimlerde üretilerek anlatıya yerleştirilen bu ifadelerde geçen “vahşilik” söyleminin “Doğu” anlatılarında önemli yer tuttuğu daha önce belirtilmişti. Ancak bu örneği, tartışılan diğer filmlerden farklı kılan yön, dramatik yapının *vahşilik* ve *cehalet* söylemini güçlendirmek için belgesel görüntüler kurgulamasıdır. Belgesel biçimindeki röportajlar bir yandan konunun gerçek bir olaya dayandığını göstermek için kullanılırken diğer taraftan dramatik kurgunun gerçeklik etkisinin yoğunlaşmasını beraberinde getiriyor.

Yaşanmış olayı öyküleştirmiş olan ve filmde olayı yorumlayanlardan biri de dönemin “Doğu” anlatılarının popüler öykücüsü Osman Şahin’dir. Bu ilk röportajda edebiyatçı kimliğiyle konuşan Osman Şahin, filmin son sahnelerindeki görüntülerde edebiyatçı kimliğine bir de “Doğu uzmanlığını” ekleyerek konuşuyor. Filmin ilk sahnelerine eklenmiş belgesel görüntüde Osman Şahin’e sorulan soru ve cevabı şu şekilde:

Spiker: Sayın Osman Şahin, 1970 yılında size TRT ödülünü kazandıran “Kırmızı Yel” öykünüz yalnızca bir hayal gücü ürünü mü, yoksa araştırmanıza konu olan gerçek olaydan mı kaynaklanıyor?

Osman Şahin: Gerçek bir olaydan kaynaklanmaktadır. 1962 yılında Erzincan’ın Tercan kasabasının bir köyünde o dönemde basınımızda geniş yankıları olan, basınımıza yansımış olan bir olaydan kaynaklanmaktadır. Bu olay beni son derece üzmüştü. Bir aydın sorumluluğu duymuştum. Ve bunu öykü yoluyla edebiyatımıza taşımak ve edebiyatımıza haber vermek istedim.

Olayı öyküleştiren edebiyatın söylemine aktaran Şahin’e, edebiyatçı kimliğiyle “Doğu”yu hikâyeleştirmiş olması “Doğu” üzerine her türden söz söyleme yetkisini kazandırmıştır anlaşılan. Osman Şahin’in dile getirdiği görüşlere imkân veren şey aslında bu türden

bir otorite konumudur. Ancak daha önemlisi, bu otorite konumundan hareketle “Doğu” üzerine söylediği sözlerle, özel olarak *Adak* filminin genel olarak da Türk sinemasının Kürtlük kurgularıyla benzeşmesidir. Devam ediyor Şahin:

Bence bu olayın temeli tamamen ekonomiktir. Doğu ve Güneydoğu yöremizde hâlâ etkinliğini sürdüren yarı feodal düzendedir. Doğa bu yöremize üç büyük nimetini bolca bağışlamıştır, toprak, su ve güneş. Fakat gel gör ki bu üç büyük bağış birbirlerinden habersiz kalmışlardır adeta. Su gelmiş götürmüş, güneş kurutmuş, toprak da ağaya sunulmuştur. Böylece topraksızlığın, işsizliğin, zulmün elinde insanlarımız heder olmuştur. Bunun sonucunda efsanelerde bile gerçekleşmeyen bir olay günümüz Türkiye’sinde gerçekleşebilmiştir. Müslüm Koca adlı yurttaşımız aslında çocuğunun cesedini bizlere fırlatmaktadır, böylece toplumun yüzüne fırlatmıştır.

70’ler Türk sinemasının “Doğu” anlatılarının tipik bir ifadesi olan bu sözlerde Şahin, artık sadece bir edebiyatçı değil, bölgeyi “bilen” bir uzmandır. Türklük evreninin sol kanadında Kürt bölgelerini nitelendirmek için kullanılagelen, aynı zamanda kaba bir Marksist indirgemecilikten öteye gidemeyen ekonomik geri kalmışlık söylemi, ekonomik mahiyette bir geri kalmışlık olarak değil, *medeniyetten* geri kalmışlık olarak düşünülmekteydi. Örneğin Avrupa tarihinin belli bir dönemindeki toprak mülkiyetinin sahiplik biçimlerine ve belli bir politik örgütlenmeye işaret eden feodalite kavramı, Kürtler söz konusu olduğunda kısa devreye uğrayarak, bir tür *karanlık çağın, ilkel ilişkilerin, çağdışı törelerin, batıl inançların* vb. yaşandığı toplumsal bir uzamı işaretlemek için kullanılmıştır. Osman Şahin’in filme konu olan olayın temelini analiz ederken kullandığı feodalite kavramının bu özel kullanımları, aynı zamanda Türk sinemasının, devlet söyleminin ve entelektüel ve kültürel alanın Kürt sorununu ve “Doğu”yu algılama ve temsil biçimlerinde sürekli devrededir.

Belgesel görüntüler şeklinde yapılan görüşmelerin bir diğerinde, uzmanlık alanı ve kim olduğu belirtilmese de söylediklerinden bir sosyolog ya da sosyal bilimci olduğu anlaşılan görüşmeci olayın İslam’ın ya da dinin yanlış veya batıl bir yorumu olmadığını söylüyor; İslamiyet öncesi bir dönemle ilişkilendirerek ilkel olduğunu kanıtla-



Adak, Atıf Yılmaz, 1979

maya çalışıyor. “Tanrılara insan kurban edilmesi İslamiyet’in ortadan kaldırdığı ilkel dinlere özgü bir inançtır. Zamanımızda böyle bir inancın yurdumuzda görülebilmesi bir kısım insanlarımızın hâlâ ilkel hayat şartları içerisinde olduğunu göstermektedir. Bunun sorumluluğu ise kuşkusuz bu insanlara ait değildir. Onların hayat şartları sosyal ve ekonomik durumları düzeltilir, kendilerine her türlü eğitim olanakları sağlanırsa, bunlara paralel olarak kuşkusuz inançları, anlayışları ve düşünceleri değişecektir.” Bu çerçevede düşünüldüğünde uzmanın olayı açıklamak için kullandığı *ilkel hayat şartları* ile *Adak*’ın temsil kategorileri arasında paralelliğin olması filmsel metin ile bilimsel metnin benzer bir söylemde buluştuklarını göstermesi açısından önemlidir. Bu tür bir söylem içerisinde Kürtlerle meskûn coğrafyalar, İslam’ın yanlış ve çarpık yorumlandığı bir yerden ötesine geçerek, İslam öncesi arkaik ve batıl inançların heterodoks uzamıdır. “Doğu”nun, Türklüğün özellikle Kemalist/modernist/sol söyleminde taassupla, gericilikle, Müslümanlıkla özdeşleştirildiği düşünülürse buradaki heterodoks imge istisnai bir örnek oluşturuyor. Günümüzde ise bu istisnai imgenin, bu kez Türklüğün Müslüman/İslamcı söyleminde yaygınlaştığı söylenebilir. İslam-dışını, Müslümanlık öncesini sapkın olarak düşünen bu söylemde Kürtler, Müslü-

manlığın dışında, sapkın heterodoksinin içerisindeyler artık.

Olayı anlatan bir bölümün olduğu *Bir Ceza Avukatının Anıları* isimli kitabın yazarı Faruk Erem’le de bir röportaj gerçekleştirilmiştir. Olayı batıl inanç olarak yorumlayan mahkemenin görüşlerini destekleyen Faruk Erem’in söylediklerindeki temel vurgu, olayı aydın sorumluluğuna bağlamasıdır.

Spiker: Sayın Faruk Erem, *Bir Ceza Avukatının Anıları* kitabınızda “Tanrı bizi affetsin” bölümünde Mızrap çocuk olayına değinmişsiniz. Şimdi on yedi yıl sonra bu konuda neler söylemek isterdiniz acaba?

Faruk Erem: Mızrap çocuk olayında batıl bir inancı, yargının o tarihlerde, cezayı indirici bir sebep sayması çok tenkit edilmişti. Ben bu tenkide katılamıyorum. Yargı ölüm cezasını müebbet hapse çevirirken, burada takdirini kullanırken hiçbir şeyi bağışlamış değildi. Tam aksine bizleri, aydın kişileri suçlamıştı. Türk toplumunda tanrı uğruna çocuğunu kurban edenler varsa bunun tek kusurlusu o kişi midir, bizim hiç kusurumuz yok mu, biz uyarıcı görevimizi eksiksiz yapabildik mi, gerçek din duygusu ile sahtesi arasındaki kıl ayırmadan siyasal fayda sağlamak kusura acaba gelecek kuşaklar önünde özür bulabilecek miyiz?

Osman Şahin hem edebiyatçı hem de “Doğu uzmanı” kimliğiyle konuşurken, bir aydın olarak olaydan etkilendiğini ve olayın asıl sorumluluğunun da aydınlarda, toplumda olduğunu söylüyordu. Aynı şekilde ismi ve uzmanlık alanı belirtilmeyen kişi ve olayı anılarından anlatan avukat Faruk Erem de olayın sorumluluğunu aydınlarda, eğitimsizlikte ve cehalette bulan görüşler dile getirmişlerdir. Bu ortaklık, yani söz konusu olayın sorumluluğunu aydınlarda ve eğitimsizliğin ortaya çıkardığı cehalette bulan görüşü, Kürtlüğün sinematik kurguları bağlamında nasıl tartışmak gerekiyor? Hatırlanacağı üzere, *Hudutların Kanunu*, *Toprağın Kanı*, *Hakkârî’de Bir Mevsim*, *Derman* ve *Katircılar* eğitilmiş, aydın bir karakterin “Doğu”daki hallerine dair anlatılardı. Bu filmlerdeki karakterler, ilk örneklerine romanlarda rastlanan modern Cumhuriyet’in idealist devlet görevlileri ve aydınlarının yerliyi değiştirme arzularındaki farklılaşmalar ve yakınlıklar üzerinden analiz edilmişti. *Adak* bağlamında, filmin anlatısı ile uzmanların yaşanmış olaydan hareketle “Doğu”yla ilgili söyledikleri aynı düzlemde buluşuyor. Dolayısıyla filme konu olan olayı yorumlayan



Adak, Atıf Yılmaz, 1979

uzmanların, olayın sorumluluğunu Cumhuriyet aydınlarında bulmaları, aydınların sinematik temsilleri olan idealist devlet görevlilerinin, ilkel ve vahşi olarak düşünülen Kürtleri batıl inançlardan kurtarma sorumluluğu taşıdıkları fikrinde ortaklaştıklarını göstermektedir. Başka bir deyişle, uzmanların sorumluluk yükledikleri Cumhuriyet aydınlarının filmlerdeki karşılığı “Doğuluları” çoktan “medenileştirmiş” olmaları beklenen idealist devlet görevlileridir.

Adak üzerine, yönetmenin ve sinema yazarlarının söylediklerine bakmak, filmin sinema yazarları tarafından Kürtlerin *hakikatini* gösteren bir belge haline getirilmesinin ideolojik ve söylemsel nedenlerini göstermesi açısından da önemlidir. Atıf Yılmaz kendi filmini anlatırken, filmi gerçek bir olaydan hareketle yapmaktan çok, “gerçek bir olayı çeşitli boyutlarıyla sergilemeyi” amaçladığını söylüyor. Filmini izleyicileri “Doğu”da yaşanan batıl inançlar üzerine düşünmeye sevk edecek bir belge olarak gören Yılmaz şunları söylüyor: “*Adak*’la seyirciye açık seçik bir mesaj iletmeyi amaçladım. Gerçekte olmuş bir olayı çeşitli boyutlarıyla sergilemek, seyirciyi düşünmeye, tartışmaya sevk etmektir amacım. Nitekim filmdeki, hiçbir etki altında bırakmadığımız yorumcular (bilim ve sanat adamları) olayı

çok farklı açılardan değerlendirdiler. Bu yaklaşım, Türkiye'nin bugün içinde bulunduğu kavram kargaşasını da simgelemektedir ben- ce. Batıl inançlar ve onların bireylerdeki etkileri üzerine biraz fazla- ca durdum" (akt. Sökmen 2007: 38). Batıl inanç söylemi bu kez yö- netmenin söylediklerinde karşımıza çıkıyor. Yılmaz açısından film, gerçek olaydan hareketle yapılmış bir kurmaca değil, bizatihi "Do- ğu"nun hakikatini gösteren bir tür belgedir. Yılmaz açısından Kürt- lerin gerçekliğinin analizi olan film, yorumcular açısından aynı ger- çekliğin analiz nesnesine dönüşüyor.

Sinema yazarı Ağâh Özgüç filmde "Güneydoğu"nun geri kalmış dinsel törelerinin görüntülerini görüyor. Ancak Özgüç'ün söyledik- lerinde bir dil sürçmesi ya da bir semptom olarak düşünülebilecek bir şey gerçekleşiyor. Sürçme ya da semptom, film ve filme konu olan olayın Doğu Anadolu Bölgesi'nde geçmesine rağmen, Güney- doğu olarak ifade edilmesinde görülüyor. Anlaşılan Özgüç açısından Doğu Anadolu, Güneydoğu'yla aynı varlığa işaret etmektedir. İki bölge arasındaki farklar o kadar da önemli değildir; buralar birbirle- rinin yerine ikame edilebilir yerlerdir ve orada yaşayanlar da aynı varlıklardır. Mümin karakteri yazar için bölgenin hakikatinin bir bel- gesine, bir görüntüsüne dönüşmüştür. Nasıl ki filmin yönetmeni uz- man görüşlerini kurmaca görüntüleri desteklemek, kanıtlamak için kullanıyorsa, Özgüç de filmin kurmaca dünyasını bölgenin gerçekli- ğinin saydam bir görüntüsüne dönüştürüyor: "Güneydoğu'nun dinsel törelerini tüm geri kalmışlığıyla görüntüleyen ibret verici bir film. Türk sinemasında ilk kez bir filmin aralarında olaylara, konunun uz- manları tarafından bilimsel yorumlar getiriliyor. Belgeci tutumuyla sergilenen yenilikçi bir çalışma örneği. Töresel yandan 'yağmur dua- sı' ve 'imam nikâhı' filmin ayrıntı zenginliklerini içeren ilginç sah- nelerinden. Tarık Akan, hırsızlıkla suçlanıp hapse giren Müslüm'ü başarıyla canlandırıyor. Müslüm hapisten çıktıktan sonra adağını ye- rine getirecek, 2,5 aylık oğlunun boğazını keserek tanrıya kurban edecektir" (1993: 74). Medeniyetten geri kalmışlık olarak düşünülen ekonomik geri kalmışlık söylemi bir kez daha devrededir. Daha önemlisi "Doğu"yu ilkel ve batıl inançların yaşandığı toplumsal ve mekânsal bir uzam olarak düşünen film, sinema yazarları için "Do-

ğu”nun gerçekliğini gösteren bir belgeye dönüşmüştür. Filmin “Doğu” düşüncesi ile filmi yorumlayan yazarların fikirleri çakışmaktadır. Bu çakışma düzleminde, filmin kurmaca karakterini iptal eden, egemenlik ve tahakküm ilişkileri sonucunda oluşmuş bu tür bir söylemsel evrende “Doğu”yla ilgili her türlü görüntü üretme ve söz söyleme yetkisi/otoritesi kolaylıkla elde edilebilir ve korunabilir.



Hudutların Kanunu, Lütfi Akad, 1966

"Doğu"da yürürlükte olan egemenlik pratiklerinin hukuki ve ideolojik karşılıkları olan "terör bölgeleri", "Doğu sorunu", "sürgün yerleri", "şark görevi", "olağanüstü hal bölgesi" gibi ifadelerle tanımlanan yerler "hem tecrit edilen, hem de nüfuz edilebilir yerler"dir, yani coğrafya üzerinden işleyen dışlama ve içirme mekanizmalarını ifade eder. Kürt coğrafyasının egemen güç karşısındaki bu konumu onu bir heterotopyaya dönüştürüyor.

7

Heterotopik Manzaralar

KÜRT BÖLGELERİNDE uzamın, coğrafyanın kadraja alınışı hakkında ne söyleyebiliriz? Sinemanın çerçevelediği “Doğu” manzarası nasıl ele alınabilir? Osmanlı/Türk devlet iktidarlarının Kürtler ve onların yaşadığı bölgelerle ilişkilenme şekilleri, buralarla ilgili geliştirmiş olduğu ideolojik ve kurumsal pratikler ve uygulamalar ile filmlerdeki manzara nasıl ilişkilendirilebilir? Egemenlik ve tabiyet ilişkilerinin üretildiği, yürütüldüğü bir yer olarak “Doğu” ve onun filmlerdeki manzarasını birlikte düşüneceğim. Diğer bir ifadeyle perdede görülen “Doğu” manzarasıyla, bölgenin tarihsel konumunu ilişkilendireceğim. Bu yüzden de mekânı güç ilişkileri içerisinde oluşan bir mücadele alanı olarak ele alan çalışmalardan yararlanacağım.

Heterotopik Bir Kamp

Michel Foucault *heterotopya* kavramını normal’in kendini kurduğu mekânsal dışlama biçimlerini, ötekilik mekânlarını, krizin, sapkınlığın, köleleştirmenin ve sömürgeciliğin mekânlarını anlatmak için kullanıyor. Foucault’nun çerçevesini çizdiği anlamda heterotopyalar çok farklı mekânlar olarak karşımıza çıkıyor, ama temelde heterotopya, “fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında yer alan ve yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı” mekânlardır. Heterotopik mekânların toplum içeri-

sinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır ve aynı heterotopya, içinde bulunduğu kültürün eşzamanlılığına göre değişik işlevler üstlenebilir. Bu tür mekânlar “her zaman açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu heterotopyayı hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar” (Foucault 2005: 295-97). Ulus oluşturma süreçlerinin mekânsal ve toplumsal biyopolitik uygulama alanı olarak Kürt coğrafyası, tarihsel ve aktüel olarak, aynı anda *hem tecrit edilen, hem de nüfuz edilebilir yerlerdir*. Tarihsel olarak “Doğu”da yürürlükte olan egemenlik pratiklerinin hukuki ve ideolojik karşılıkları olan “terör bölgeleri”, “Doğu sorunu”, “sürgün yerleri”, “şark görevi”, “olağanüstü hal bölgesi” gibi ifadelerle tanımlanan yerler “hem tecrit edilen, hem de nüfuz edilebilir yerler”dir, yani coğrafya üzerinden işleyen dışlama ve içermek mekanizmalarını ifade eder aynı zamanda. Kürt coğrafyasının egemen güç karşısındaki bu konumu onu bir heterotopyaya dönüştürüyor. Bölgenin heterotopik bir coğrafyaya dönüştürülmesinin kadraja alma biçimlerini etkilemediği düşünülemez.

Normatif ile normatif olmayanın belirlenmesinin her zaman bir güç ilişkisiyle mümkün olduğu hatırlanırsa, Kürt coğrafyasının uygulama ve söylem düzenekleri içerisinde heterotopikleştirilmesi Türklüğün normatif olarak kurulmasında belirleyicidir. Türklüğün normatif olarak kendini kurmasında, Kürtlüğün tanımlanmasının, tanınmamasının, bastırılmasının önemli bir yer tuttuğu daha önce vurgulanmıştı. Bu çerçevede düşünüldüğünde Türk sinemasında “Doğu”nun kurgulanma biçimlerinin, Türklüğün norm ve Türkiye’nin batısının da normal olarak kurulmasında etkili olduğu söylenebilir. Hatırlanacağı üzere filmler, Kürtlük ile Türklük arasındaki farkı genellikle batıl, ilkel, feodal, vahşi *onlar* ile laik, medeni, ileri, yüce bir *biz* üzerinden kuruyordu. Dikkat edilirse bu kategoriler daha çok kimliğe gönderme yapan ya da kimlik üzerinden üretilen dikotomilerdir. Benzer bir dikotomi, “Doğu” bir anormallikler coğrafyası, Türkiye’nin batısı ise normalliğin nezih ve modern mekânları olarak çerçevelenirken üretiliyordu. Örneğin *Köprü*, *Derviş Bey*, *Züğürt Ağa*, *Kibar Feyzo* gibi filmlerde “Doğu” sapkınlığın, cehaletin, batılın coğrafyasıyken, Türklüğün mekânı pürüzsüz modernliğin alanıdır. İleride ele alınacağı üzere *Eşkiya*, *Beyaz Melek*, *Mutluluk* gibi



Yol, Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981

son dönem filmlerde ise Türklüğün uzamı artık saf, egzotik, otantik ve çocuksuluğun bir tür *müzesi* olan “Doğu” karşısında, yabancılaşmanın, karmaşanın, kapitalizmin diyarıdır. Dahası Türkiye’nin batısının normallik mekânları olarak kurulması için gösterilmesine, perdede görünmesine gerek yoktur. Örneğin daha önce incelediğim *Hudutların Kanunu*, *Toprağın Kanı*, *Derman*, *Katırcılar*, *Hakkârî’de Bir Mevsim* ve *Adak* gibi filmlerde de Türkiye’nin batı bölgeleri görünmüyor. Ancak Türkiye’nin batısının varlığı ve normalligi, hem oradan gelen karakterlerin normatifliği hem de bizatihi “Doğu”nun kadraja alınma biçimleri üzerinden kuruluyor.

Coğrafyayı, yeri sömürgeci söylem ve pratiklerin ürettiği iktidar ilişkileri bağlamında sorunsallaştıran Irwin Schick, Foucault’dan hareketle insan varlığından ve deneyiminden bağımsız bir fiziksel nesne olarak var olan “yer”in anlamlandırılması, insanileştirilmesi ve toplumsallaştırılmasının, kısaca “mekânlaştırılmasının” söylemsel araçlarını betimlemek için *mekân teknolojisi* kavramını öneriyor. Schick’e göre “yer”, toplumsal ilişkilerin açığa çıktığı yansız/eylemsiz bir mahal değildir; hem bu ilişkileri yapılandırır, hem de yeri gelince bu ilişkiler tarafından yapılandırılır. Katıksız ve yalın fiziksel mekâna karşıt yerler nesnel gerçeklikler değildir, ancak belli insani

mekânsal deneyimler aracılığıyla var olabilirler. Toplumsal'ın etkin ve kurucu bir bileşeni olarak mekân görüşünün sosyal bilimler pratiğine tam olarak yerleşmediğine, mekânsal birimlerin genellikle verili kabul edildiğine, seçimleri ve kuruluşları altında yatan toplumsal-siyasal güçlerin sorgulanmadığına dikkat çekiyor Schick. Keith ve Pile'in da söylediği gibi "tüm mekânsallıklar siyasaldır, çünkü gayri mütenasip iktidar ilişkilerinin (gizli) ortamı ve (örtülü) anlatımıdır" (akt. Schick 2000: 7). Ötekilik mekânlarında ayrımcılığın kendini sürekli üretebildiğini ve bu mekânların yalnız "öteki"lerin depolandığı yerler olmadığını, aynı zamanda başkılığın başlıca göstergeleri ve üreticilerinden biri olduğunu söyleyen Schick'e göre, "iktidar mekânsal pratikleri etkilemekle kalmaz, mekânsallık söyleminin biza-tihi kendisi iktidarın işleyişinden doğar. Yerin bölgeleştirilmesi söylemsel bir uygulamadır – bu bölgelerin bilincinde olmamız da öyle; bunlar onları üreten iktidar şebekelerinden bağımsız olarak tahlil edilemezler" (a.g.y., 38-39).

Doğu, Kürdistan, Şark Vilayetleri, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi diye nitelendirilen coğrafyalarda Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla şiddetini artırarak belirginleşen egemenlik süreçlerinin mekânsal boyutunun anlaşılmasında Foucault'nun *heterotopya* ve Schick'in *mekân teknolojisi* kavramsallaştırmasına ek olarak Giorgio Agamben'in çerçevesini çizdiği bağlamda *kamp* kategorisi işlevsel olabilir. Çatışmaların, savaşların, ölümlerin, krizlerin, istisna olanın sıradanlaştığı, olağanüstü hallerin olağanlaştığı bir coğrafya olarak "doğu", Agamben'in kavramsallaştırdığı anlamıyla bir kamp olarak nitelenebilir. Agamben, "bugün hâlâ içinde yaşadığımız siyasal mekânın gizli kalıbı (matrisi) ve *nomus*'u" anlamında, kamp'ı aynı zamanda bir metafor olarak da ele alıyor. Agamben'e göre kamp, istisna bir durumdan ve sıkıyönetimden doğmuştur (2001: 217). Agamben açısından kampın nasıl bir yer olduğunun anlaşılması, istisna durum ile kamp arasındaki kurucu bağın doğru anlaşılmasına bağlıdır. "Kamp, istisna durumun kurala dönüşmeye başladığı an açılan mekândır. ...hukuksal yönetimin geçici olarak askıya alınması olan istisna durum, kampta daimi bir yer düzenlemesi şeklini alıyor ve fakat bu ha-



Hudutların Kanunu, Lütü Akad, 1966

liyle yine normal düzenin dışında (bir istisna) olarak kalıyor” (a.g.y., 219-20).

Osmanlı imparatorluğu’nun son döneminden başlayarak, Cumhuriyet’in kuruluşundan bu yana Kürtlerle meskûn coğrafyalar devlet açısından bir problemdir. İsyanların, çatışmaların, sürgünlerin, krizlerin, sömürgeliğin, ötekiliğin mekânlarıdır söz konusu yerler. Tecrit edilen ama dışarıda bırakılmayan *eşik* ya da *sınır mekân* olarak Doğu, egemen devlet açısından istenildiği zaman nüfuz edilebilen yerlerdir. Bölgenin sürekli kontrol altında tutulması gerekmektedir. Devletin bölgeye dair politik ve kurumsal uygulamaları dönem dönem farklılaşsa da sürekli aynı kalan şey orada bir *olağanüstü* durumun olduğu tespittir. Bu “sorunlu” bölgeye ve insanlara yönelik yasal düzenlemeler doğal olarak diğer bölgelere göre farklılaşacaktır. Bu ayırım, sıkıyönetim ve olağanüstü hal durumlarının ilanı ve sürdürülmesidir. İlk sıkıyönetim ilanı, 4 Mart 1925’te TBMM’de kabul edilen Takrir-i Sükûn Kanunu’yla, yeni devletin kurulmasından sadece iki yıl sonra uygulamaya koyuldu (Tunçay 1982, s. no. belirtilmemiş) ve en son 30 Kasım 2002’de Olağanüstü Hal Kanunu kaldırıldı. Bu tarihler arasında pek çok defa ilan edilen ve kaldırılan olağanüstü yasalar vardır. Ancak burada önemli olan nokta şudur: Sıkı-

yönetim ve olağanüstü halin yasal olarak yürürlükte olmadığı durumlarda da buralar devlet açısından olağanüstü yerlerdir. Dolayısıyla olağanüstü halin sıradanlaştığı, istisna olanın norm haline geldiği yerlerdir Kürt bölgeleri. Daha önce vurgulandığı üzere, devlet açısından oraya dair geliştirilen söylem, ideoloji ve pratikler yönünden “Doğu”, Anadolu’nun içinde eritilemeyecek bir *fazla*’yı barındırıyordu. Dolayısıyla “Doğu”yla ilgili geliştirilen mekânsal politikaları, ideoloji ve söylem biçimlerini, kurumsal ve yasal düzenlemeleri, Türk modernleşmesinin analitik kategorileri olarak da kullanılmış merkez-çevre içerisinde açıklamak imkânsızdır.

Mekânsal ayrımlar, popüler dilde dolaşıma giren kategoriler ve stereotipleştirmeler üzerinden de takip edilebilir. Örneğin Türkiye’de insanların nitelendirilmelerinde bölgesel ifadelerin sadece Doğu Anadolu’da ve Güneydoğu’da yaşayanlar için kullanılması dikkat çekicidir. Türkiye’nin kuzeyinde, güneyinde ya da batısında yaşayanlar için “Kuzeyli”, “Güneyli” ya da “Batılı” gibi ifadeler kullanılmazken, sadece Doğu Anadolu ve Güneydoğu’da yaşayanlar için “Doğulu” nitelemesinin kullanılması mekân üzerinden üretilen bir dışlama biçimini gösteriyor. Bu “Doğulu” ifadesi, aynı anda hem bir etiketleme, damgalama, hem de bir *gizleme* ya da *yok sayma* biçimi olarak kullanılıyor. “Doğulu” kategorisi aynı anda bir taraftan Kürtlere gönderme yapar, diğer taraftan gizleme ve yok saymaya da yarayan stereotipleştirici bir işlev üstlenir. Kürt ya da Kürtler nitelemesinin kullanılmaması, kullanılmak istenmemesi, bunun yerine “Doğulu” ve “Doğulular” nitelemelerinin kullanılması, yok sayma ve gizleme açılarından bir iktidar söyleminin yeniden üretilmesine denk düşer, ama aynı zamanda negatif olarak görülen Kürtlüğe de işaret eder.

Kürtler ve “Doğulu”luk üzerinden üretilen, kaba, maço, görgüsüz vb. anlamlar yüklenen “kıro” ifadesi, mekân ve dil üzerinden işleyen iktidar ve dışlama mekanizmalarını gösteren bir başka söylemdir. Kürtçede “erkek çocuk” anlamına gelen *kur* sözcüğü erkek çocuğundan söz ederken *kuro* halini alır. Dolayısıyla *kuro* kelimesi Kürtçeden Türkçenin ve Türklüğün popüler söylemine uyarlanırken “kıro”ya dönüşmüştür. Kürtçeden Türkçenin evrenine dönüştürülerek dahil edilen “kıro” sözcüğünü üreten egemen söylemin işleme

mantığının anlaşılması açısından, Peter Hulme'un, "yamyam" (*kani-bal*) ve "kasırğa" (*hurricane*) sözcüklerinin yerli Amerikan dillerinden Avrupa dillerine dahil edilirken üstlendikleri fonksiyonlarla ilgili söylediklerine başvurulabilir. Her iki sözcüğün "ideolojik bir söylemi güçlendirmek" için belli başlı tüm Avrupa dillerine uyarlandığını söyleyen Hulme'e göre bu uyarlamadan sonra iki sözcük de yalnızca betimliyor göründükleri özgül doğal ve toplumsal fenomenleri çağrıştırmakla kalmayıp, Avrupa ile Amerika, medeniyet ile vahşilik sınırını çağrıştırmaya başlamıştır. Kasırğa sadece belli bir fırtına türü olmaktan çıkıp, Karayiplere özgü bir şey anlamına gelmeye başlar. Bu durumda bizzat kaynağı olan yerin şiddet ve yabanılıkla dolu olduğuna işaret eder. Benzer biçimde "yamyamlık" daha eski olan *anthropofaji* sözcüğünün bir eşanlamlısı olarak kendi türünden varlıkları yiyen yabanlara gönderme yapıyordu; oysa Avrupa dillerinde yamyamlık, bu yabanların Avrupalılara karşı çıkıp onları yalayıp yutacakları tehdidini ima eder. Dahası Hulme, bu iki terim arasındaki sınırların (her ne kadar kasırganın doğal bir fenomene, yamyamlığın da kültürel bir pratiğe gönderme yaptığı düşünülse de) belirsizleştiğini ve terimlerin Avrupa'nın dışında yer alan her şeyi tarif etmeye başladığını gösterir (akt. Loomba 2000: 96).

Türkiye'deki popüler kültürün ve medyanın söyleminde "kıro", her ne kadar değişik bağlamlarda –sınıfsal ve mekânsal farklara işaret eden bir gösteren olarak– kullanıma sokulsa da üstlendiği asıl işlevin Kürtleri işaretleme/dışlama olduğu söylenebilir. "Kıro" nitelemesi kendisini laik, kentli, üstün ve medeni olarak tasavvur eden Türklük ethosunun "aşağı", ilkel, görgüsüz, vahşi olarak düşündüğü Kürtlükten ayırmakta kullandığı işlevsel bir ifadedir. Etnik, sınıfsal ve mekânsal ayrımlar üzerinden üretilen, dışlayıcı bir söyleme işaret eden "kıro" sözcüğü, egemen söylemin işleme pratiğinin çoğu zaman *eklemleme*'ler tarzında olduğunu göstermesi açısından da önemlidir.

Mekân, film-dünyanın kurulduğu, düzenlendiği imgeler içerisinde başlıca aktörlerden birisidir. Dolayısıyla film-dünya içerisinde çerçevelenen coğrafyayı, karakterlerin üzerinde eyledikleri nötr bir sahne olarak düşünmek, geleneksel sosyal bilim anlayışının mekânı

toplumsal uzama etki etmeyen nötr bir sahne olarak düşünmesine benziyor. Doğu anlatıları bağlamında çerçevelenen mekân, iktidar ilişkilerinin değerlendirilmesiyle birlikte analiz edilebilir ancak. Film-dünyanın kurduğu mekânı, bizatihi mekânın kendisinde olduğu gibi, tahakküm ilişkilerinin görünür olduğu bir aktör olarak düşünmek, 60'lardan itibaren sinemada kadrajlanan "doğu" manzara-sının anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Değişen Manzaralar

"Doğu", dönemlere göre farklılaşmalar göstererek, çetin doğa ve mevsim koşulları, yoğun kar örtüsü, olağanüstü koşulların yaşandığı yerler, otorite boşluğu, kaçakçılık, sınır, mayın, eşkıyalık, anormallik, salgın, ölüm ve suç mekânları, geniş düzlüklerin, kurak toprakların, dağlık ve engebeli alanların coğrafyasıdır.⁷¹ 1960 ve 70'lerde kaçakçılığın, eşkıyalığın, sınırların, tarım arazilerinin, petrolün ve kuraklığın, çölümsü sıcaklığın coğrafyasıdır Kürtlerle meskûn coğrafyalar. 80'lere geldiğinde ise buz çöllerinin, metrelerce karla kaplı dağların, çığın, dondurucu soğukların mekânıdır. 70'lerde feodal karanlığın, kurak toprakların distopik mekânı olarak "Doğu", 80'lere geldiğinde insanın sürekli mücadele etmesi gereken adeta bir film karakteri gibidir. 90'ların sonlarından itibaren sanat sineması veya bağımsız filmlerde bölgenin gerçekçi bir imgesi belirmeye başlıyor: Savaşın, şiddetin bir tür kampa dönüştürdüğü bir uzam. 2000'lere geldiğinde ise popüler filmlerde "Doğu", içinde yetişkin

71. Manzaranın Kürtlüğü işaretleyen bir gösterge olarak yorumlanması Batılı araştırmacıların yazdığı metinlerde de görülmektedir. Örneğin Tim Kennedy, Yılmaz Güney sineması hakkındaki metninde *Sürü* filminin görselliğinin, Kürdistan manzarasını işaretleyen bir gösterge olduğunu belirtiyor: "Engin, bomboş manzara, bir hayalet gibi çalınan müzik, parlak renkli geleneksel elbiseler ve hepsinden önemlisi atlar, kırsal Kürdistan ortamını yansıtmaya bire birdir. Kürt kimliğini simgeleyen bu öğeler –O'Shea'ya göre– her nasılsa Kürtlüğe içkin sayılmaktadır" (2009: 107-8). Kürt sineması üzerine yazıların oluşturduğu bir derleme kitaba *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* isminin verilmesi bile bölgenin sinematografik manzarasının heterotopik karakterini işaretlemesi bakımından ilginç bir göstergedir.



Hakkâri'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

çocukların, naif ve saf insanların bulunduğu bir tür egzotik *müzedir*.

Filmlerde çerçevelenen “Doğu” manzaraları ile Kürtlerin şarkı-yatçı metinlerdeki temsillerinin örtüşmesi dikkat çekicidir. İslam, Osmanlı, Pers gibi “yüksek medeniyetlerin” hâkimiyetindeki coğrafyalarda yaşayan Kürtlerin Batılı tasavvurda “yerli” olarak konumlandırıldığını belirten Nuri Fırat, Kürdistan coğrafyasına gelen ilk seyyahların bu coğrafyayı ve Kürtleri “vahşi Kürdistan”, “ilkel topluluk”, “eşkıya” ve “önemli geçitlerin soyguncuları” olarak betimlediklerini söylüyor. 16. yüzyılda Batı’nın Doğu tasavvuru içinde Kürtlerin özel bir ilgi alanı oluşturamadığını, dolaylı olarak bölgesel anlatım ve betimlemenin bir ayrıntısı olarak tasavvur edildiğini belirten Fırat’a göre, gezginler gözüyle betimlenen Kürdistan coğrafyası ve iklimi toplumsal özelliklerle özdeşdir. “Asi” ve “vahşi” coğrafya nitelemesi, “asi” ve “vahşi” topluluk karakteridir. Batılı ise vahşilik ve asilikle baş etmeye, onu yola getirmeye ve belli bir disipline sokmaya çalışandır. 16. yüzyıldan başlayarak devam eden ve ağırlıklı olarak bu tür bir algı oluşturan gezginci gelenek, 19. ve 20. yüzyıla gelindiğinde Batı emperyalist yayılcılığına paralel olarak önemli bir birikim oluşturmuştur. İlgi alanları özelleşmiş, araştırma ve anla-

tılar ayrıntılı olarak betimlenmiş, toplumsal form ve özellikler hakkında daha “kabul gören” yargılar oluşturulmuştur, ancak temel tasavvur farklı biçimlerde de olsa yeniden üretilmiştir (2005: 108-10).

Hudutların Kanunu’nun sınır köyü mayınlarla, tel örgülerle, kurak topraklarla kaplı bir çöl-coğrafyadır. Hıdır ve filmin diğer karakterleri bu ölüm saçan mayınlı topraklarda kaçakçılık yapmaya çalışıyorlar. Metrelerce karla kaplı dağların ve vadilerin arasında kaçakçılığı bu kez Rüstem, Ramazan ve Abdurrahman *Katırcılar*’da yapmaktadırlar. *Hakkâri’de Bir Mevsim*, *Derman* ve *Katırcılar*’da Kürtlerle meskûn coğrafya bir kar ve buz topografyasıdır. *Hakkâri’de Bir Mevsim*’de öğretmenin adeta bir kar çölündeymiş gibi olan yürüyüşü, *Derman* ve *Katırcılar*’da ebenin ve gazetecinin içinde olduğu köy minibüsünün yolda zor bela ilerlemesini hatırlatıyor. Her üç filmde de dağları ve evleri örten bir kar örtüsü her yeri kaplamış durumdadır. *Hakkâri’de Bir Mevsim*’de kameranın, karakterlerin görsel rejiminden uzaklaştığı, köyü ve çevresini dolaştığı sahnelerde, karla örtülü yüksek dağlar ve dağın içinden adeta yerden bitmiş gibi bir köy görünüyor. *Derman* ve *Katırcılar*’da köylülerin, askerlerin ve onlarla birlikte Mürvet ebenin ve gazeteci Ayşegül’ün kara, soğuğa karşı mücadeleleri film boyunca sürmektedir. “Doğu”nun vahşi doğası” Mürvet ebeye olan arzusu için kasabaya gaz getirmeye giden Tahsin’i dondurarak öldürecektir. Yine doğum sancıları çeken Bahar’ı şehre götürürkenki sahnelerde (çığ düşer, karlı ve buzlu dağlar aşılır, kısacası doğa bütün “vahşiliğini” gösterir) doğa, adeta mücadele edilmesi gereken bir “düşman” gibidir. *Derman*’ın açılış sahnesinde köy minibüsünün şoförünün Mürvet ebeye söyledikleri, coğrafyanın filmin anlatısına nasıl dahil edildiğini gösteriyor: “Bakma öyle durduklarına bu dağlar hayırsızdır bacı, bu dağlarda iş yok... Hele sen bu dağları çığ düştüğünde göreceksin ki allah allah!”

Toprağın Kanı, coğrafya tahayyül etme tarzı bağlamında *Hudutların Kanunu*, *Hakkâri’de Bir Mevsim*, *Derman* ve *Katırcılar*’dan farklı bir yere sahip. Sözü edilen dört filmde bir tür “katışıksız ve yalın fiziksel mekân” olarak vahşi bir coğrafya manzarası inşa edilirken, *Toprağın Kanı*’nın vahşi coğrafya manzarasını belli insani mekânsal deneyimler aracılığıyla bölgeleştirdiği, mekânsallaştırdığı,



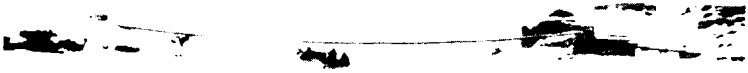
Yol, Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981

yer haline getirdiği söylenebilir. Başka bir deyişle filmi sarmalayan “medenileştirilmesi gereken yerli” fikri ve duygusuna, modernleştirilmesi gereken Batman düşüncesi ekleniyor. Yani filmin coğrafyayı, mekânı düşünme biçimi ile mekânda yaşayan ve *onlar* olarak nitelendirilen insanları kurgulama biçimi arasında çarpıcı bir paralellik görülüyor. Petrol rafinerisinde işçi olarak çalışmaya başlayan Hüseyin’e rafineride çalışan Ali usta petrolün ne anlama geldiğini anlatıyor: *Petrol ne demek bilir misin? Petrol okul demek, petrol yol demek, hastane demek. Petrol toprağımıza gübre demek, bereket, zenginlik demek.* Boş arazileri, tepeleri, yamaçları göstererek: *Buralar pompalarla kuyularla dolacak, yeni bir şehir yükselecek burda. Binlerce işçi çalışacak, binlerce aile aydınlığa kavuşacak.* Ali ustanın filmin başlarındaki bu ideali filmin sonlarına doğru –tabii bu arada beş yıl geçmiştir– gerçekleşiyor. Boş tepeler, vahşi dağlık araziler olarak gösterilen Batman, petrol sayesinde “modern” ve “medeni” bir kente dönüşüyor. Petrol rafinerisi, bir taraftan *vahşi* insanlar olarak *onların*, *biz*’in içine, yani Türklüğün medeniyet dairesine dahil olması demek, diğer taraftan da “dağlı insanların vahşi coğrafyalarının” modernleştirilmesi, yani şehirlere dönüştürülmesi anlamına ge-

liyor. Dolayısıyla burada söz konusu olan çifte bir medenileştirme hareketidir: Bir taraftan yerli olanın medenileştirilmesi, diğer taraftan coğrafyanın modernleştirilmesi. Filmin başında mühendis Hilmi Bey tarafından *berbat yer* olarak nitelendirilen çorak Batman köyü, modern bir şehre ve Hilmi Bey'in oğlu Orhan tarafından *vahşi ve dağlı* insanlar olarak söz edilen yerli insanlar, medeni insanlara dönüştürüldüler. Bu bağlamda *Toprağın Kanı*, insanı ve coğrafyayı aynı anda medenileştirmesiyle, incelenen diğer filmlerden farklılaşıyor.

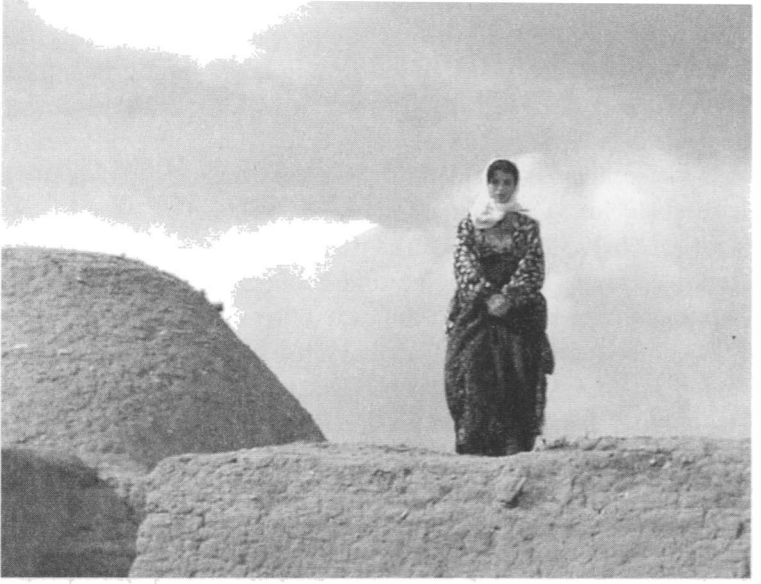
70'lerin bölgeyi, toprak sahibi zengin ağa ve topraksız yoksul köylüler arasındaki karşıtlık üzerinden "sınıf çatışmasının uzamı" olarak sunan sol-popülist filmlerinde "Doğu", tarımın ve toprağın mekânıdır. Dönemin toplumsal hareketleriyle ilişkili olarak politik ve entelektüel alanın gündemlerinden biri olan toprak reformu tartışmalarının izdüşümlerinin de görüldüğü bu filmlerde, topraksız köylülerin ve marabaların çalıştığı geniş düzlükler, tarımsal arazilerdir Kürtlerle meskûn coğrafyalar. 80'lerin manzarayı dolduran kar ve buz topografyasından farklı olarak "Doğu", geniş düzlüklerin, tarımsal arazilerin, eşkıyalığın, çorak tepelerin, kıraç toprakların coğrafyasıdır. *Salako*, *Bedrana*, *Kibar Feyzo*, *Davaro*, *Şalvar Davası*, *Erkek Güzeli Sefil Bilo*, *Kara Çarşaf Gelin*, *Adak*, *Fırat'ın Cinleri* gibi sol-popülist filmlerde bu manzara belirgindir. Daha önceki bölümlerde tartışıldığı üzere 70'lerin sol-popülist filmlerinde sınıf çatışmasının ve salgınların, büyüünün, bedenlere giren cinlerin, batıl ve sapkın inançların distopik evrenidir "Doğu".

90'larla birlikte çatışmaların, devlet şiddetinin, ölümlerin, katliamların, yerinden edilmelerin, faili meçhullerin yaşandığı neredeyse gerçek anlamıyla bir kampa dönüşmüştür bölge. Lakin içinde politik aktivizmin, mücadelenin sürdüğü bir kamp. Bölgenin kampa dönüşmüş imgesi *Ax* (Toprak), *Güneşe Yolculuk*, *Gelecek Uzun Sürer*, *Fotoğraf*, *Press* gibi bağımsız filmlerde beliriyor. Bu filmlerde "Doğu" artık ne Kemalist devlet görevlilerince medenileştirilmesi gereken vahşi bir yer, ne "sınıf çatışmasının", sapkın inançların feodal toprakları ne de darbe sonrası melankolik aydınların iyileşecekleri kar ve buz topografyasıdır. Bu filmlerde Kürt bölgeleri devletten yayılan militarist bir şiddetin ve politik aktivizmin mekânıdır. 90'lardan iti-



Derman, Şerif Gören, 1983

baren radikal ve dramatik bir boyut kazanarak devam eden Kürt sorununun farklı veçhelerinin fragmanları gibidir bu filmler. Bununla birlikte popüler sinemada başka bir “Doğu” imgesi belirlemektedir. İlerleyen sayfalarda ele alacağım *Eşkiya*, *Mutluluk*, *Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *Beyaz Melek* gibi filmlerde Türklüğün modern, kapitalist ve yabancılaşmış evrenine karşın “Doğu” şimdi de yetişkin çocukların, nostaljik ve otantik bir geçmişin, egzotik, masum müzesi haline gelmiştir.



Yol, Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981

Filmlerdeki imgeler, fikirler ve temsiller,
Türkiye'de toplumsal ve kültürel uzamın derinliklerine sinmiş
olan erkek egemen ideoloji ve pratikleri sürekli Kürtlerle özdeşleştiriyor.
Kürtlüğün böyle iflah olmaz bir patriyarkanın ideolojik ve söylemsel uzamı
olarak sunulması, Türklüğü erkek egemen ideoloji ve pratiklerin olmadığı,
pürüzsüz, eşitlikçi modern bir sahneye çeviriyor, patriyarkanın bütün
sapkın görünümlerini coğrafik ve toplumsal uzam
olarak "Doğu" üstleniyor.

8

Cinselleştirilen ve Etnografikleştirilen Kürtlük

ÇALIŞMANIN bu bölümünde filmlerdeki kadınlık ve erkeklik kurgularının Kürtlük ve Türklük ile bağlantılarını tartışacağım. Farklı dönemlerde yapılmış filmlerde cinsiyet, cinsellik ve beden, Kürtlüğün anlamlandırma ve temsil pratiklerini oluşturmaktadır. Kadınlık, erkeklik ve beden üzerinden üretilen çeşitli temsil biçimleri –buna temsil etmeme biçimleri de dahildir– Kürtleri işaretleyen gösterenlere dönüşmüştür.

Kürtlüğün Etnografikleştirilmesi

Kumalık, başlık parası, namus meselesi, batıl inançlar, töre, şiddet gibi temalar kadınlık temsilleri üzerinden stereotipleşmiş temalardır. Örneğin herhangi bir senaryo yazarı ya da yönetmen “Doğu”yla ilgili bir öykü yazacak ya da film yapacaksa, kadın karakterleri kurgulama stratejileri bu izleklerden oluşacaktır. Filmin merkezinde Kürtler olmasa bile, Kürtlüğü işaretleyen bir gösterene ihtiyaç duyulduğunda bu izlekler devreye sokulacak hazır kalıplar olarak el altındadır. Aynı zamanda egemen temsil pratikleri olan bu hazır tematik kalıplara, farklı film türlerinde ve dönemlerde sürekli başvurulmaktadır. Yönetmenler ve senaristler için Kürtlüğü işaretleyen vazgeçilmez göstergeler olan bu tematik kalıplar bugün de istikrarlı bir şekilde kullanılıyor.

Bu izlekler kadının “feodal”, “çağdışı” töre ve geleneklerin kurbanı olarak sunulmalarının araçlarıdır aynı zamanda. Peki, farklı zamanlarda ve türlerde yapılmış filmlerde Kürt kadını neden kurban olarak kurgulanmıştır? Kadınların anlatılarda sürekli bir biçimde örselenmiş bedenlere sahip kurbanlar olarak düşünülmesi, temsil edinin sahip olduğu iktidar ile nasıl ilişkilendirilebilir? Filmlerdeki kadınlık temsillerinin bu niteliği, Anadolu’da modernleştirme, Kürt coğrafyasında ise kolonizasyon pratiklerine dönüşen ulus oluşturma süreçleriyle ilişkilidir. Sömürgeci kültürün meşruluğunu kurmasına yardımcı olan temel ideolojik öğelerden biri de, Doğulu toplumlarda kadını “vahşice” ezen kültürel pratiklerin ve dini geleneklerin eleştirisi olmuştur. Kadınların ezilmesinden sorumlu gelenekler Doğu kültürlerinin barbarlığının kanıtı olarak gösterilir (Yeğenoğlu 2003: 130). Modernleşme ve kolonizasyon süreçlerinin Avrupamerkezci niteliği düşünüldüğünde, “Doğu” anlatılarında kadının patriyarkal törelerin kurbanı olarak sunulması ile Batılı şarkiyatçı ve kolonyalist söylemin Doğulu kadını “ilkel geleneklerin” kurbanı olarak göstermesi arasında ortaya çıkan paralellik anlaşılır hale geliyor. Batılı sömürgeci kültürün kendini meşrulaştırma biçimlerine benzer bir şekilde Kürtlerle meskûn coğrafyalarda uygulanan kolonyalist ideoloji ve pratikler, “Doğu”yu *medenileştirme* söylemi ve misyonu üzerinden meşrulaştırılıyordu. Bu çerçevede Türk sineması, tam da bu medenileştirme söylem ve pratiklerinin görünür olduğu, meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği yüzeylerden biridir.

Doğu’nun ya da daha genel bir ifadeyle “öteki”nin siyasi ve kültürel söylemde cinsel imgelerle kurulmasının çok değişkenli olduğunu söyleyen Irwin Schick’e göre, 19. yüzyıla gelindiğinde, Doğu’daki kadınların çilelerine dair betimlemeler yabancı bilgi söyleminin alışılmış ve yerleşmiş temel öğelerinden biri haline gelmişti. “Başkalıkçı” ve sömürgeci söylemde kadınlara zorbaca hükmeden erkek “öteki” ile Doğu’da hüküm süren “despot” ve “zorba” yönetimler arasında ilişki kurulmuştur. Özel yaşamında kadını “ezen”, ona “zorbaca” davranan erkek, aslında “despot” yönetici ve devlet altında aynı muameleyi gören erkektir (Schick 2000: 125-38). Avrupalı sömürgeci söylemde, “kadınların ezilmesinden sorumlu geleneklerin



Yol, Şerif Gören, 1981

Doğu kültürlerinin barbarlığının kanıtı olarak” gösterilmesine benzer bir biçimde, Türklük söyleminde, Kürt kadınının kurban olarak sunulması, “barbar”, “vahşi”, “despot” bir kültürün varlığına kanıt olarak gösterilmektedir.

Hakkârî’de Bir Mevsim’de kadınlar Zazi, Zazi’nin ismi olmayan ve sesi duyulmayan kızı ve köydeki anonim silüetlerdir. Yönetmenin antropoloğun gözü gibi çalışan kamerasında köylü kadınlar anonim silüetler olarak beliriyor. Zazi’nin isimsiz kızının sesi duyulmuyor, ismi telaffuz edilmiyor ve konuşmuyor. Sadece bakan ve bakılan bir beden olarak var. Zazi ise üzerine kuma gelen, kocasıyla konuşabilen ama öğretmene çocuğunun tercümanlığı aracılığıyla sözünü söyleyebilen biridir. Bunlarla birlikte anlatıda, sesi duyulan ama kendisi görünmeyen (isimsiz, “dilsiz” kızın tam tersi) bir kadın daha var. Öğretmenin İstanbul’daki sevgilisi olduğunu anladığımız, bir fotoğraf karesinde görünen ve pürüzsüz bir İstanbul aksanı ve şiirsel bir dış sesle anlatıda beliren bu kadın, Zazi ve isimsiz-dilsiz kızının asimetrik Türk figürünü çiziyor. Bu kadının sesinin duyulduğu her sahne, yerli kadının madunluğunun tesciline dönüşüyor adeta.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de kadının iki farklı ilişki ya da bakış üzerinden temsil edildiği görülüyor. Birinci bakış, ilerleyen sayfalar-da ele alınan dil kullanım biçimleri ve temsilleriyle ilişkili olarak, kadınların öğretmenle doğrudan karşılaşmalarında ortaya çıkan sessizlik, suskunluk anlarında görünür oluyor. Bu karşılaşmalarda kadın, öğretmenin karşısında “yokluğun”, örselenmişliğin, “ezilmişliğin” tecessüm ettiği bedendir. Kadını kendi toplumsal ilişkileri içerisinde göstererek “nesnellik” etkisi ortaya çıkaran ikinci bakışta ise kadın, bir yandan kumalık üzerinden törelerin kurbanı, diğer yandan da başlık parası üzerinden alınıp satılan bir metadır. (Kadının alınıp satılan bir meta olduğu düşüncesi romanda daha belirgindir.) Kadının içinde bulunduğu durumları olduğu gibi yansıttığını düşünen bu türden bir bakış, Kürtlerin kültürel ve toplumsal uzamını “objektif” olarak temsil ettiği iddiasındadır. Başka bir deyişle Kürt kadınının hakikatini Türkiye'nin batısına ve dünyaya gösterdiği iddiasını içinde taşıyan bir bakıştır.

Hudutların Kanunu'nda ise kadınlar, filmin başlarındaki genel bir planda, yüzleri örtülmüş bir şekilde anonim silüetler olarak görülmektedirler. Yani yerli kadın anlatıda karakterleştirilmemiş bir biçimde yer alıyor. Buna karşın Türklük, Ayşe öğretmenin bedeninde tecessüm ediyor. Türklük *Hudutların Kanunu*'ndaki Ayşe öğretmenin “steril”, pürüzsüz, “Beyaz” olarak kurgulanmış bedeniyle, *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de ise öğretmenin şiirsel bir ses ve fotoğraf karesiyle görünür olan sevgilisi üzerinden modern ve medeni olan bir kadınlığa eklemlenmiştir.

Toprağın Kanı'nda yerli kadın, Zehra karakteri üzerinden temsil edilmiştir. Hüseyin'le nişanlı olan Zehra, Hüseyin'in kardeşi Hasan tarafından kaçınılarak önce tecavüze uğruyor, sonra da imam nikâhıyla evleniyor. Despot erkek olarak Hasan'ın kurbanı olan Zehra, Batılı söylemin Doğulu kadını resmetme biçimlerinden olan despot erkeğin kurbanı yerli kadın tasvirine bire bir uyuyor. Bu bağlamda Batmanlı Zehra, Hakkâri'li Zazi ve Ağrı'lı Bahar “çağdışı törelerin”, “despot erkeğin” ve “cehaletin” kurbanı olma ortak paydasında buluşuyorlar. Bununla birlikte yerli kadın ile “Beyaz” kadın karşıtlığı filmlerin anlatılarını kesen ortak bir hat oluşturuyor. Örselenmiş, silinmiş bir var-



Hudutların Kanunu, Lütfi Akad, 1966

lık olarak kadın algısını güçlendiren söz konusu karşıtlık *Toprağın Kanı*’nda Zehra ve mühendis Hilmi Bey’in okumuş yeğeni Sevgi, *Hakkâri’de Bir Mevsim*’de Zazi, isimsiz/dilsiz kız ve öğretmenin fotoğraf karesinde görülen sevgilisi ve *Derman*’da Mürvet ebe ve Bahar arasında görülüyor. Bu türden karşıtlıklar bir taraftan kurban, ezilmiş, örselenmiş kadın algısını güçlendiren bir etki ortaya çıkarırken, diğer taraftan ise “Beyaz”/Türk kadını bütün patriyarkal ilişkilerden, geleneklerden özgürleşmiş bir özne/birey olarak sunuyor.

Derman’da yerli kadın, anonim silüetler olarak gösterilen köydeki kadınlar ve Tahsin’in karısı Bahar karakteri üzerinden temsil ediliyor. Bahar karakteri televizyonun, sinemanın ve doktorun varlığından haberdar olmayan “cahil”, “geri kalmış” ve olaylar karşısında etkisiz ve sessiz biridir. Mürvet ebe ve Bahar arasında geçen diyalog, filmin yerli kadını nasıl düşündüğünü gösteren sahnelerden biridir. Diyalog, daha doğrusu bir tür monolog gibi gelişen –Bahar, Mürvet’in sorularına “yok” demekten başka cevap vermiyor– konuşma şöyle:

Mürvet ebe: Hiç hastalık geçirdin mi?

Bahar: Yok.

Mürvet ebe: Bulantıların devam ediyor mu?



Hakkârî'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

Bahar: Yok.

Mürvet ebe: Çarpıntın var mı?

Bahar: Yok.

Mürvet ebe: Ağrı'ya doktora gittin mi?

Bahar: Yok.

Mürvet ebe (*gülerek*): Sinemaya gittin mi?

Bahar: Yok.

Mürvet ebe: Televizyon?

Bahar: Yok.

Mürvet ebe: Niye gülüyorsun, anlamadın değil mi!

Bu konuşma “feodal değerlerin” dilsiz, cahil, ifadesiz bıraktığı varsayılan kadın imgesinin üretildiği sahneler olarak düşünülebilir ama aynı zamanda konuşmanın bir diyaloga dönüşmemesi üzerinden bir dil probleminin varlığına, Bahar'ın Mürvet ebeninkinden farklı bir dil konuştuğuna göndermede bulunuyor diye de yorumlanabilir. Tahsin ve Bahar'ın iki çocuğunun film boyunca hiç konuşamamaları da filmin çerçevelediği coğrafyada Türkçeden başka bir dilin varlığını ima eden sahneler olarak yorumlanabilir.

Katırcılar ve Hudutların Kanunu'nda Kürtlerle meskûn toplumsal uzam erkekleştirilerek kadından arındırılmıştır. Her iki filmin



Derman, Şerif Gören, 1983

kurduğu görsel evrende kadın bedeni sadece kısa sahnelerde görülüyor. Geriye toplumsal mekân üzerinde eyleyen erkekler kalmaktadır. Peki *Hudutların Kanunu* ve *Katırcılar*'da kadının karakterleştirilmesi, temsil edilmeyişi, kısacası kadının bu tümünden yokluğu nasıl tartışılabilir? *Gösterilmeme* durumu, anlatı içerisinde karakterleştirilmeme bir tür "temsil" olarak düşünülebilir mi? Başka bir deyişle, temsil etmeme ya da kadraja almama durumu nasıl anlamlandırılabilir? Kadınların film-dünyadaki bu namevcudiyeti "temsil edilme" biçiminin bir tarzına göndermede bulunmaktadır. *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Derman*'da ezilen, kurban, örselenmiş, suskun kadın temsilleri, "doğu'da yerli kadının öznel ve toplumsal varlığının *olmadığı*" düşüncesiyle bağlantılıdır. Kadınların anlatıda temsil edilmesi ile kurban olarak temsil edilmeleri aynı ideolojik ve söylemsal varsayımın sonucudur. Kurban olarak kurgulama ile hiç göstermeme, temsil etmeme farklı stratejilere işaret etseler de benzer bir söylemin sonucudur.

Üçüncü Dünya sinemacılarının kendi ülkeleri ve toplumlarıyla ilgili film yapma pratiklerini etkileyen, Batılı bakışı hesaba katan, belli bir haz ekonomisinin de devrede olduğu bir *panoptik kaygıdan* söz edilmisti. Bu haz ve kaygı ekonomisi, Türk sinemasında gele-

neklerin kurbanı olarak Kürt kadını temsilini ortaya çıkaran nedenlerden biridir. Chow'un "kendini etnografikleştirme" dediği bu süreçte "Üçüncü Dünya kadınının" temsilleri önemli bir yer tutmaktadır. Chow'a göre (Türk sinemasının uluslararası alanda sahnelenmiş belli yönetmenlerinin ve filmlerinin de dahil olduğu) "Üçüncü Dünya" filmlerinde "Üçüncü Dünya" kadınının, feodal toplumsal düzenin baskısı altında örülenmiş, eziyet görmüş bedeni, Üçüncü Dünya'nın "mutlak farklılığına", özüne işaret eden bir mecaza, Chow'un deyişiyle "yaşayan bir etnografi müzesine" dönüşüyor (akt. Suner 1997: 121). *Yol*'u feminist kuram ve postkolonyal teorilerin kavramlarıyla tartışan ve Chow'un "Üçüncü Dünya" sinemasının kadını sunum biçimlerine benzer bir temsili *Yol*'da da görüldüğünü söyleyen Suner'e göre filmde kadın bedeni mutlak bir toplumsal "gerçeğin" sessiz taşıyıcısı olarak kurulmaktadır. "Anadolu kadını" figürünün taşıyıcısı olduğu mutlak gerçek Doğu Anadolu bölgesinin geri kalmış feodal ve baskıcı toplumsal yapısıdır. Söylemdışı/tarihdışı bir alana hapsedilen "Anadolu kadını" figürü, bitimsiz ve durağan Anadolu toprağının doğal bir uzantısı olarak sunulur. Böylelikle kadınların uğradıkları toplumsal baskı doğal bir hakikatmişçesine tarihdışı bir alana çekilir, ebedileştirilir ve mutlaklaştırılır. "Anadolu kadınının" örülenmiş ve eziyet görmüş bedeni, değişmez ve durağan bir hakikati temsil ettiği varsayılan Anadolu coğrafyası/Anadolu toprağı ile bütünleşerek, Chow'un terimleriyle "yaşayan bir etnografi müzesine dönüşür". Filmin kadın bedenini düşünme biçimlerini ele alan yazısında Suner, *Yol*'un basitçe "Anadolu kadınının gerçeğini" gösteren şeffaf bir metin olarak değerlendirilemeyeceğini, filmin bir yandan belli siyasal, toplumsal yapıların eleştirisini yapmaya soyunduğunu, diğer taraftan ise son derece problemlili bir "Anadolu kadını" tipini, eleştirmeye soyunduğu toplumsal yapıların terimleri içinde temsil ettiğini söylemektedir. Anlatıda kadın karakterlerin söylemsel alandan dışlanması ve imgelere yüklenen anlamların, film metni içerisinde "Anadolu kadını" figürünün Doğu Anadolu "gerçeğini" temsil eden sessiz bir eğretilime olarak kurulduğunu gösteren iki düzlemi oluşturduğunu belirtiyor Suner: "Tıpkı çürümekte olan at imgesi gibi, *Yol*'da 'Anadolu kadını' figürü de, geri kalmış, baskıcı



Yol, Yılmaz Güney, Şerif Gören, 1981

ve feodal toplumsal yapının dehşetini sergileyen sessiz bir eğretilmeye dönüşür. Anlatı içinde kadın karakterlere ne kendi uğradıkları baskıyı söze dökebilecekleri bir ses, ne de ütöpik bir özgürlük umudunu tasavvur etme olanağı verilir. Böylece *Yol*'da Anadolu kadınının örselenmiş bedeni, Doğu Anadolu 'gerçeğinin' üzerine yazıldığı etnografik bir nesne olarak sunulur" (1997: 128-31).

Asuman Suner'in genel olarak *Yol*'un kadın bedenini kurgulama biçimleri üzerine söyledikleri bu bölümün üzerinde ilerlemeye çalıştığı patikalarla kesişiyor. Diğer taraftan "Anadolu kadını" ve "Doğu Anadolu" terimleri belli egemenlik ve iktidar ilişkilerini ve "Doğu" nun, Kürtlüğün söz konusu kategorilere sığmayan bir *fazla*'ya işaret ettiği gerçeğini görünmez kılıyor. Bu fazlanın görülmemesi, *Yol*'da kurgulanan kadın bedeninin, Kürtlerle Türklük arasındaki egemenlik ve tabiyet ilişkileriyle bağlantılandırılmasını ve analize bu boyutun da dahil edilmesini engellemektedir. Bu çerçevede düşünüldüğünde, Türklük söylemi içerisinde Kürtlerin sinematik temsilleri, sadece "kendini etnografikleştirme" üzerinden açıklanamaz, çünkü etnografikleştirilen aynı zamanda Türklüğün *dışını* oluşturan *sınırlardan* biri olarak Kürtlük olduğu için *ötekili etnografikleştiren* bir sü-

recin de devrede olduğunu vurgulamak gerekiyor. Dolayısıyla *Yol* dahil pek çok filmde Kürt kadınının törelerin, baskıcı düzenin örse- lenmiş bedeni biçiminde kurgulanması ve eleştirmenler ve seyirciler açısından “yaşayan bir etnografi müzesine” dönüşmesinin, birbirle- riyle ilişkili iki boyutu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu temsiller hem Kürtler ile Türklük arasındaki asimetric ilişkilerin sinematik izdüşü- mü olan “ötekinin etnografikleştirilmesiyle” hem de yönetmenlerin üretim süreçlerini güdüleyen/sınırlayan ve Batılı göz karşısında “kendini etnografikleştiren” panoptik kaygı/hazla bağlantılıdır. Kı- sacası Kürt coğrafyasını sinematik olarak çerçeveleyen *Sürü, Yol, Hakkâri’de Bir Mevsim, Derman, Katırcılar, Adak, Dilan, Ağrı Dağı Efsanesi, Hazal, Mutluluk* gibi uluslararası alanlarda dolaşıma giren, ödüller alan “Üçüncü Dünya” filmlerindeki temsil pratiklerini, *sade- ce* Batılı göz karşısında “kendini etnografikleştiren” bir eğilimle açıklamak yetersiz kalıyor, bu filmlerin aynı zamanda Kürtlüğü et- nografikleştiren Türklüğün egemen söylemi içerisinde yapılmış ol- duklarını unutmamak gerekiyor. Dolayısıyla bu filmlerde, Doğu-Ba- tı ve “Üçüncü Dünya”-“Birinci Dünya” arasındaki asimetric güç ilişkileriyle birlikte, ondan daha çok (belki de *spesifik olarak* deme- liyiz) Türklüğün egemen ethosu ile Kürtlüğün tabi konumunun orta- ya çıkardığı algılar, bakışlar ve imgeler takip ediliyor.

Cinselleştirilen Kürtlük

Frantz Fanon’un genel olarak kolonyal bağlama dair psikanalizin kavramsal repertuarından hareketle yaptığı analizlerin, özel olarak da cinsellikle ilgili olarak söylediklerinin açtığı patika, postkolonyal çalışmalar için önemli esin kaynağı olmuştur. Egemen olanın tabi olan hakkında ürettiği temsil ve tahayyül kategorilerinde cinsel im- gelerin önemli bir yer tuttuğuna dair ilk önemli tespitleri Fanon yap- mıştır. Beyaz/egemen özne ile Siyah/tabi özne arasında korku, nef- ret ve kaygılarla iç içe geçmiş cinsel arzuları, stereotipleştirmeleri, algıları ve imajları, kendi gündelik ve kişisel deneyimlerinden, bi- limsel ve klinik çalışmalarından, mektup ve filmlerden, şiir, roman gibi edebi metinlerden hareketle tartışan Fanon’a göre, Beyaz için

aynı anda korku, arzu, nefret ve kaygı uyandıran “zenci”, saf biyolojik varlığa eklenmiş bir cinselliktir, bir fallustur. Beyazın zenciyile olan ilişkisinde her şey cinsellik düzleminde olup bitmektedir. “Çoğu Beyaza göre zenci cinsel içgüdüyü, cinsel sezgiyi temsil eder; başka bir deyişle, uygarlaşmamış cinsiyeti. Bütün ahlaki ve yasal sınırların ötesinde, tenasül gücünün cisimleşmiş halidir zenci” (2009: 188-98). Hegemonik söylem biçimlerinin ayırt edici özelliklerinden biri ötekini cinselleştirmesidir; ancak bunu yaparken her zaman farka işaret eden bir eklemleyici kategoriye ihtiyaç duyar. Hegemonik söylemlerin ötekilikle ilgili ürettiği temsil, imge ve kavramlarda cinsellik, sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk, kültürel ve mekânsal farklara eklenilerek belirleyici bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla Fanon’un belirttiği gibi, Beyaz adamın veya kadının Beyaz olmayanı düşünme veya temsil etme biçimlerinde, ırkçılık ve cinsellik söylemleri birbirine eklenilerek işlev görüyorlar.

Farklılığın cinsiyet ve beden üzerinden işleyen temsillerle *doğallaştırılmasının* temel bir anlamlandırma pratiği olarak hem kolonyal hem postkolonyal dönemde görüldüğünü söyleyen Hall’e göre doğallaştırma farklılığı kültürel ve toplumsal pratiklerin dışında/üstünde, “doğalın” alanında sabitleyerek tarihdışı, sabit ve kalıcı olduğu etkisini yaratan söylemsel ya da ideolojik bir kapanma sürecidir. Örneğin kolonyal söylemde Siyah ırk ya çocuksu (sembolik olarak iğdiş/hadım edilmiş ve erkekliğinden yoksun bırakılmış), dolayısıyla Beyaz adamın yönetimine muhtaç olarak tahayyül edilmiş ya da aşırı cinselleştirilmiş, yani yine kontrol edilmesi gereken tehlikeli ve barbar yerliler olarak resmedilmiştir (Hall 1997: 245-63).

Fanon’dan sonra kolonyalizm ve şarkiyatçılık eleştirilerinde cinsiyet ve cinsellik önemli tartışma başlıklarından birini oluşturmaktadır. Said’in şarkiyatçılık analizinin tartışıldığı önemli bağlamlardan biri de cinsel fark ya da cinsiyet ile ilgili tartışmalardır. Said’in analizine bu bağlamda yöneltmiş eleştiriler, genel olarak Said’in oryantalist söyleme içkin olan cinsiyetçi bakış açısını gördüğü, ancak bunu analizinin merkezine almadığı ya da derinleştirmedığı yönündeki eleştirilerdir.⁷² Cinsel ve kültürel farkın şarkiyatçı söylemdeki merkeziliğini ve bu farkların, ötekiliğin ve sömürgeci Batılı öznenin

kurulması süreçlerindeki yerini çalışmasının temel eksenine oturtan Yeğenoğlu, oryantalizmi kuran karmaşık anlamlandırma pratiklerinin kavranabilmesi için, ötekiliğin söylemsel kuruluşunun hem cinsel hem de kültürel farklılaştırma biçimleri aracılığıyla gerçekleştiğinin anlaşılması gerektiğini belirtiyor. Yeğenoğlu, çalışmasının temel amacının, “cinsel fark sorusunu, kolonyal –sömürgeci– söylem analizinin bir alt alanına hapsedmeden, cinsel ve kültürel farkın oryantalist söylemdeki özgün eklemlenme biçimini incelemek” olduğunu söylüyor. Sömürgeci öznenin ve ötekiliğin kurulma süreçlerini, psikanalitik kuramın arzu kavramıyla çözümleyen Yeğenoğlu, bu kuramı kullanma nedenini, “Batılı öznenin kendini kurarken gerçekleştirdiği dışlama ve farklılaştırma süreçlerini” anlamamızda daha işlevsel olduğu şeklinde açıklıyor. Batılı öznenin oluşumundaki karmaşık ve değişken süreçler bağlamında, oryantalizmin kolonyal söylem içindeki ayırt edici özelliği, *Batılılaştırma* ve *Doğululaştırma* işleminde yatmaktadır. Bu işleme süreci aynı zamanda Batılı öznelerin oluşum sürecidir. Bu Batılı veya modern özne aynı zamanda, “Avrupalı, erkek ve burjuvadır” (a.g.y., 9-79). Loomba, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve ırk kategorilerinin kolonyal söylem ve arenada birbirlerine katkıda bulunmakla kalmadıklarını ve bu kategorilerin yalnızca birbirlerine eğretilmeler ve imgeler sunmadığını, aynı zamanda bunların birlikte işlediklerini ve birbirlerinin potasında geliştiklerini söylüyor (2000: 198).

72. Bu eleştirilerden bazılarına örnek verilebilir: Erdoğan’a göre Said’in analizleri etkili bir değerler dizisi olan postkolonyal çalışmaların hareket noktasını oluşturmaya rağmen, oryantalist söylemin üretiminde cinsel farkın nasıl işlediğinin gösterilmesi konusunda yetersiz kalmaktadır (Erdoğan 2000: 127). Landow’a göre ise Said’in analizi, feminist teoriden ve eleştiriden etkilenmiş olmasına rağmen cinsiyete ait konuları ihmal etmektedir. Batı’nın Doğu’yu cinselleştirmesini vurgulamakla birlikte, klasik dokuyu yineleyerek Fransızların cinsellikteki duyarlılığını hoş karşılıyor (akt. Türkbağ 2012: 204). Said’in analizinin, şarkiyatçı söylemi psikanalitik bağlamda incelememesinin, özellikle cinsel farkın ve oryantalist söyleme içkin cinsiyetçi bakış açısının merkeziliğini görmemesine yol açtığını vurgulayan Yeğenoğlu, bu bakış açısının, Said’in “öteki kültürleri anlama, bilme süreçleri ile bu süreçlerdeki bilinçdışı ve cinsellik boyutları arasındaki girift bağlantıyı” görmesini engellediğini söylüyor (Yeğenoğlu 2003: 34).

Bu çalışmalar bize cinsellik, cinsiyet ve bedenin, egemen söylemlerin/kimliklerin kurulduğu temel anlamlandırma pratikleri olduğunu gösteriyor. Bu anlamlandırma pratikleri çoğu zaman uzlaşım sal temsil rejimleri içerisinde sınıfsal, ırksal, etnik, kültürel farklılıklara eklenerek işliyorlar. Ötekini, egemen söylemde inşa eden temsil kategorileri, hem tarihsel olarak kurulmuş bir iktidar ilişkisini, hem de farklı metinlerde ve bağlamlarda tahakküm ilişkilerini görünür kılan ve yeniden üreten kategoriler olarak iş görmektedirler. Bu bağlamda ele alındığında cinsiyet, cinsellik ve bedenin Kürt kurgularında önemli bir yer tutması anlaşılır hale gelmektedir. Örneğin “Doğu” anlatılarında kontrol edilemez bir cinselliğin ve cinsel açlık içerisindeki erkeklerin mevcudiyeti, egemen bir kimlik ve söylem olarak Türklükle ilgilidir. Başka bir ifadeyle filmlerde “Doğulu” olarak işaretlenen ama adlandırılmayan Kürtlüğün cinselleştirilmesi onun tabi konumuyla bağlantılıdır. Peki, Kürtlük cinselleştirilirken, anlatılarda görünen ve görünmeyen egemen özne pozisyonu olarak Türklük nasıl kuruluyor? İlk olarak Kürtlüğün cinselleştirilmesinin, Türklüğe saydam, yüce, görünmez bir boş konum kazandırdığı söylenebilir; bu saydam özne konumunu ise modern, medeni, laik olana eklenerek kazanıyor. Bunun karşısında cinselleştirilen Kürtlük ise her zaman görünür olan, bakılan bir *dolu-nesne* konumundadır.

Bir toplum hakkında, “kenarın”, “ötekiliğin”, “sapkın” olarak görülenin analizinin, “normal”, “merkezi” olarak kabul edilenden çok daha fazla şey söyleyebileceğini belirten Gökçen Ertuğrul, mizah dergilerindeki temsillerin, sınıf farklılıklarının ve diğer toplumsal ayrışmaların erkek bedenler ve erkek cinselliği üzerinden anlamlandırıldığını söylüyor. Erkeklik, beden ve cinsellik üzerinden giden anlamlandırma pratiklerinin masumane/kayıtsız bir veçhesi değildir; “kenar”ın, “aşağı”nın kurulmasında, hiyerarşilerin doğallaştırılmasında, yapılandırılmasında ve güçlendirilmesinde belirleyici bir düzlemdir. “Temsillerin farklılığın (dolayısıyla da egemenlik ve tabiyet ilişkilerinin) kurulmasındaki bu inşa edici rolünün, Batı’nın sömürgeleştirme süreçlerinden (ırksal hiyerarşilerin kurulması ve dolayısıyla Batı’nın öteki mekânlar üzerindeki tahakkümünün meşru-

laştırılmasından) sınıflararası ve diğer toplumsal hiyerarşilerin doğallaştırılması süreçlerine kadar, temel bir boyut” olduğunu belirtiyor Ertuğrul. Ona göre mizah dergilerinde (özellikle *Leman*) alt sınıf ve kentli olmayanların bedenleri abartılı, kaba ve tehlikeli bir cinsel açlık içinde temsil edilirken, kentli üst sınıflar “kadınsı”, aydınlık, pürüzsüz ve düzgün bir şekilde gösterilmişlerdir. “Temiz, kılsız ya da az kıllı, bakımlı, fiziksel olarak orantılı çizilmiş, ‘kapalı’ (yani ‘deliklerine’ aşırı vurgu yapılmayan) ve simetrik beden Batılılığı, kentliliği, modernliği, medeni ve yüksek olanı temsil ederken ya da onların yoğunlaşma noktasıyken, bedenin alt kısmının üst kısmını işgal ettiği ve deliklere (burun vb.) ve pürüzlere (illa da benler!) vurgu yapan temsiller ‘Doğululuğun’, ‘köylülüğün’ (ve/veya göçmenlerin) ‘çevre’de ve ‘alçakta’ olanın temsiline düğüm noktasını oluşturur” (Ertuğrul 2007: 148-50).

Mizah dergilerinde sınıfsal ve mekânsal farklar üzerinden üretilen temsil stratejilerinin benzerleri burada çözümlenen filmlerde de görülüyor. Kentli/Türk erkeklerin ve kadınların “aydınlık”, “pürüzsüz”, düzgün bir biçimde gösterilmelerine karşılık, yerli/Kürt olanlar kıllı, kaba, kara olarak temsil edilmişlerdir. *Hudutların Kanunu*’ndaki Ayşe öğretmen ve üsteğmen Zeki, *Toprağın Kanı*’nda mühendis Hilmi Bey ve ailesi, *Hakkâri’de Bir Mevsim*’de isimsiz öğretmen, *Derman*’da Mürvet ebe ve *Katırcılar*’da gazeteci Ayşegül pürüzsüz ve parlak/beyaz bedenleriyle görülmektedirler. Cinsel açlık ve uçkur düşkünlüğüne *Derman*’daki Tahsin karakterinde ve *Katırcılar*’da kasabalı erkeklerde rastlanmaktadır. *Derman*’da Mürvet ebe ve *Katırcılar*’da gazeteci Ayşegül, Şehmuz’u, Tahsin’i ve azgın erkekler güruhu olarak kasabalı erkekleri kendilerinden geçirmiştir sanki. Yerli/Kürt erkeğin azgın ve aşırı cinselliği Beyaz/Türk kadın için tehlikeli olabilmektedir aynı zamanda.

Batı’nın “öteki”ni ya da Doğu’yu cinsel imgelerle ilişkilendirerek kurmasının çoğunlukla mekân üzerinden gerçekleştiğini belirten Irwin Schick’e göre “toplumsal cinsiyet ve özellikle cinsellik, toplumsal olarak kurulan mekânın temel (atfedilmiş) özniteliklerindendir. Kadınların ve de erkeklerin cinselleştirilmiş imgeleri, Avrupa’nın ötekine dair söylemlerinde yerin anahtar belircileri olarak, dolayı-

sıyla kimlik ve başkalığın belirleyicileri olarak kullanılmıştır” (2000: 4-6). Doğu’nun ya da daha genel bir ifadeyle “öteki”nin siyasi ve kültürel söylemde cinsel imgelerle kurulmasının ve temsillerinin çok değişkenli olduğunu söyleyen Schick bu değişkenleri farklı başlıklar altında sıralıyor. Bu başlıklardan ikisi analiz edilen filmler açısından önemlidir.

İlki, erkek “öteki”nin bir tecavüzcü olarak temsil edilmesidir: “Yabancıbilgisel” söylemde ya da temsillerde erkek ötekinin tehlikeli derecede aşırı cinsellik düşkünü, kötü niyetli ve özellikle Beyaz kadınlar için tehditkâr olarak ortaya çıkma biçimidir. Bu tür bir değişmecede erkek ötekinin, kendini kontrol edemeyen cinsel ve saldırgan güdülerinin aklından üstün olduğu ilkel bir varlık olarak temsil edildiğini söyleyebiliriz.⁷³ Burada işaret edilene benzer bir *cinselleştirilmiş yerli erkek* temsiline, *Katırcılar*’ın “cinsel açlık çeken” erkeklerinde rastlanmaktadır. “Beyaz” kadın olarak gazeteci Ayşegül karşısında yerli erkekler aşırı cinsellik düşkünü, cinsel güdülerini aklından üstün olan, kendilerini kontrol edemeyen varlıklar olarak gösterilmiştir. Yine benzer bir cinselleştirilmiş yerli erkek imgesi *Derman* filmindeki Tahsin karakterinin Mürvet ebeye yönelen arzusunda görünür oluyor. Tahsin’in kontrol edilemez cinselleştirilmiş arzusu onu ölüme götürüyor. Schick’in kategorisine uyan bir başka karakter ise *Toprağın Kanı*’ndaki yerli Hasan’dır. Aynı zamanda despot biri olan Hasan cinsel açlık çekiyor ve kardeşinin nişanlısını kaçırıp tecavüz ediyor. Kadını ezen zorba erkek olarak Hasan, aklıyla hareket etmeyen ve kendini kontrol edemeyen, dürtülerinin onu savurduğu bir yerlidir.

Doğu’nun siyasi ve kültürel söylemde cinsel imgelerle kurulma ve temsil edilme biçimlerinin ikincisi, *dişi* “öteki”nin tecavüz kurba-

73. Gökçen Ertuğrul’a göre Türkler içerideki “aşağı ötekinin” temsiline olduğu gibi aşırı seksüel süper erkeklik ile özdeşleştirilirken, Batılılar içerideki “yüksek olanın” temsiline bile görülmeyen, figüratif, tamamiyle aydınlık, pürüzsüz ve düzgün çizgilerle resmedilmiştir. “Batılılar karşısında Türklerin, içerideki ‘alçak ötekinin’ çizimine benzer bir biçimde, yani bedeninin belden altına vurgu yapan *grotesque* bir biçimde çizildiğini görürüz. Başka bir deyişle, Türklük, ‘dışsal yüksek öteki’ye (Batılılara) karşı, içerideki ötekilerin kara, aşırı seksüel erkeklikleriyle temsil edilir” (2007: 150).

nı olarak temsil edilişidir: Sömürgecilik söyleminde tecavüz değişmecesini, Batı'nın yabancı ülkelere sahip çıkmasını meşrulaştırma ve yerlilerin isyanlarını bastırmaya dönük tedbirlerini haklılaştırma bağlamında ele almanın yaygın olduğunu söyleyen Schick'e göre, yerli kadınların uğradığı tecavüzlerin, metropollerde tiksinti uyandırmak ve kamuoyunu harekete geçirmek için betimlenmesi biçimine daha az dikkat çekilmiştir. Bu biçim, kadının Doğu toplumlarındaki ezilmişliğini sık sık gündeme getiren Batıcı söyleme içkin bir bakış açısidir. Sömürgecilik bağlamında ise bu söylem, sömürgecilik pratiklerini meşrulaştırmanın bir yolu olarak kullanılmıştır (a.g.y., 125-38).

Kadının tecavüz kurbanı olarak sunulması *Toprağın Kanı*, *Şalvar Davası* ve *Mutluluk*'ta görülüyor. Kürtlerle ilgili egemen bakışın üretmiş olduğu farklı temsillerin ve algıların yoğun bir repertuarına rastlanan *Mutluluk*'ta, yerli kadın olarak Meryem (Özgü Namal) tecavüze uğruyor. Dahası, bu tecavüz enest karakterdedir. Enest bir tecavüzün “Doğu”ya dair bir anlatıda görülmesi, son yıllarda Türk- lüğün popüler ve “akademik” söyleminde enestinin Kürtlerin işaretlenme araçlarından birine dönüştürülmesiyle uyumludur. *Şalvar Davası*'nda ise *Toprağın Kanı* ve *Mutluluk*'ta sahnelendiği şekliyle ve yaygın biçim ve anlamıyla bir tecavüz sahnesi olmamasına karşın, filmin anlatısı içerisinde yerli kadınların tümü kocaları tarafından her gece tecavüze uğruyorlar. Anlatı, aşırı cinselleştirilmiş uçkur düşkünü yerli erkek temsili etrafında kurulduğu için tecavüze maruz kalan yerli kadın imgesi de bu anlatının bir sonucu olarak ortaya çıkıyor. Bütün erkeklerin aşırı cinselleştirildiği, neredeyse falluslaştırıldığı bu filmde, her gece tecavüz edilen kadınlar vardır.

Derman'ın açılıştan sonraki sahnesinde Mürvet'in kentli bakışı ile misafir olduğu evin ahalisinin ve köy çocuklarının meraklı köylü bakışları arasında bir bakışlar asimetrisi kuruluyor. Filmin başlarında misafir olduğu evin ahalisi için kentli, tuhaf, yeni ve “yüce” bir kadın olarak gösteriliyor ebenin kentli bedeni, elbiseleri ve aksesuarları. Ancak daha sonra bu yabancı bedene alışıyor bakışlar. Filmin başında meraklı bakışların nesnesi olan ebe, filmin ilerleyen bölümlerinde Tahsin için sonunda ölüm olan erotik bir arzuya, kaçak bir

yaşam sürdüren Şehmuz için de sonu hapis olan imkânsız bir aşka dönüşüyor. Tahsin'in arzusu erotizm/cinsellikle yüklüdür, buna karşın Şehmuz'un arzusu cinsellikten arınmış yüce bir aşktır. Tahsin'in cinsel arzusu, ebenin Tahsin ve ailesine misafir olarak kaldığı ilk gecede ortaya çıkarken, Şehmuz'un filmin sonunda "Bacım" diyeceği ebeye olan cinsellikten arınmış aşk arzusu, ebenin ona gösterdiği yakınlığın ardından yavaş yavaş açığa çıkıyor. *Derman*'da erotik arzular, ilk olarak ebenin misafir olarak kaldığı evdeki ilk gecede Tahsin'in "odada güzel bir koku var" diyerek karısı Bahar'la (Nur Sürer) sevişmesi üzerinden görülüyor. Tahsin karısıyla aynı odada yatan ebenin parfüm kokusundan etkilenmiştir. Ebenin kentli kokusu ve bedeni üzerinden ortaya çıkan Tahsin'in cinsel arzusu karısına yönelmiştir. O gecenin sabahında ise Mürvet ebenin yer yatağının üzerinde, kalçalarına kadar gelen uzun çorabını ayağına geçirirken kapıyı açan Tahsin, ebenin bacak ve kalçalarına kısa bir süre baktıktan sonra hızlı bir şekilde kapı eşiğinden tekrar dışarı çıkar. O sabahın gecesinde Tahsin karısına ebeyi kastederek, "Güzel kokir, hoş," der. Karısı da Tahsin'e "Benden güzel mi," diye sorar. Tahsin de "yoo" diyerek yorganı üzerlerine çeker, sevişmeye başlarlar. Tahsin'in koku üzerinden, ama bu kez kokuya ebenin bacak görüntüsü de eklenecek başlayan ve ilerleyen cinsel arzusu, o gece de karısıyla sevişmesini getirmiştir. Sonraki bir sahnede ise eli kanayan Tahsin, yarayı pamukla temizleyen ebenin saçlarını kokluyor. Tahsin'i ölüme kadar götürecek ebeye olan arzusunun görünür olduğu son sahnede ebe evinde banyo yaparken, o sırada Tahsin ebe için gaz getiriyor ama kapı kapalı olduğu için içeriye giremiyor ve aralarında şöyle bir diyalog gerçekleşiyor:

Tahsin: Mürvet Derman?

Ebe: Sen misin Tahsin kardeş?

Tahsin: Halin keyifler nasıl? İstedğin gazı getirmişem açsana.

Ebe: İyi, banyo yapıyorum, oraya bırak.

Sonra kapıda bekleyen Tahsin'in yüzüne kamera odaklanıyor ve bir sessizliğin ardından ebe, "Tahsin kardeş? Tahsin kardeş?" diye sesleniyor. Tahsin ise hüzünlü bir ses tonuyla cevap veriyor:

Tahsin: Ne olur bana kardaş deme diline kurban, bana kardaş deme. Ebe (*gölümseyerek*): Ya ne diyim?

Tahsin: Kardaş deme de ne dersen de. Sana yakınlığım kardaş, kardeşlikten da öte, sana gönül düşürmüşem. Bana can de. Tahsin can de. Şimdi senin için Eleştirt'e kadar gidip gaz alıp geleceğim.

Gitme *Tahsin kardaş!* diye endişeli bir sesle bağırarak ebenin sesinden sonra Tahsin elindeki gaz lambasını bırakarak onu ölüme götürecektir yola çıkarken babası Tahsin'e: "Bak oğul sen evlisen, yiğit kısmı evine gelen misafire uçkur çözmez, hüdanın misafirine nefis bozulmaz, günahdır," der ama Tahsin karardır gitmeye ve gider.

Katırcılar'da da *Derman*'da olduğu gibi (cinselleştirilmiş Kürtlüğün daha görünür olduğu) erkeğin, "Beyaz kadını" arzulaması üzerinden bir temsil görülmektedir. Ancak *Katırcılar*'da erkeklerin gazeteci Ayşegül'e olan arzusu, daha belirgin bir biçimde cinsel açlık üzerinden verilmiştir. Filmin bazı sahneleri, *Şalvar Davası*'nın erkeği cinselleştiren anlatısını hatırlatmaktadır. Gazeteci Ayşegül'ün şerefine kaymakam tarafından verilen, kasabanın önde gelen devlet görevlilerinin ve eşrafın davetli olduğu, yaklaşık altı dakika süren bir yemek sahnesinde, bütün davetli erkekler gazeteci Ayşegül'e cinsel imalar yüklü sözler söylemekte, bakışlar atmaktadırlar. Bu sahne, yerli erkeklerin "Beyaz" kadına olan libidinal arzularını görünür kılmak için düzenlenmiştir sanki. Hepsi evli ama karılarını evde bırakmış olan kasabalı erkeklerin gazeteci Ayşegül'e yönelen cinsel açlıkları yüzünden, onlar adına gazeteciden özür dilemek, kasabaya dışarıdan, yani Türklük dairesinden gelmiş bir başkasına, kaymakama düşüyor.

Sonraki başlığa geçmeden önce Kürtlüğün sapkın ve cinselleştirilmiş bir patriyarkanın toplumsal uzamı olarak sunulmasının önemli bir başka sonucu olduğunu belirtmek gerekiyor. Filmlerdeki imgeler, fikirler, temsiller ve ilişkili olduğu söylem biçimleri, Türkiye'de toplumsal ve kültürel uzamın derinliklerine sinmiş olan erkek egemen ideoloji ve pratikleri Kürtlerle özdeşleştiriyor. Kürtlüğün iflah olmaz bir patriyarkanın ideolojik ve söylemsel uzamı olarak sunulması, Türklüğü erkek egemen ideoloji ve pratiklerin olmadığı, pürüzsüz, eşit bir sahneye çeviriyor. Böylece Türkiye'nin batısında farklı ve yo-



Derman, Şerif Gören, 1983

ğün görünümüleriyle varlık sürdüren erkek egemen ideoloji ve eşitsizlikler sanki yokmuş gibi bir durum ortaya çıkıyor. Çünkü söylem ve temsil düzleminde, patriyarkanın bütün sapkın görünümelerini coğrafik ve toplumsal uzam olarak “Doğu” üstlenmiştir.

Kürtlüğün Eğretilmesine Dönüşen

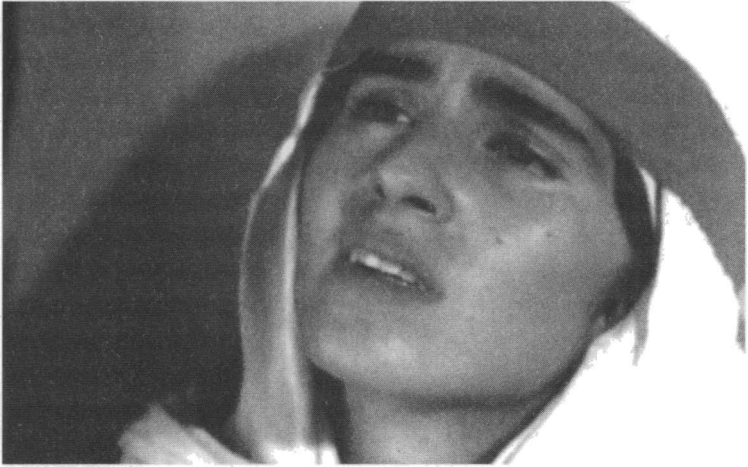
Suskun Kadınlar

Filmlerin “dil politikası” nasıl yorumlanabilir? *Hakkâri’de Bir Mevsim*’deki Zazi ve isimsiz kızının, *Eşkîya*’da Kejë’nin ve *Sürü*’de Berivan’ın suskunluğu nasıl tartışılabilir? Kısacası “doğu” anlatılarında kadınlar neden suskun, dilsiz ve konuşmuyorlar?

Egemen Hollywood sineması içerisinde, erkek öznenin dilsel otorite sahibi olmasına karşın, kadın öznenin dil ve söylemle ilişkisinin ikincil önemde ve daima sorunlu olduğunu söyleyen Kaja Silverman’a göre bu durum ana akım sinemada kadınların sessiz olduğu anlamına gelmez, tam tersine kadınların sesleri fazlasıyla duyulur. Fakat kadınların sesleri, “güvenilirlik atfedilen bir söylemsel ifade biçimi değil, itaatkâr kabulleniş ifadeleri, anlamsız hezeyanlar, histerik kahkahalar, acı dolu haykırırlar, gözyaşlarıyla dolu sayıklamalar ve aşk iniltilerinden oluşan bir sesler repertuarıdır.” Ana akım si-

nema içerisinde kadınların bu tür konumlanışlarına karşı bir duruş olarak feminist sinemanın, kadın öznenin söylemle ilişkisini sorunlaştıran, ses-imge eşleşmesi kuralını bozan sessizliği anlatıda anlam yaratıcı bir unsur olarak kullandığını vurguluyor Silverman (1990; akt. Suner 2006: 200). Feminist sinemada “dilsizliğin” yalnızca erkek egemen toplumda kadınların uğradığı baskıyı, kadınların susturulmuşluğunu dramatikleştiren bir öge olmadığını belirten Suner’e göre “sessizlik aynı zamanda bir tercih, bir direnme biçimi, erkek egemen toplumun dilini reddetme tavrı olarak da karşımıza çıkar. Kadınlar, erkek egemen dile tercüme edilemeyecek olanı, susarak konuşurlar. Dilsizlik bir ifade biçimine dönüşür” (200-1). Benzer bir yaklaşımla sinemadaki kadın sessizliğini, suskunluğunu feminist kuramın ve psikanalizin kavramlarıyla tartışan Öztürk ve Tural, dünya sinemasının çeşitli örnekleri ve Türk sinemasından *Sürü* ve *Eşkıya* filmleri üzerinden kadın suskunluğunun eril dile, dünyaya ve söze karşı bir direniş olarak okunabileceğini söylüyorlar. Ancak erkek yönetmenlerin (Bergman, Gitai, Ökten, Tuğrul) filmlerinde suskun kadınlar, sessiz kaldığı halde başarısız olan ya da suskunluklarıyla direnmeyi sürdüremeyen kadınlar olarak kurgulanırken, kadın yönetmenler, (Campion, Duras, Gorris) kadın ve dil arasındaki sorunlu ilişkiyi fark ederek sessizliği bir direniş stratejisi olarak kurarlar (Öztürk ve Tural 2001: 123).

Hakkârî’de Bir Mevsim ve *Sürü*’de görülen kadın, dil ve suskunluk sarmalı bu bağlamda düşünüldüğünde sessizliğin bir direniş, bir tercih, bir reddediştten öte kadınların, sapkın patriyarkal pratiklerin egemen olduğu düşünülen bir toplumsallıkta uğradığı ezilmişliği, baskıyı ve susturulmuşluğu gösteren sembolik bir anlam yüklediği söylenebilir. Sözü edilen filmlerde Kürt kadın bedenlerinin suskunluk/dilsizlik içerisinde kurgulanması, daha önce tartışıldığı üzere, Batılı göz karşısında “Üçüncü Dünya” sinemasının “kendini etnografikleştirerek” sunması ile Türk sinemasının Kürtlüğü etnografikleştirme eğilimlerinin iç içe geçişinin sonucudur. Bu tür bir anlatı ise ne Hollywood sinemasının dil üzerinden kadın öznelliğini kurma biçimleriyle ne de feminist sinemanın kadın suskunluğunu kullanma biçimleriyle açıklanabilir. Özel olarak *Hakkârî’de Bir Mevsim* ve *Sü-*



Sürü, Yılmaz Güney, Zeki Ökten, 1978

rü'de, genel olarak da Türklüğün sinema perdesinde kadının örselenmiş ve susturulmuş bedeni Türklüğün “feodal”, “barbar” ve “medeniyet-dışı” olarak düşündüğü Kürt imgesinin eğretilmesine dönüşüyor. Ayrıca *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Sürü*'de kadın ve suskunluğun bu tür temsilleri, oryantalist ve sömürgeci söylemin Doğulu kadını, despot ağanın/erkeğin egemenliği altındaki toplumsal alanın kurbanları olarak resmetmesiyle çakışan bir temsile karşılık geliyor. Oryantalist söylemin Doğulu kadın imgesini ezilmişlik, suskunluk, kurban edilebilir bir yok-özne veya bir tür “nesne” üzerinden inşa etmesi gibi, *Hakkâri'de Bir Mevsim* ve *Sürü* de benzer bir Kürt kadını imgesi inşa ediyor. 1996 yılında yapılan *Eşkîya*'da görülen suskun kadın bedeni de, Türklük dairesi içinde dolaşımda olan “ilkel”, “feodal” Kürt imgesinin metaforuyla ilişkilidir. Başka bir deyişle başlık parası karşılığında, babası tarafından Berfo'ya satılan Kejé'nin örselenmiş, susturulmuş bedeni, despot-feodal “Doğu”nun eğretilmesine dönüşüyor. Bu bağlamda Öztürk ve Tural, hem “Üçüncü Dünya” sinemasının örnekleri hem de Kürtleri konu edinen filmler olarak *Sürü* ve *Eşkîya*'daki suskun kadın bedenlerini analiz ederken, Batılı göz, Doğu, egemenlik, “Üçüncü Dünya” sineması gibi kategorileri

ve Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetrik güç ilişkilerini görmemişlerdir. Bu durum ise yazarların suskun kadın imgelerini sadece eril dünyaya, direnişin göstergeleri olarak okumalarına ve filmlerin kadın sunumlarını Avrupa sinemasının kadın kurgularına eşitlemelerine yol açmıştır.

Hakkâri'de Bir Mevsim'de muhtarın karısı Zazi (Kürtçe bir isim) kocasıyla Türkçe konuşuyor, öğretmenle ise (farklı bir dil konuşmasının göstergesi olarak belki de) oğlu Alaaddin'in sesi ve tercümanlığı aracılığıyla konuşuyor. Öğretmen, Zazi ve kızının birlikte görüldüğü sahneler, Türkçeden başka bir dilin varlığına işaret eden karşılaşmalar olarak yorumlanmakla birlikte aynı sahneler baskıcı, feodal, geri kalmış bir toplumsal yapının metaforuna dönüşmüş, örselelenmiş kadın bedeni algısını güçlendiriyor. Başka bir deyişle, filmin genel anlatısı içerisinde Zazi ve kızının etnografikleştirilen bedeni törelerin kurbanı olarak kurgulanırken, öğretmenle karşılaşma sahneleri hem bir iktidar ilişkileri matrisini gösteriyor, hem de dil, suskunluk ve bakışlar üzerinden örselelenmiş yerli kadın bedeni temsilini güçlendiren bir etki ortaya çıkarıyor. Anlatı içerisinde kadın bedenleri bir taraftan vahşi, feodal ve despot olduğu varsayılan Kürt gerçekliğinin bir eğretilmesine dönüşürken, diğer taraftan, anlatının görmediği, Türklük ile Kürtlük arasındaki asimetrik ilişkileri görünür kılıyor.

Bununla birlikte filmlerde takip edilen bir “aksan politikası”ndan da söz edilebilir. 60'larda yapılmış olan *Hudutların Kanunu* ve *Toprağın Kani*'nda devletin idealist memurları ve yerliler aynı aksanı, yani İstanbul Türkçesini konuşuyorlar. Devlet görevlisi karakterler ile yerliler arasında aksan üzerinden ayırım olmamasının nedeni, dönemin filmlerinin “Doğu”yu bir tür “ev” gibi düşünmeleriyle ilişkilidir. Dolayısıyla Kemalist fikriyatın ideal kurgusu olan “imtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” olarak halk düşüncesine uygun olarak, konuşulan dilin “steril”, herhangi bir ayrıma işaret etmeyen, homojen bir Türkçe olması şaşırtıcı değil. Ancak 70'lerden itibaren Kürt karakterler “Doğulu aksanı” diye nitelendirilen bir Türkçeyle konuşmaya başlıyorlar. Egemen aksanın “bozuk türevleri” olarak Türkçenin bu şekilde kullanılmasının, 70'lerden itibaren artan bir şekilde



Hakkâri'de Bir Mevsim, Erden Kıral, 1983

Kürtlüğe işaret eden, onu gösteren bir işlev de yüklendiği söylenebilir. Çifte bir anlamla yüklüdür bu bağlamda Türkçenin “aksanlı” kullanımı. Aynı anda hem Kürtçeyi ve etnopolitik bir kategori olarak Kürtlüğü örten, gizleyen, hem de Türklüğün ve Türkçenin dışına gönderme yapan bir işlev yüklenmiştir. Kürtçenin kamusal alanda yasak olduğu, sesinin duyulmadığı dönemlerde yapılan filmlerde, Türkçenin egemen aksanını “bozma” aracılığıyla filmlere bir “gerçeklik etkisi” katmak için kullanıldığı söylenebilir. Aksanın daha yoğun bir biçimde 70’lerden itibaren komedi filmlerde kullanıldığı görülmektedir. Bu tür bir kullanımda aksan, mizahın üretildiği bir temsil stratejisine de dönüşüyor.

Derman ve *Katircılar*’da Kürtçeye herhangi doğrudan ve dolaylı bir gönderme bulunmuyor. Ama her iki filmde de aksan, yerli ve Türk olarak kurgulanan karakterler arasındaki farkı üreten stratejilerden biridir. 1970 ve 80’lerde yapılmış olan *Sürü* ve *Hakkâri'de Bir Mevsim*’de dil ve aksan “Doğulu” ile Batı’dan geleni ayıran temsil araçlarına dönüşmüştür. *Hakkâri'de Bir Mevsim* dil ve suskunluğu yerli ile öğretmen arasındaki farkı güçlendirmek için bir temsil stratejisi olarak kullanmakla birlikte, Türkçeden başka bir dil konuşul-

duğunu ima etmek için de kullanıyor. Başka bir dilin varlığına dair bu dolaylı göndermeler bile filmi sansür mekanizmalarından kurtaramamıştır.⁷⁴ *Hakkâri'de Bir Mevsim*'de öğretmen'in bakışından, köylülerin bedenleri ve dili, kendi aralarındaki ilişkiler ve yaşadıkları evler *mistik ve gizemli* bir hale dönüşüyor. Filmde Kürtçe, konuşuluyor ama duyulmuyor.⁷⁵ Bu yönüyle *Hakkâri'de Bir Mevsim*, Türk sinemasında, tek kelime üzerinden olsa da, Türkçeden başka bir dilin sesinin duyulmasıyla aynı dönemde yapılan filmlerden farklılaşmıştır. Çocuklarla öğretmen'in görüldüğü okul sahnelerinde ortaya çıkan sessizlik ve suskunluk anları, başka bir dilin varlığını ima eden bir diğer işaret olarak yorumlanabilir.

74. Erden Kıral, filmin yapıldıktan sonra beş yıl boyunca Türkiye'de yasaklı olduğunu söylüyor (Kıral 2012: 75).

75. Filmde Kürtçe, okulda öğretmen ve çocuklar arasında geçen sahnelerden birinde işitiliyor. Okul ve sınıfta geçen sahneler, çocuklarla öğretmen'in karşılaştığı, diyalogların olmadığı ama sessizlik, suskunluk ve bakışlar üzerinden ilerleyen karşılaşmalardır. İşitilen tek Kürtçe sözcük ve ses Kürtçede "hayır" anlamına gelen *na* sözcüğüdür. Öğretmen çocuklara: "Şimdi bana defterinizin birinci sayfasına silmeden bildiğiniz bütün sözcükleri yazacaksınız anladınız mı?" diye sorar. Çocuklar hep bir ağızdan bağıarak cevap verir: "*Na!*"

9

Gemideki Hayalet

BURAYA KADAR sinematik uzayda Türklüğün kendine ve Kürtlüğe dair geliştirdiği temsil rejimini, kendi içindeki hareketlerinden ve belli tarihsel, olgusal durumlar ve ideolojik, söylemsel yapılarla ilişkisi üzerinden anlamaya çalıştım. Bu temsil rejimini ve onun çeşitlilik gösteren hareketlerini, istisnalar olmakla birlikte 1960'lardan 80'lere uzanan dönem ve o dönemde yapılan filmler üzerinden ele aldım. Bu son bölümde ise temsil rejiminin 90'lardan 2000'lere doğru nasıl bir seyir izlediğini anlamaya çalışacağım. Bir başka ifadeyle kendi içinde farklı türden duygu ve fikirlerle iç içe geçen söz konusu temsil rejiminin hangi filmlerde ve yönetmenlerde nasıl devam ettiğine veya kırıldığına, ya da tamamen farklılaşarak yeni türden fikir ve duygulara işaret eden hangi imgeleri ortaya çıkardığına bakacağım.

12 Eylül askeri darbesinin felç edip dondurduğu toplumsal ve politik uzamda hareketlenmelerin başladığı yıllardır 90'lar: Kadın mücadelesinin ve çevreci duyarlılığın kamusal alanda görünürlüğünün ve etkisinin artması, özel televizyon ve radyo kanallarının kurulmasıyla çeşitli inanç, kimlik ve yaşam pratiklerinin fark edilir olması, Avrupa Birliği'yle ilişkilerin etkisiyle ifade özgürlüğünün ve demokratik kaidelerin sınırlı da olsa gelişmesi. Diğer taraftan aynı 90'lar Kürt coğrafyasında savaşın şiddetlendiği, Kürt hareketinin legal alanda güçlenerek kiteselleştiği ve kendi kamusallığını oluşturmaya, gündemini Türklüğün siyasal ve kamusal evrenine dayatmaya

başladığı yıllardır. Bu yıllar aynı zamanda sinema alanında ticari ve sanatsal hareketlenmelerin başladığı bir dönemdir.⁷⁶ Bir taraftan popüler ya da ticari sinemanın dönüm noktası olarak kabul edilen *Eşkîya* gibi filmlerin yapıldığı, diğer taraftan sonradan “Yeni Türk Sineması” diye nitelendirilecek ve onun yönetmenleri olarak kabul edilecek Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmlerini yaptıkları dönemdir. Dolayısıyla 90’ların sonlarından 2000’lere, popüler-ticari ve sanat filmlerinin yapımında ve aynı düzeyde olmasa da dağıtımında niteliksel ve niceliksel bir artışın görüldüğü yıllardır.

Bu yıllar Türkiye’de Kürt yönetmenlerin de ilk filmlerini yaptıkları, Kürt sorununun ve Kürtlüğün hem Türklüğün toplumsal ve politik uzamına hem de Türklüğün sinema perdesine “musallat” olma-ya başladığı bir dönemdir. 50’lerden itibaren Kürtleri işaretleyen ama adlandırmayan *Türk kamerası*, 90’ların sonlarından itibaren dünyadaki ve Türkiye’deki değişimler ve Kürtlerin tanınma ve kimlik mücadelesiyle birlikte dönüşmek zorunda kalmış, artık adlandırmadan işaret etmek imkânsızlaşmıştır. Daha önemlisi, adlandırmadan işaret etme düşünümsel ve eleştirel bir dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, önceki dönemlerin kolonyalist temsil rejiminin artık terk edildiği anlamına gelmez kuşkusuz. Ancak onun farklı fikirlerle ve duygularla eklemlenerek devam ettiği ve aynı zamanda kırıldığı ya da başka türden imgelerin ve algılama biçimlerinin de oluştuğu anlamına gelir. Dolayısıyla 90’ların sonlarından bugüne, Kürt sorununun yakıcı bir hal almasıyla birlikte, Kürtlüğün kolonyalist tahayyülünün aktüel siyasal fikirlere, çıkarlara, duygulara, biçim ve içeriklere eklemlenerek devam ettiği, ama bununla birlikte söz konusu tahayyülün kırılarak bir tür *hayalet*e dönüştüğü, diğer taraftan Kürt Sineması adıyla “başka bir filmin” de yapılmaya başladığı bir dönemdir.

76. 90’ların ortasından itibaren yapılan popüler ve sanat filmlerini “Yeni Türk Sineması” olarak niteleyen ve bu sinemayla ilgili bir çerçeveleme denemesi yapan Suner, Yeni Türk Sineması’nın popüler kanadının başlangıcına *Eşkîya*’yı, sanat kanadına ise *Tabutta Rövaşata* filmini yerleştiriyor. Bkz. Suner 2006.



Sarmaşık, Tolga Karaçelik, 2015

Kolonyalist Temsil Rejiminin Aktüel Hareketleri

Türkiye’de 90’ların ortasından bugüne, sinema endüstrisinin gelişmesiyle birlikte yapılan popüler filmlerin sayısında ve izlenmesinde artışlar oldu. Bu dönemin popüler sineması da Yeşilçam’ın “Doğu”ya ve “Doğulular” a bakma arzusunu terk etmemiş, *onlara* ve *oralara* kamerayı tutmaya devam etmiştir. Dahası Yeni Türk Sineması’nın popüler kanadının Doğuyu ve Doğuluları düşünme biçimlerinin, üretilen imgeler açısından önceki dönemlerden farklılaşmakla birlikte, bazı algılama ve temsil biçimlerini sürdürdükleri görülüyor. Arzunun bu istikrarlı hareketinin yanı sıra, çeşitlilik gösteren niteliğini ortaya çıkaran nedenlerden biri, Türklük ile Kürtlük arasında asimetrik ilişkilerin farklılaşmasına rağmen sürmesiye, her zaman popüler olan “Doğu hikâyelerinin” piyasada satılır olması ikinci bir neden olabilir. Kolonyalist temsil rejiminin aktüel hareketleri *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, 2001) *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül, 2004), *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007), *Jan Nan* (Aydın Sayman, 2007), *Hemşo* (Ömer Uğur, 2001) gibi popüler filmlerde takip edilebiliyor. Bu filmlerde Türklüğün eğitime ve öğüdüne muhtaç “ço-

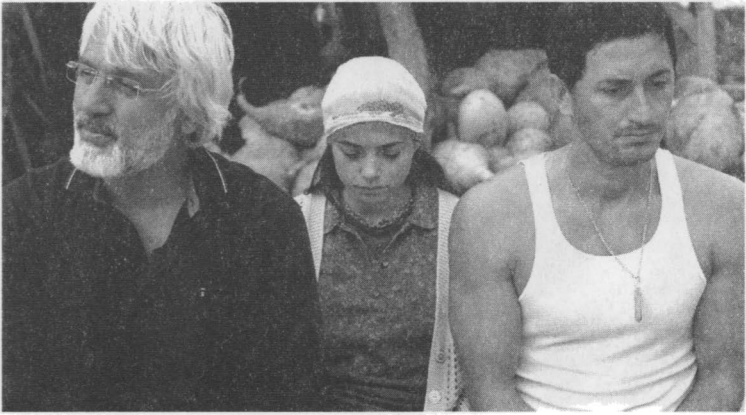
cuklar”, namus ve töre kurbanı kadınlar, çocuklaştırılan, egzotikleştirilen ve karikatürleştirilen bir halk imgesi var. Bu ve benzeri örnekler Kürtlüğe işaret eden ama adlandırmayan temsil “geleneğini” sürdürmüşlerdir aynı zamanda. Sinemadan çok televizyon içeriklerine (“Doğu” dizileri) ve estetiğine yakın olan bu filmlerin, Türklüğün Kürtlerle ilgili popüler algısını görünür kıldıkları ve o algıyı etkiledikleri söylenebilir.

Zülfü Livaneli’nin aynı isimli romanından uyarlanan *Mutluluk*, kadim kolonyalist temsil rejiminin karakteristik güncel örneklerinden biri: “Cahil ve sapkın törelerin taşıyıcısı olan Kürt ile modern, eğitilmiş ve biraz da yabancılaşmış Türk” dikotomisini yeniden üreten film (*Hakkârî’de Bir Mevsim*, *Derman* ve *Katırcılar*’ın da benzer bir karşıtlık kurduğu hatırlanacaktır) Kemalist ideolojinin Kürtlere dair karikatüre dönüşmüş imgelerinin, fikirlerinin, duygularının güncel bir panoraması gibi. Bu kez karşılaşma modern ama biraz da yabancılaşmış olarak sunulan Türklük sahnesinde gerçekleşiyor. Önceki dönemlerden aşına olduğumuz bir öğretmen (üniversitede hoca), yine cehaletin ve törelerin kurbanı olarak aşına olduğumuz Kürtleri aydınlatacak, eğitecektir. Kitabın yazarı Zülfü Livaneli film hakkında “öykünün ruhu filme yansımış” diyor.⁷⁷ Öyküye ve filme yansıyan bu ruh Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde doğup Cumhuriyet’in kuruluşuyla resmi olarak tescillenmiş bir ruhtur. Kendini Batılı sahnede hayal ederek teselli bulan ama hayal edemeyince kederlenen, Kürtlüğü ise hayal ettiği sahnede yeri olmayan, o sahneye yakışmayan lakin eğitimle o sahneye kazandırılması gerektiğini düşünen bir ruh...

Kürtlüğü adlandırmadan ona işaret etmeyi başaran,⁷⁸ Kürtlük ethosunun bir parçası olarak mizahı ve ironiyi bir tür tercümeyle Türkçenin evreninde sönmüştür, Kürtlüğü otantik bir varlığa dönüştüren *Vizontele*, *Vizontele Tuuba* ve *Beyaz Melek* filmleri oryantalist

77. www.mutlulukfilm.com.

78. Kürtlüğü işaretleme ama adlandırmama kıvraklığı geçmiş dönemlerde olduğu gibi film incelemelerinin güncel örneklerinde de görülmektedir. Filmin yaptığı gibi Kürtlere işaret eden ama adlandırmayan film eleştirisi için bkz. Erdoğan 2018.



Mutluluk, Abdullah Oğuz, 2007

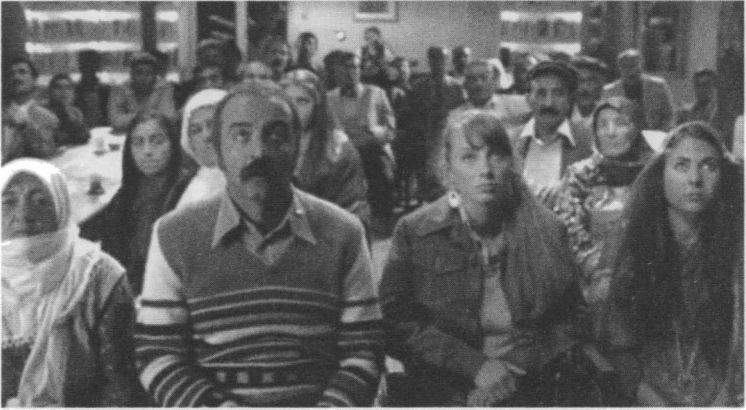
temsil rejiminin bu kez Kürt bakışında kendini yeniden üreten örnekleri olarak düşünülebilir. Buradaki çifte kolonyalist hareket bir taraftan Kürtlük habitusunun Türkleştirilmesi ve Türkçeleştirilmesi, diğer taraftan Türklüğün Kürtlere yönelen egemen bakışını yeniden üretmesiyle gerçekleşiyor. Egemenlik ve tabiyet ilişkisinin Türklüğü bir arzu nesnesine, bakışı Türklük ethosunun içine çeken, kendini Türklükle kıyaslayan ve onun gözüyle bakan kendine-kolonyalist bir gözü/kamerayı kurduğu düşünülürse, yönetmenlerin Kürt olmasının kolonyalist temsil rejiminde radikal kırılmalara yol açmaması anlaşılır olmaktadır. Artık törelerin, batıl inançların kısılcacında kıvranan bir Kürt toplumsallığı yok ama çocuklaştırılarak, egzotikleştirilerek ve müzeliğe bir nesneye dönüştürülerek Türklük sahnesine sunulan *çocuk-halk imgesi* var. Esasında bu filmler ve onların yönetmenleri Kürtlüğün kendine bakan süper egosunun Türklüğe bulaşmış karakterini gösterdikleri ölçüde, tabiyet ilişkilerinin öznellik kuran gücünü de somutlamaktadırlar. (Kolonyal bir bağlam içerisinde oluşan Kürt öznelliğinin yegâne örneklerinin bunlar olmadığını eklemem gerek. Kürtlüğü politik bir kimlik ve öznellik olarak üstlenen özerk ve Kürtlüğü adlandırmaktan çekinmeyen Kürt filmlerinden ve genel olarak Kürt sinemasından ilerleyen sayfalarda söz edeceğim.) Kürt coğrafyası söz konusu olduğunda modern bir aygıt olmanın ötesinde



Vizontele, Yılmaz Erdoğan, 2001

Türklüğün ve Türkçenin sahnesidir televizyon. Aynı zamanda bir asimilasyon makinesi işlevi üstlenen televizyonun *Vizontele*'deki gerçekçi olmayan temsilinde tek gerçekçi yön, *Türklüğün egemen nazarını*⁷⁹ üzerinde hisseden Kürt habitusunu sezdirmesidir. Popüler filmler, egemen ideolojiler tarafından mutlak surette kapatılan metinler olarak değil, Gledhill'in söylediği gibi farklı çıkarlar, konumlanışlar, deneyimler ve beklentiler arasında sürekli dönüşen, dinamik ve gerilimli bir "müzakere zemini" olarak da düşünülmeli (akt. Suner 2006: 100). Bu bağlamda düşünüldüğünde filmdeki "Zeki Müren de bizi görececek mi" ifadesi, kullanıldığı amaçtan farklılaşarak, metnin içine sızan bir başka fikri, Türklüğün hegemonik bir etkiye dönüşen, Kürtlüğün her daim üzerinde hissettiği nazarını somutluyor. "Zeki Müren de bizi görececek mi" sözünün gösterdiği kaygı, Türklük dolayımıyla kendine bakmaya mecbur bırakılmış, televizyon ve okul aracılığıyla Türklüğü yüce, üstün ve pürüzsüz bir evren olarak algılayan, kendini ise onun karşısında geri, yetersiz, sakil olarak hissettiği somutluyor. Dolayısıyla Zeki Müren'in varsayılan

79. Kaja Silverman (1996) nazar (*gaze*) ve bakış (*look*) arasında bir ayrım belirler. Buna göre *nazar* öznenin dışında ve özne üzerinde kurucu etkilere sahipken, *bakış* sınırlıdır, insanda cisimleştiği ve her zaman gösterinin içinde gibi görüldüğü için nazardan farklılaşır (akt. Güçlü 2018: 17).



Vizontele Tuuba, Yılmaz Erdoğan, 2004

bakışı, kolonyal bir bağlamda yapılanan Kürt öznelliğinin her daim üzerinde hissettiği Türklüğün egemen nazarının metaforuna dönüşüyor.

Hudutların Kanunu ve *Toprağın Kanı* filmlerinde çocuk imgesinin ikili anlamına dikkat çekmiştim: Filmlerin son sahnelerinde Türklüğün modern temsilcisine emanet edilen çocuklar, bir taraftan Kürtleri Türklükten ayıran bütün “arkaik pratiklerin” geride bırakılacağına, Kürtlüğün gelecekteki yerinin Türklüğün çağdaş olduğu hayal edilen ethosu olacağına sembolüdür. Diğer taraftan yetişkin karakterlerin çocuk gibi temsil edilışinde halkın çocuklaştırılması da görünür hale geliyordu. Halkı çocuklaştırma, onu bir tür otomat olarak sunma 70’lerin sol-popülist filmlerinde de görülmektedir. *Vizontele Tuuba* değindiğim bu çocuklaştırılan halk imgesine Kürt devrimcilerini de ekliyor. 12 Eylül’ün arifesinde antagonizmaların çatışmalara, ölümlere dönüşerek radikalleştiği politik bir ortamda, filmin solcuları çocuklaştırmasında Türklük nazarının etkisinin olduğu inkâr edilemez. Dolayısıyla *Vizontele Tuuba*’da, Türklüğün egemen söylemsel repertuarında cahil, geri kalmış, dolayısıyla hâlâ çocuk olan Kürtlüğün istikrarlı imgesinin güncel bir örneğiyle karşılaşırız. Kürtlüğün sunulma biçimlerinde bir temsil stratejisine dönüşmüş olan eğitilmiş Türk karakterlerin Kürt köyüne gelişi ve orada ya-



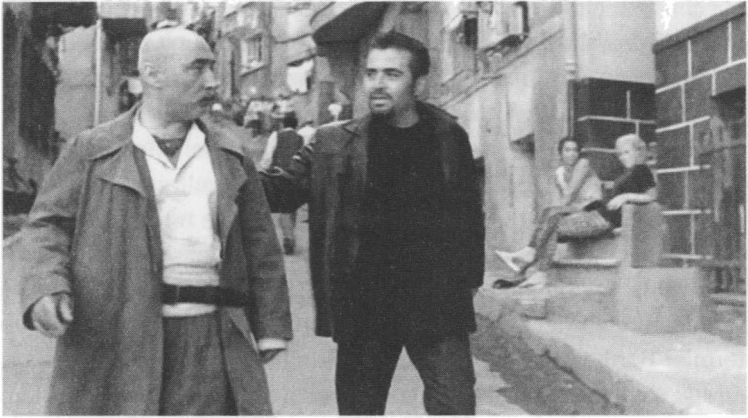
Beyaz Melek, Mahsun Kırmızıgül, 2004

şadıkları temasını güncelleyen filmde, kütüphaneci Güner'in (Tarık Akan) kasaba ahalisi karşındaki akıl veren varlığı, çocuklaştırılan halk imgesini güçlendiriyor.⁸⁰

Duygusal ajitasyonu *kitch* bir düzeye vardırان *Beyaz Melek*, Kürtlüğü dünya-dışı egzotik bir varlığa dönüştürme aracılığıyla halkın çocuksu bir temsilini üretmekte diğer filmlere yaklaşıyor. Kürtlük ile Türklüğü, insani varoluşun bütün olumsuzluklarından, kötücüllüğünden arındırılmış, geleneksel değerlerin bozulmamış taşıyıcısı, saf ve fantastik bir "Doğulu" ile, yaşlılarıyla birlikte bütün değerini huzurevine bırakmış modern ama yozlaşmış kentli karşıtlığı üzerinden kuruyor film. Kürtlüğü arkaik olanla özdeşleştirmekte kadim kolonyal temsil rejimine eklemlenen ama geleneksel ve töresel olanı yüceltmesiyle onlardan ayrılan *Beyaz Melek*, Kürtlüğe çocuksu, bozulmamış, yüce bir öz vererek onu bir tür müzelik nesneye dönüştürürken, Türklüğe kentsel alanda değerlerini kaybetmiş, yabancılaşmış ve dejenere olmuş bir öz atfediyor.

Yaptığı filmlerin çoğunda taşralı olan ile kentli olanı karikatürleştirerek ve özcüleştirerek karşı karşıya getiren, nostaljik bir duy-

80. Asuman Suner, kütüphaneci Güner ve ailesini kente gelen bir "hediye paketi" olarak nitelendiriyor (2006: 69).



Eşkîya, Yavuz Turgul, 1996

guyla eskinin ve onun değerlerinin yitimine üzülen, bakışını şehirli olanın karşısına yerleştiren, bu anlamda da taraf tutan bir kameraya sahip olan Yavuz Turgul *Eşkîya* filminin anlatısını da aynı karşıtlık üzerinden kuruyor. *Vizontele*, *Vizontele Tuuba* ya da *Beyaz Melek* halkı çocuklaştıran imgeyi bütün bir cemaat üzerinden kurarken, *Eşkîya* bunu Baran (Şener Şen) karakteri üzerinden yapıyor. Ne var ki, asıl eşkıyanın namuslu, saf, temiz, “Doğulu” Baran olmadığını, modernliğin, kapitalizmin merkezi olarak kentteki mafyatik düzenin asıl eşkıya ve kötülük düzeni olduğu mesajını verme kaygısında olan film, bu yönüyle Yeşilçam melodramlarının yaygın anlatı kalıbı olan saf, bozulmamış taşralı ile yozlaşmış, züppe, kötücül yabancı ikiliğini hatırlatıyor. *Züğürt Ağa*, *Muhsin Bey* filmlerinde olduğu gibi, bu karşıtlıkta Kürtler geleneksel ve eski olanın otantik temsilcileridirler. Toplumsal olanı özcüleştirten bu bakışta, Kürtlük masum, saf, çocuksu olanla özdeşleşirken, Türklük karmaşanın, paranın, yetişkinliğin alanıdır. Dolayısıyla Yavuz Turgul’un bu filmleri, işaret eden ama adlandırmayan, saf ve “çocuk” kalmış bir Kürt imgesi kurmalarıyla kendilerinden önce ve sonra yapılmış filmlerle ortaklaşıyorlar. Özellikle *Eşkîya* ve sonrası filmlerinde Hollywood tarzı bir estetiğin belirgin hale geldiği Yavuz Turgul’un kamerasında Kürtlük değişmez, tarihüstü otantik bir öz olarak düşünüldüğü ölçüde izleyiciye gerçek-

çi gelmeyen bir kurgu ortaya çıkıyor. *Züğürt Ağa*'dan *Eşkîya*'ya, oradan da *Gönül Yarası*'na Kürtleri ısrarla kadrajında tutan Yavuz Turgul açısından Kürtlük bazen çocuksu, bozulmamış, otantik ve egzotik, bazen de feodal, ilkel bir varlıktır.

Gemideki Hayalet

Bir film egemen estetik formları, ideolojileri ve doksaları dillendirebilir ya da yaygın kanaatleri bozan alternatif, eleştirel içerikler ve formlar üretebilir. Doksaları, kanaatleri yeniden üreten içerik ve formlar Barthes'ın *mit* (söylen) ve Bahtin'in *monolojik* olarak adlandırdığı söylemlere tekabül ediyor. Egemen mitler ve monolojik olan, uzlaşımların, hiyerarşilerin, doksaların alanıdır. Buna karşılık bazı filmler/metinler egemen mitleri ve monolojik olanı bozan, ondaki boşlukları, tutarsızlıkları, doksaları açığa çıkaran *diyalojik* karakterdedirler. Bu ayrım, Comolli ve Narboni'nin filmler ve ideoloji arasındaki ilişkiyi tartıştıkları yazılarında sordukları soruda da takip edilebilir: "Hangi filmler, dergiler ve kitaplar ideolojiye özgür, açık bir geçit sağlar, onu besler ve kendisini yansıtır, yolunu keser, durdurur, mekanizmalarını açığa çıkararak bloke eder?" (2008: 101). Yazarlar açısından araştırmacıya düşen görev de filmin eleştirel bir çözümlemesini yaparak bu ayrımları, farkları ortaya çıkarmaktır. Dolayısıyla görsel veya yazılı metinler egemen söylemleri, üslupları, formları ve doksaları yeniden üretebilecekleri gibi, onları eleştiren, bozan, kıran, onlardaki boşlukları, tutarsızlıkları gösteren bir dil, bakış, biçim veya strateji de geliştirebilirler.

Monolojik ve mitsel olana karşıt bu tür bir hareket, Deleuze ve Guattari tarafından, minör edebiyat örneği olarak tarif edilen Kafka metinlerinde tespit edilmiştir. Deleuze yüksek edebiyatın dili olan Almancayı aksanlaştırması, aileyi, özel alanı bürokratik iktidarın bir başka formu olarak düşünmesi, siyasal olanın bilinçten biliçdişına ve her türlü sözceye bulaştığını göstermesi ölçüsünde, Kafka'nın metinlerinde politik olanın modern tarzdaki hareketlerini görür. İşte bu başlık altında incelenen filmler, politik olanın bu türden hareketlerini görünür kılan minör örnekler olarak düşünülebilir. Bununla bir-

likte ve daha önemlisi, Kürtler ve Kürt sorunu, filmlerin merkezini veya yan temasını oluşturmadığı örneklerde bile, anlatıyı yapılandıran güçlerden biridir. Bu güç sanki kadrajı etkileyen, ona musallat olan, lakin kadrajda görünmeyen bir hayalet gibidir. Bununla ilişkili olarak bu anlatılar Kürtlüğün ve Türklüğün yeni türden imgelerini, algılanma biçimlerini üretiyorlar. Şöyle de ifade edilebilir: Bu filmler Kürtleri, Kürt sorununu ve bunlarla bağlantısı ölçüsünde Türklüğü yeni tarzda düşünen filmlerdir.

Usulünce Gömülmeyenler, Yası Tutulmayanlar

Žižek popüler korku filmlerinde mezarlarından kalkıp geri dönen ölümler temasıyla ilgili olarak “Ölümler neden geri döner?” sorusunu, Lacan dolayısıyla yanıtlar: “*Usulünce gömülmedikleri için*. Ölümlerin geri dönüşü, simgesel ayinleştirmedeki, simgeselleştirme sürecindeki bir bozukluğun alametidir; ölümler bazı ödenmemiş simgesel borçları ödetmek üzere geri dönerler.” Popüler korku filmlerinde zombi olarak dönen ölümlerden toplumsal-siyasal alana musallat olan kıyımlara geçerek devam ediyor Žižek: “İki büyük travmatik olay, Holokost ve Gulag, yirminci yüzyılda ölümlerin dönüşünün numune-lik örnekleridir elbette. Bu olayların kurbanlarının gölgeleri biz onları usulünce gömene kadar, ölümlerin travmasını tarihsel beğimize yerleştirene kadar, yaşayan ölümler olarak peşimizden gelmeyi sürdürecektir” (2004: 40). Katliamları tarihsel belleğe yerleştirmenin zorluklarından ve koşullarından söz ederken Adorno da Žižek’i yanıtlar gibidir: “Faşizmin hâlâ yaşıyor olması, pek çok sözü edilen geçmişin işlenmesinin bugüne kadar başarısız olması ve kendi karikatürüne, boş ve soğuk unutuşa dönüşerek yozlaşmış olması, faşizmi olgunlaştıran nesnel toplumsal önkoşulların hâlâ geçerli olmasından ileri gelmektedir. Bunun başlıca öznel yatkınlıklardan çıkarılması olanaksızdır” (1999: 133). Dolayısıyla geçmişle hesaplaşarak, usulünce ölmeyenleri tarihsel belleğe yerleştirmenin ön şartı, o tür ölümleri ortaya çıkaran koşulların ortadan kaldırılmasıyla mümkündür. Türkiye’de ve Kürtlerin yaşadığı diğer ülkelerde, faşizmin

farklı kılıklara bürünmüş söylemleri ve pratikleri devam ettiğinden ve onları devletlerin şiddetinden koruyacak herhangi bir mekanizmadan mahrum olduklarından, Kürtler için usulünce ölememe ve gömülmemeye koşulları 20. yüzyıldan 21. yüzyıla devam ediyor. Kürtlerin, en azından modern dönemlerdeki tarihi, küçük çaplı “holokost”larla deneyimlenen bir tarihtir. Kürtler söz konusu olduğunda bir katliam ve ölüm anlatısına dönüşen bu tarih, aynı zamanda usulünce gömülmemenin, dolayısıyla “tarihsel belleklerde” yer bulamamanın kayıdır. Buradaki tarihsel bellek üç katmanlıdır. Ulus-devletler şeklinde örgütlenmiş bir dünya sisteminde halk ulus olarak görülmediği için dünyanın tarihsel belleğine, oradaki kolektif hafızaya dahil olamıyor; Türkiye devleti ve Türklük, Kürtleri bir tür “düşman” olarak gördüğü için, tarihsel belleğinde kendine yer bulamama buna ekleniyor. Son olarak da geçmişte yaşanmış katliamlara, ölümlere yenileri eklendiği ölçüde ve hem eskilerin hem yenilerin yasını tutmayı imkânsızlaştıran –Adorno’nun bahsettiği türden– koşullar devam ettiği için parçalanmış ve tutulamayan yasların yol açtığı travmatik bir Kürt belleği oluşuyor. Bu travmatik belleğin bir vechesi şöyle ifade edilebilir: “Ertelenmiş yas, zamanı durdurmak, yas nesnesini ebedileştirmek, böylece zaman dışı bir dünyaya düşmektir” (akt. Arslan, İ. 2018: 120).

Usulünce gömülmeyenler aynı zamanda iktidar karşısında her an öldürülebilir kırılgan hayatlar ve yası tutulamayanlardır. Judith Butler’ın vurguladığı gibi, “yaşamlar farklı şekillerde desteklenir ve sürdürülür; insan yaralanabilirliği dünyaya radikal olarak farklı biçimlerde dağılmıştır. Kimi yaşamlar had safhada korunacak ve kutsallık iddialarının ilgası savaş güçlerini harekete geçirmek için yeterli olacaktır. Öteki yaşamlar böyle hızlı ve hiddetli destek görmeyecek ve hatta ‘yası tutulabilir’ olma niteliği bile kazanamayacaktır” (2005b: 46). Özellikle Kürt meselesinin yakıcı bir hal almaya başladığı 90’lı yılların başından itibaren bir ölümler ve katliamlar mekânıdır Kürt coğrafyası. Yası tutulamayanlar, usulünce gömülmeyen, dolayısıyla tarihsel belleklerde yer edinemeyen Kürtler, tıpkı soykırıma uğrayan Ermeniler gibi Türkiye’nin toplumsal, politik ve kültürel uzamına farklı kılıklarda “musallat olmaya” devam ediyorlar. Oktay Şılar bu

musallat olma durumunu faili meçhul cinayetler üzerinden şöyle anlatıyor: “Bir insan öldüğünde, ölünün simgesel düzen içinde, kültür evreni içinde uygun biçimde uğurlanması önemlidir. Bu iki duruma işaret eder. Birincisi, yas sürecini başlatır, ikincisi ölenin “ben” değil “o” olduğunu ve artık geri dönmeyeceğini kesinleştirir. Bir insan öldüğünde bize gerekli olan o kişinin naaşı, ölü bedeni, cesedidir. Ceset tüm ölüm-yas sahnesini kuran esas aktördür; bu açıdan her naaş yas adına konuşan bir cesettir. Faili meçhul durumlarda bu durum hayli sıkıntılıdır. Yani ortada naaş, ceset, ölü-beden yoksa sembolik evrende bir yırtık oluşur. Bu yırtıktan içeri kaçınılmaz olarak hayaletler dolar” (akt. Arslan, İ. 2018: 120). Anadolu ve kuzey Mezopotamya’yı gömülemeyen cesetlerin, mezarsız ölümlerin, mezarında rahat bırakılmayan cesetlerin coğrafyasına çeviren egemen güç, aynı zamanda yırtıklardan hayaletlerin, hortlakların içeri girdiği bir simgeselliğe de yol açıyordu.

Sinema, icat edilişinden bu yana ölümü, ölümleri sevegelmiştir. Hayaletimsi varlıkların, hortlakların, zombilerin, yaşayan ölümlerin, mezarından kalkanların, bir türlü ölemeyenlerin, son nefesini verenlerin, ne ölü ne canlı, hem ölü hem canlı varlıkların dramatik ve fantastik dünyasıdır sinema. Diğer taraftan beyazperde, başka sanatlarda olduğu gibi, insanlık tarihindeki soykırım, katliam ve kıyımlarla yüzleşmenin imkânlarından biri de olmuştur. Katliamı, soykırımı, ölümü simgeselliğe dahil etmenin imkânsızlığını, temsil edilemezliğini temsil edebilen bir güce de sahip olan sinema, toplumsal, politik ve yasal düzlemde hesabı sorulmamış, bireysel ve kolektif bedenlerde yüzleşilmemiş kıyımların, şiddetin, ölümün simgesel evrenini kurma, ona musallat olma hallerini göstermekte de maharetlidir.

Kürt ve Türk kimliklerini kuran güçlerden biri olarak Kürt sorunu, bastırmanın ve bastırılanın sürekli dönüştüğü bir egemenlik ve tabiyet ilişkisi olarak da düşünülebilir. Bastırılan, 90’ların sonlarından itibaren bazen gömülemeyen bir cenaze (*Güneşe Yolculuk*); inatçı bir kız çocuğu (*Büyük Adam Küçük Aşk*); gülümseyen genç bir kadın hayaleti (*Yazı Tura*); ziyaret edilmeyi bekleyen bir mezar (*Gelecek Uzun Sürer*); dekadrajdaki yörükler (*Tepenin Ardı*); masalsı bir kadının gerilla (*Jîn*); bir toz bezi (*Toz Bezi*); devleti ve kişileri paranoyak-

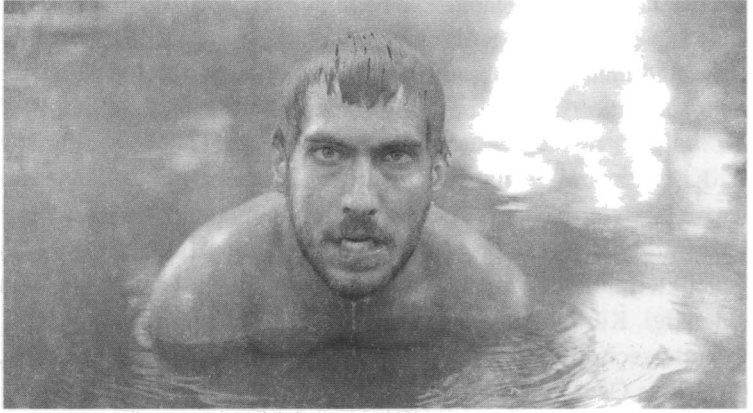
laştıran bir etki (*Abluka*), kadrajdaki hayalet (*Çoğunluk*) ve nihayet bir hortlak (*Sarmaşık*) olarak geri dönmektedir. Bu ve başka bazı filmlerde kolonyalist temsil rejiminin ve onun hareketlerinin farklı biçimlerde kırıldığı, Kürtlüğe ve Türklüğe dair yeni imge, duygu ve fikirlerin belirdiği görülüyor. Türk sinemasında yeni bir yönelime de işaret ediyor bu filmler. Burada önceki sinemacılara ve onlardan farklılaşan yeni yönelime dair söyleyeceklerimin çok genel ve sezgisel düzeyde ilk izlenimler olarak okunmasını dilerim. Bu ilk izlenimlerin ayrıntılı çalışmalarla sınanması gerekmektedir.

Yeni Bir Yönelimin İlk İşaretleri

Bu yönelim, içerik ve biçim olarak, filmlerini 90'ların ikinci yarısından itibaren yapmaya başlayan Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoglu ve Nuri Bilge Ceylan gibi sinemacılardan farklılaşan bir patikaya işaret ediyor. (Yeşim Ustaoglu'nun filmlerindeki içerikler düşünüldüğünde, bu kuşak içerisinde farklı bir yerde konumlandığı düşünülebilir.) Kendilerine has bir sinema dili ve üslubu geliştiren bu yönetmenler kuşağı, Türkiye'de sinema estetiğinin ve düşüncesinin gelişmesinde önemli bir paya sahipler. Türkiye dışında da takip edilen, önemli festivallerde çeşitli ödüller alan bu sinemacıların yaptığı filmler, kendilerinden sonraki sinemacı ve izleyici kuşaklarının sinema zevkini, film izleme ve yapma alışkanlıklarını güçlü bir şekilde etkilediler, dönüştürdüler. Bu sinemacıların her biri kendine özgü bir sinematografik yaklaşım geliştirmekle birlikte, işledikleri temalar ve onları işleme biçimleri birbirine yaklaşıyor. İnsanın dünyadaki (taşra veya kent) gündelik varoluş hallerinin ve ilişkilerinin mikro araştırmaları gibi olan filmleri kişisel bir sinemayı görünür kılıyor. *Auteur* bir kaygının ve izleğin olması, kamerayı kendilerine, geçmişe, çocukluğa, aile ilişkilerine, doğdukları yerlere tutmaları ve düşünümsel bir bakış geliştirebilmeleri anlamında kişisel. Modernliğin ortaya çıkardığı varoluşsal sıkıntıların izlerini de süren düşünümsel, kişisel ve yavaş kameraları, aynı zamanda tıpkı modern edebiyatın yaptığı gibi, bireyin ve onun psikolojisinin derinliklerinde gezindiği ölçüde evrensellik taşıyor.

Toplumsal ve politik olanın, egemenlik ve iktidar ilişkilerinin ortaya çıkardığı çelişkilerin, gerilimlerin ve yapılandığı öznellik biçimlerinin görünür olmadığı bu sinemada insan asimetrik güç ilişkilerinin yapılandığı bir özne değil, romanesk bir psikolojinin bireyidir.

Kişisel bir sinemanın bu temsilcilerinden bir kuşak sonra gelenler ise farklı bir patikadan gidiyor gibiler. Filmografik kariyerlerinin başında sayılabilecek bu yönetmen kuşağı, çocukluklarını veya ilk gençliklerini devletten yayılan şiddete toplumdan yayılan şiddetin eklendiği, Kürt coğrafyasında çatışmaların, ölümlerin arttığı 90'lı yıllarda geçirdiler. Emin Alper, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Ahu Öztürk ve Özcan Alper gibi yönetmenler, güttükleri estetik kaygılarla, didaktik olmayan anlatımlarıyla, güçlü bir sinema duyumlarının olmasıyla önceki kuşakla ortaklaşmakla birlikte, filmlerinde farklı kaygıların, biçim ve içeriklerin görünür olduğu yeni bir sinemacı kuşağına işaret ediyorlar. İnsanı, ortamını ve ilişkilerini düşünme biçimleri açısından önceki kuşakla farklılaşan bu yönetmenlerin filmlerinde toplumsal uzamdaki farklılıkların iktidar üreten etkilerinden azade olmayan bir insan kavrayışı var. İlerleyen sayfalarda incelenen bu yönetmenlerin filmlerinde, kafkaesk bir evreni hatırlatırcasına, birey iktidarın molar ve mikro hareketlerinin ürettiği bir yüzeydir. Özel alanı, evi, aileyi, politik olandan ve iktidar ilişkilerinden azade bir uzam olarak düşünen ve çoğunlukla erkek bir karakterin kamusal alanda bilinçlenerek devrimci ve özgürleşen bir özneye dönüşünün bir tür kalıp haline geldiği geleneksel politik sinemadan farklı olarak, bu filmlerde cemaat, özel alan ve aile politik olanın ve iktidarın mikro hareketlerinin uzamıdır. Kısacası bu filmler önceki kuşağın filmlerinden hem devletten yayılan iktidarın öznellikleri otoriter ve paranoyak tarzda yapılandıran etkilerine ve sınıf, cinsiyet ve etnik farklılıkların ortaya çıkardığı asimetriklerin özel alandaki ve gündelik hayattaki mikro görünümüne odaklanmalarıyla içerik olarak, hem de ironik, metaforik, bazen de gerçeküstü anlatımlarıyla, kameranın, sesin, rengin kullanım tarzlarıyla biçimsel olarak farklılaşmaktadırlar.



Tepenin Ardı, Emin Alper, 2012

Tepenin Ardı ve Abluka

Yeni yönelimden böyle genel bir bakışla söz ettikten sonra filmler üzerine konuşmaya başlayabiliriz. Emin Alper'in *Tepenin Ardı* ve *Abluka* filmleri iktidarın ve devletin öznellikleri kat eden –hatta onları yapılandıran– bir ilişki olduğunu ve otoritenin modern karakterini göstermesi bağlamında evrensel anlatılardır. Savaşın ve militarizmin delirttiği Zafer (Berk Hakman) ve mülkiyetin ve eril ideolojinin paranoyaklaştırdığı Faik (Tamer Levent) karakteri düşünüldüğünde *Tepenin Ardı*, iktidarı bir tür ilişki olarak tasvir ederken, iktidardan etkilenen alanı, bilinçli olandan bilinçdışına kadar genişletiyor. Yine mekân, ötekiler'in ve biz'in hayali-fantazmatik varlığını üreten etkilerden birine dönüşerek politik bir karakter kazanıyor. *Abluka* ise devlette yoğunlaşan ve oradan yayılan iktidar etkilerinin bütün bir gündelik yaşamdan bilinçdışına ve rüyalara kadar uzanabileceğini ve giderek bir bütün olarak tüm varoluşu paranoyak bir hale getirebileceğini gösteriyor. *Umut* filminin sonunda Cabbar'ı define peşine düşürerek delirten kapitalist iktidar, *Abluka*'nın sonunda Ahmet'in (Berkay Ateş) ve Kadir'in (Mehmet Özgür) gerçeklik algısını yok ederek paranoyaklaştıran kafkaesk bürokratik iktidara dönüşüyor. *Abluka* bir taraftan bürokratik devlet iktidarının fiziksel şiddeti-



Abluka, Emin Alper, 2015

ni ve ona karşı devrimci muhalefetin örgütlü faaliyetini göstermesi açısından klasik politik filme yaklaşırken, diğer taraftan örgütlü muhalefetin ama özellikle iktidarın hem bürokratik öznelde hem de gündelik yaşamda ürettiği paranoyak öznellikleri göstermesi açısından politik olanın ve iktidarın genişleyen sınırlarını resmediyor. Klasik politik sinemanın kalıplarından farklı bir harekettir söz konusu olan: Devlete, iktidara karşı kamusal alanda bilinçlenen, özgürleşen bireyin tersine, devletin ve iktidarın paranoyaklaştırdığı insanlar.

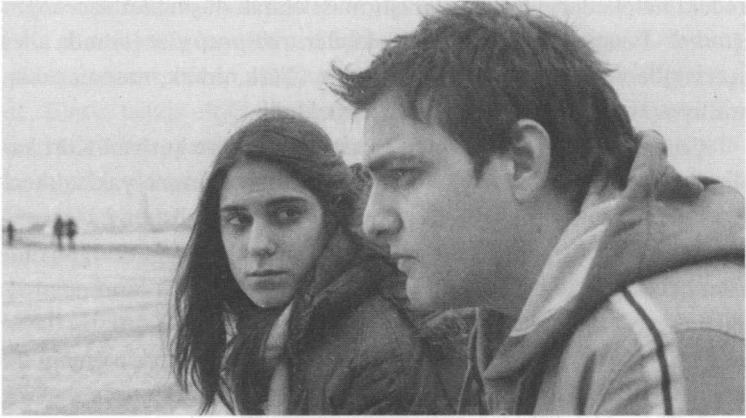
Her iki film de toplumsal ve siyasal olanın ve iktidarın modern karakterine dair evrensel araştırmalar olmakla birlikte, esasında kişiyi, cemaati ve devleti paranoyaklaştıran Kürt sorununun Türklük ethosunda ortaya çıkardığı etkilerin güçlü incelemeleridir. Adlandırmadan işaret etme bambaşka bir hal almıştır bu filmlerde. Anlatı içerisinde açık ya da ima yoluyla Kürtlere ve Kürt sorununa dair herhangi bir göndermenin, onlara dair kadrajda herhangi bir işaretin bulunmamasına rağmen, Kürtler ve Kürt sorunu anlatıyı sarmalayan bir hayalet gibi dolaşıyor. Hatta bizatihi anlatıları kuran hayalet.

Bilinçdışının Freudcu açılımlarından biri şöyledir: Varlığı ancak etkilerinde görülebilen şeydir bilinçdışı. Kürtlerin ve Kürt sorununun bu filmlerdeki varlığı etkilerinde saklıdır. Hayaletler de tıpkı bilinçdışı gibi, ancak rutin yaşamı sekteye uğratan, orada yol açtıkları

semptomlarda, etkilerde kendilerini gösterirler. *Abluka*, ama özellikle de *Tepenin Ardı* Türkiye alegorileri olarak düşünülebilirler, ama filme ve Türklüğün evrenine geri dönen, Kürt sorununun, Kürtlerin olduğu alegoriler. Emin Alper'in *Tepenin Ardı*'yla ilgili bir söyleşide de açıkça belirttiği gibi, onu "bu filmi yapmaya iten en önemli sebeplerden biri ülkede yaşanan Kürt sorunudur" (akt. Köse 2016: 139). Kürt sorununun veçhelerinden biri olarak savaş ve onun etrafında üretilen militarist iktidar Zafer'i psikotik bir varoluşa hapsederken (*Yazı Tura*'nın Cevher ve Rıdvan karakterlerini hatırlatıyor), Kürtlerin hayaletimsi varlığı Faik'i paranoyak ve otoriter bir babaya, cemaati ise bu paranoyak ve otoriter babaya itaati arzulayan bir kitleye dönüştürmüştür.

Tepenin bu tarafındakileri, yani Faik ve ailesini (Türklüğü) otoriter, miltarist ve nihayet paranoyak bir varlığa dönüştüren, kendi içinde işledikleri suçları ve günahları görünmez kılarak onları otoriter bir *babanın* çevresinde bir arada tutan şey yörüklerin hayaletimsi (Kürt sorunu, Kürtler) varlığıdır. Bireyleri ve cemaati otoriter ve paranoyak bir tarzda yapılandıran dekadrajdaki ötekinin belirsiz ve tekinsiz varlığı, kadrajdaki namevcut olarak Kürtlerin mükemmel bir alegorisine dönüşüyor.

Kameranın hareketlerini, sesi ve mekânı ustaca gerilim unsurlarına dönüştüren *Tepenin Ardı*, Türklük ethosunun otoriter karakterde oluşmasında Kürtlerin gerçek ve hayaletimsi varlığının arkeolojisine giriyorsa, savaşın ve şiddetin mekânlarına dönüşen Kürt şehirlerinin ve İstanbul'daki Kürt gettolarının distopik alegorisini üreten *Abluka* da Kürt sorununun devleti ve onun Türk tebaasını paranoyaklaştıran etkisini tasvir ediyor. Dolayısıyla her iki film de, Kürt sorununun kişileri, cemaati ve devleti otoriter ve paranoyak bir tarzda yapılandıran etkisinin estetik dışavurumları olarak düşünülebilir. Bu yönüyle özellikle *Abluka*'da dışavurumcu bir estetiğin belirginleşmesi tesadüf değildir. Alper *Abluka*'yla ilgili olarak "90'lar Türkiye'si filmin temel ilham kaynağıydı," ifadesini kullanıyor (2018). Toplumsal, hukuki ve politik olarak yüzleşilmediği için Türkiye'nin tarihsel belleğinde bir tür boşluk gibi duran 90'ların ilham verdiği *Abluka*, gündelik yaşamı ve bürokratik öznellikleri otoriter ve parano-



Coğunluk, Seren Yüce, 2010

yak karakterde yapılandıran, mekânı ise distopikleştiren devlet iktidarının estetik tasviridir. Kürtlerin belleğinde şiddet ve ölümle özdeşleşen 90'lı yıllar bugüne ilham vermeye ve aynı zamanda musallat olmaya devam ediyor.

Çoğunluk

Tepenin Ardı ve *Abluka* gibi *Çoğunluk* da toplumsal, politik ve kişisel olanın modern karakterine dair bir anlatı olmakla birlikte, Türk-lüğün, teorik olanın görünür kılamadığı belli türden hareketlerini resmetmesi açısından Türkiye'ye özgü bir hikâyedir. *Çoğunluk* ailenin milliyetçiliğin, militarizmin ve eril bir ideolojinin kurulduğu bir şebekeye dönüşebileceğini, sadece niceliksel, ampirik bir kategori olarak düşünülemeyecek çoğunluğun ve onun değerlerinin nasıl yapıldığını, “merkeze” ve “normale” bakarak işlemektedir. Film, başkarakterin bilinçli, devrimci bir özneye dönüşen klasik politik sinemanın işleyiş kalıbını, *Abluka*'nın yaptığından farklı bir tarzda, tersyüz ediyor adeta: bilinçlenerek özgürleşen ve özneleşen değil, otoriteyi içselleştirerek nesneleşen bir karakter söz konusu. Bu anlamda Deleuze'ün formüle ettiği şekliyle yaklaşıyor modern politik sinemaya. Otoriter arzu ve deneyimlerin orta sınıf bir ailede ve sosyal çev-

rededilen hareketlerinin mikro araştırması olarak düşünülebilecek *Çoğunluk* –Foucault gibi söylersek– kişilerin *dispozitifler* (burada aile) içerisinde belli deneyimlerin öznesine (Türk, erkek, muhafazakâr, milliyetçi) nasıl dönüştüğünü göstermektedir.

Çoğunluk Gül (Esme Madra) karakterini “töre kurbanı Kürt kadını” klişesiyle resmederek kolonyalist temsil rejimine yaklaşıırken, Türklüğün otoriter devinimlerini ve oluşumlarını göstermesi açısından eleştirel, düşünömsel bir perspektifi somutluyor. Türklüğün otoriter devinimleri ile Kürt sorununun, devlet ve Türklük tarafından algılandığı biçimiyle rabitası düşünüldüğünde, filmde Kürtlerin hayaleti kol geziyor. *Çoğunluk*, Türkiye sinemasında çok fazla örneği olmayan Türklük üzerine düşünen bir film. Gül karakterinin varlığı, Türklüğün Kürtler karşısında dönüştüğü bir başka boyutu görünür kılıyor: Türklük yalnızca bir ideoloji ve habitus değil aynı zamanda bir egemenlik biçimidir. Bir tür ideoloji ve toplumsal iktidar olarak Türklüğün bedenlerde muhafazakâr, orta sınıf ve milliyetçi çizgilere nasıl eklemlendiğini gösteriyor – ya da bizatihi o çizgileri nasıl ürettiğini. Türklüğü, sağladığı haz, arzu ve keyifle birlikte, yarattığı korku, kaygı ve zayıflıklarla birlikte düşünen filmi, yönetmenin kendi Türklüğü üzerine eleştirel-etik bir tefekkürü olarak da görebiliriz.

Tepenin Ardı’nda cemaati ve kişileri paranoyaklaştıran etki, adlandırılan ama görölmeyen yörüklerdir. Dekadrajda kurulan hayalet⁸¹ olan yörükler, Kürtlerin ve Kürt sorununun alegorisine dönüşüyor. *Çoğunluk*’ta ise kadrajın içinde (Gül karakteri) ama daha önemlisi, *Tepenin Ardı*’ndakinden başka bir biçimde kadrajda Kürtlerin ve Kürt sorununun hayaleti geziniyor. Yani *Çoğunluk*’un tasvir ettiği Türklüğün otoriter, milliyetçi ve militarist devinimleri Türklüğü yapılandıran gerçek ve hayaletimsi güçler olarak Kürtlerle ve Kürt sorunuyla ilişkilidir. Bu noktada Kürtlerin *Çoğunluk*’taki varlığını kadrajdaki Gül karakteriyle sınırlandırırsak filmin zayıf bir analizine girişmiş oluruz. Analizi, *kadrajdaki hayaleti* ve o hayaletin ortaya çıkardığı etkileri, yani Kürt sorununun ve Kürtlerin, devletin ve Türk-

81. “Hayaletler: görüntünün kenarlarına musallat olan, halüsinasyon yaratan, bakışın ve sesin hayaletleri” (Bonitzer 2011: 79).

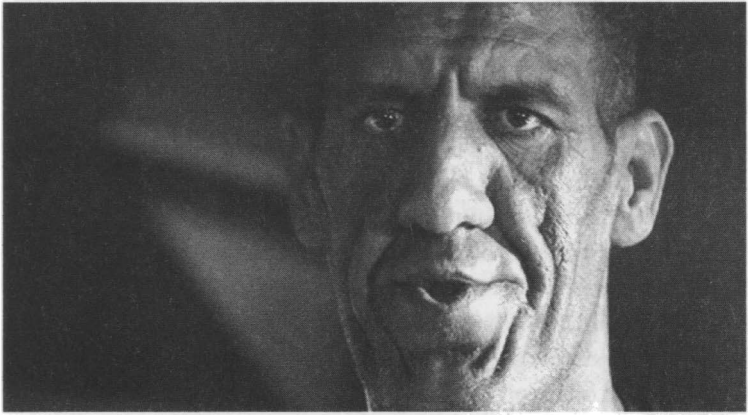
lüğün algıladığı haliyle, varlığını gören bir bakışa doğru genişletmeliyiz. Kadrajdaki hayaletin, Türkiye'deki toplumsal, siyasal, kurumsal, kişisel evrenlerin oluşmasındaki güçlü etkisini düşündüğümüzde, filmin tasvir ettiği Türklüğün otoriter, milliyetçi, ama aynı zamanda güçsüz, yetersiz habitusları ile *perdedeki namevcut* arasındaki rabıtayı da kavramış oluruz. Tam bu noktada Gül karakterinin filmdeki kurgusunu dekadrajdaki hayalet ile bağlantılı düşündüğümüzde bambaşka bir anlam kazanıyor: Gül'ün filmde çok görülmeyen, bir karakter olarak işlenmeyen ama çoğunluk üzerinde belli etkiler ortaya çıkaran hayaletimsi varlığı kadrajdaki Kürtlerin ve Kürt sorununun alegorisine dönüşüyor. Dolayısıyla *Çoğunluk*'un kadrajında bir hayalet gibi dolanan Gül karakterini, çoğunluğa musallat olan, onu yapılandıran kadrajdaki hayaletle, yani Kürtler ve Kürt sorunuyla birlikte düşünmeliyiz – ve aynı zamanda *Tepenin Ardı* ve *Abluka*'daki varlığı paranoyaklaştıran hayaletlerle birlikte.

Sarmaşık

Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015) politik bir alegori olarak tasarlanmış. Film, demir atmak zorunda kalan dolayısıyla işlevsizleşen bir gemide, kaptanın ve beş mürettebatın kendi aralarındaki iktidar ve erkeklik mücadelesinin ortaya çıkardığı şiddeti resmediyor. Ülkeyi gemi, kapitalizmi armatör, devleti kaptan, halkı mürettebat metaforlarıyla anlatan film, politik olanın ve iktidarın molar ve mikro hareketlerini gösterdiği oranda *Tepenin Ardı* (o da bir ülke alegorisiydi), *Çoğunluk* ama özellikle de *Abluka* gibi filmlerle yakın akrabadır. Anlatının tek mekânı olan gemiyi ülkenin alegorisine dönüştüren film, zayıflıkları ve korkularıyla birlikte devlet iktidarının alegorik figürü olarak kaptanın (Beybaba'nın) halkın alegorik figürü olarak mürettebat üzerinde ürettiği paranoyaklaştırmacı etkiyi ve şiddeti gösteriyor. Bürokratik (devlet), ekonomik (kapitalist) toplumsal (erkeklik), kolonyalist (Türklük) iktidarın bedenlerde ortaya çıkardığı (Spinoza eyleme kudretini azaltan bütün bu duyguları “keder” diye tarif eder) şiddeti, kaygıyı, korkuyu, öfkeyi gerçekçi ama aynı zamanda gerçeküstü bir dilin imkânlarıyla gösteriyor. *Sarmaşık* devlet iktida-

rının toplumsal alandaki ilişkilerden öznelere rüyalarına kadar ortaya çıkardığı etkileri gösterdiği oranda *Abluka*'yla benzer bir politik duyarlılıkta buluşuyor. Her iki filmin sonunda karakterler gerçeklik algılarını yitirerek paranoyak, psikotik varlıklara dönüşüyorlar. İnsanların paranoyak bir despota ya da güce tabi olmayı arzulayan bir köleye dönüşmesinin, devlet düşüncesinin mikro alandaki kafaesk hareketleriyle bağlantılı olduğunu sezdiren film bu yönüyle, bürokratik iktidarın modern hareketini Kürtlerin ve Kürt sorununun Türklüğün toplumsal ve kişisel uzamının yapılanmasındaki etkileriyle ilişkilendiriyor. Başka bir deyişle, merkezini ölümlerin ve şiddetin oluşturduğu Kürt sorununun, aynı zamanda kolonyal bir mesele olarak, Türklüğün ethosunda yapılandırıcı etkileri olduğunu gösteriyor.

Türk sineması, ister hayaletleri ister gerçek temsilleri olsun Kürtlerin, Kürt sorununun olmadığı bir Türkiye alegorisi tasarlayamıyor. Burada analize değer nokta Kürtlerin bu alegoriye nasıl dahil edildikleri, daha önemlisi bizatihi alegoriye nasıl yapılandırıdıklarıdır. Kürtlerin ve Kürt sorununun *Tepenin Ardı*, *Abluka* ve *Çoğunluk*'ta kadrajdaki namevcut olarak anlatıya musallat olan, onu yapılandıran güçlerden biri olduğunu söylemişim. Bu filmlerde dolaşan hayalet, *Sarmaşık*'ta hortlağa dönüşerek cisimleşiyor. Bir başka ifadeyle kadrajı sarmalayan namevcut anlatıda hortlak olarak beliriyor. *Sarmaşık* Kürt sorununun ve Kürtlerin, Türklüğün toplumsal ve politik algısında *işgal* ettiği yerin gerçekçi estetik imgelerinden birini kurguluyor. Kürt'ün gemidekilere musallat olan bedeni, algılandığı biçimleriyle Kürt sorununun ve Kürtlerin Türklük ethosunda ortaya çıkardığı etkilerin alegorisine dönüşüyor. Filmin ortalarında öldürülerek ya da ortadan kaybolarak, önce kadrajdan çıkarılan sonrasında kadraja/anlatıya bir hortlak olarak geri dönen Kürt karakteri, Kürtlerin veya Kürt sorununun Türklük algısındaki mükemmel bir alegorisine dönüşüyor. Türk sinema perdesinde 50'lerden 2000'lere kadar her daim işaret edilen ama asla adlandırılmayan hayali varlık, nihayet, doğrudan adlandırılarak (Kürt) ama bu kez *tekinsiz* bir beden, hatta bir tür yaratık olarak geri dönmüştür. Žižek'in söyleyeceği gibi, usulünce gömülmeyenler dönüp dolaşıp simgesele musallat olmuştur.



Sarmaşık, Tolga Karaçelik, 2015

Onun bir hortlağa dönüşmeden önceki “gerçek” varlığına bakalım. Kürdün gemideki varlığı öldürülmeden ya da ortadan kaybolmadan (ilginç bir şekilde devletin alegorisi olan kaptan tarafından değil, halkı temsil edenlerden biri olan Cenk tarafından öldürüldüğü ima ediliyor, ama gösterilmiyor) önce de bir tür hayalet gibidir. Normalden daha iri, siyah ve uzun olan bedeni, bir insandan çok, canavarımsı bir varlık gibidir. (Son dönem büyük bütçeli Hollywood filmlerinde görülen yaratıkvari Doğuluları andırıyor.) Konuşmayan, ismi olmayan, dolayısıyla anonim bir varlığın ötesine geçmeyen, reisin ve kaptanın söylediklerini yapan bir tür otomattır. Hayaletten dönüştükten sonra ortaya çıkardığı korku kadar olmasa da, önceki varlığı da yeterince tehditkâr ve tekinsizdir. Kürt ölmeden, hortlağa dönüşmeden önce de bir tür hayalet gibidir. Kendine ait bir dili, sözü, sesi yoktur. Sadece açılış sahnelerinin birinde, diğer mürettebatla birlikte gemiye binerken sesini duyuyoruz: “Selamünaleyküm, ben Kürt.” Gemideki dengeler açısından belirleyici gibi görünen etkisi, varlığından ibarettir. Bu yönüyle Kürtlerin madun ve tabi konumu ile Kürt hareketinin Türkiye’deki siyasal dengeleri etkileyen gücünün gösterenidir. Mürettebat ve kaptan arasındaki mücadelede arabulucu gibi görünmesine rağmen, devletin alegorik figürleri olarak kaptana ve reise daha yakın olarak kurgulanmış. En azından hortlağa dönüş-

meden önce, kaptanın, yani devletin yanında konumlanan (hayalete dönüştükten sonra kaptana da musallat oluyor) bu yönüyle de gerçekçi olamayan bir “Kürt” temsildir söz konusu olan. Bu gerçekçi olmayan temsil, Gezi Olayları olarak adlandırılan süreçte, yine gerçekçi olmayan bir algıya dayanan Kürtlerin devletin yanında konumlandığı düşüncesine ve o dönemde devlet ile Kürtler arasında devam eden diyalogun konjonktürel etkisine bağlanabilir.

Filmin yönetmeni Tolga Karaçelik *Kürt* karakteriyle ilgili olarak, “En büyük etkisi karakterler üzerinde olanı. Ortadan kaybolduğu zaman çok tehlikeli oluyor. Nereden çıkacağı belli değil, çok güçlü ve konuşursa ne diyeceği belli değil. Bir şekilde ortadan kayboluyor ve onun gücü de o oluyor. Sessizliğinin sebebi de denklemin bir parçası olmak istememesiyle ilgili büyük ihtimalle,” demektedir (Karaçelik 2018). Varlığı yeterince tekinsiz bir atmosfer yaratan Kürt’ün, yokluğu dehşet ve korkuya neden oluyor. Çünkü ölmemiştir, ölememiştir, gemide olup olmadığı belli olmayan bir tür yaratıktır artık. Ne zaman, nasıl ve kime görüneceği belli değildir. Varlığı da yokluğu da aynı şeydir: rahatsızlık, korku ve dehşete yol açan bir hayalet. Dolayısıyla filmde Kürt sorununun ve Kürtlerin alegorisi olarak *Kürt*, Türklüğü etkileyen, onun paranoyak ethosunu şekillendiren güçlerden biri olarak tasvir edildiği ölçüde gerçekçi bir temsile yaklaşıyor. Diğer bir ifadeyle *Sarmaşık* Türklük ethosunu oluşturan güçlerden biri ve Türklüğün algı kategorilerinde çeşitli duyguların ve fikirlerin göstereni olarak Kürtlerin sahici bir temsilini sunuyor. Gemideki hortlak, aynı zamanda *Tepenin Ardı*’ndaki yörükler, *Abluka*’daki devrimciler, *Çoğunluk*’taki Gül, *Büyük Adam Küçük Aşk*’taki Hejar, *Güneşe Yolculuk*’taki Berzan, *Yazı Tura*’daki Elif, *Gelecek Uzun Sürer*’deki Harun ve *Jîn*’deki Jîn’dir. Kısacası gemideki hortlak, Türklüğün sinema perdesinde bazen mevcut, bazen namevcut, bazen işaret edilen ama adlandırılmayan, bazen hem işaret edilen hem adlandırılan Kürtlerin/Kürt sorununun kadraja musallat olan dekadrajdaki hayaletidir.

Yazı Tura

Asuman Suner, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* isimli kitabına, *Yazı Tura* filminin Kürt coğrafyasındaki savaşta bir bacağını kaybeden Rıdvan'ın (Olgun Şimşek) Göreme'nin dağa oyulmuş evlerine bakarak söylediği şu sözünü giriş yapıyor: "Korkuyorum, hayaletler var bu evlerde," (Suner 2006: 15). Aslında Rıdvan'ın gördüğü birden çok hayalet değil sadece bir hayalet. Bu, çatışmalarda Rıdvan tarafından öldürülen Bingöllü Elif'in hayaleti. Giriş cümlesinin yarattığı beklentiyle kitabın ileriki sayfalarında Rıdvan'a görünen Elif'in hayaletiyle ilgili Suner'in neler söylediğini aradım. İlginç bir biçimde Suner, Rıdvan'a, Göreme'ye ve anlatıya musallat olan, Kürt sorununun alegorisine dönüşen Elif'in hayaletini görmemişti.

2004 yapımı Uğur Yücel filmi *Yazı Tura*, *Tepenin Ardı*, *Abluka* ve *Sarmaşık*'ın habercisi gibidir. Militarist ve erkek egemen ideolojinin ortaya çıkardığı şiddeti ve onun mikro hareketlerini gösterdiği oranda ve kameranın, sesin ve mekânın yaratıcı kullanımları aracılığıyla oluşturduğu atmosfer düşünüldüğünde bu filmleri hatırlatmaktadır. Dahası filmin kadrajına musallat olan hayaletler, cesetler, *Yazı Tura*'yı bu başlıkta incelenen diğer filmlerle ortaklaştırıyor. Vietnam Savaşı'ndan sonra Amerika'da yapılan savaş karşıtı filmlerin sıklıkla ele aldığı bir tema, savaş sonrası sendrom, *Yazı Tura*'nın da konusunu oluşturuyor. Bu savaş sanki hiç bitmeyecek, sonsuza kadar devam edecekmiş duygusunu veren, Kürt sorununun şiddete dönüşen vechesi, Kürt coğrafyasında süregelen savaştır. Çatışmalarda sağ bacağını kaybeden Şeytan Rıdvan'ın memleketi Göreme'ye ve bir kulağı sağırlaşan Hayalet Cevher'in (Kenan İmirzalıoğlu) İstanbul'a döndükten sonraki travmatik yaşamlarını izliyoruz. Cevher ve Rıdvan, yine Kürt coğrafyasındaki savaşın, şizofren ve travmatik bir bedene dönüştürdüğü *Tepenin Ardı*'ndaki Zafer'i hatırlatıyor. İkisi de savaşın bedenlerinde ve zihinlerinde telafi edilemeyen yaralar açtığı "Güneydoğu gazisi"dirler artık. Rıdvan'ı gaptan sesler duyan, hayaletler gören, paranoyak ve öfkeli bir bedene dönüştüren savaş, Cevher'i Beyoğlu'nun sokaklarında kafa derisi yüzen, kulak kesen bir

şiddet makinesine dönüştürmüştür. Filmin, Cevher'in askerlik sonrası hallerini izlediğimiz ikinci bölümünde İstanbul'un yakın geçmişi-
nin şiddet ve talan günlerinden olan 6-7 Eylül Olayları'nı hatırlıyor-
ruz. Cevher'in savaş sonrası travmasına bir de yakın geçmişte İstanbul Rumlarına yönelen kitlesel şiddet ve talanın bugüne kalan izleri ekleniyor.

Yazı Tura'nın biçimsel yapısı, filmin anlatısını tamamlayan bir parçası gibidir. Rıdvan'ın ve Cevher'in klostrofobik, öfkeli ve paranoyak varoluşları, sürekli sarsılan hareketli kadraj, karakterlerin yüzüne aniden yakınlaşan ve uzaklaşan kamera, sesin, ışığın ve mekânın yaratıcı kullanımlarıyla destekleniyor. Filmin bu biçimsel yapısı sayesinde izleyici karakterlerin travmatik hallerini derinden duyumsayabiliyor.

Kürt sorununun bir vechesi olarak savaşın Türklük evreninde ortaya çıkardığı görünümlerden birine işaret eden *Yaz Tura*'da, *Sarmaşık*'ta olduğu gibi bir hayalet dolaşüyor. Bu hayalet filmin başkişilerinden, lakabı "hayalet" olan Cevher değil. Rıdvan'ın zihni ve belleği dolayısıyla kadraja giren bu hayalet *Sarmaşık*'ta, gemidekilere musallat olan hortlaktan da çok farklı. Bu, izleyiciye gülümseyen genç bir kadının hayaleti. Rıdvan'ın paranoyaklaşan zihni aracılığıyla Elif'in gülümseyen yüzünü ilk olarak bir fotoğraf karesinde görüyoruz. Rıdvan'ın lise yıllarında âşık olduğu ve o yılların hatırası olan fotoğrafın, flashback aracılığıyla, çatışmada Rıdvan'ın öldürdüğü Elif'in koynundan çıkan fotoğraf olduğunu anlıyoruz. Göremeli Rıdvan, lise yıllarında âşık olduğu, sonrasında Bingöl'e, doğduğu yere dönen ve orada gerilla olan Bingöllü Elif'i öldürmüştür. Bundan sonra Göreme'nin soğuk, karla kaplı silüetine, Rıdvan'ın zihnine musallat olan Elif'in hayaleti ekleniyor. Usulünce ölmediği ve usulünce gömülmediği ölçüde Elif'in silüeti Rıdvan'ın paranoyak bedenini, gülümsemesine rağmen korkuyla titretiyor. Başka bir ifadeyle, gülümseyen genç bir kadın bedeni, umulmadık bir biçimde hortlağa dönüşen Kürt'ün gemidekilerde ortaya çıkardığına benzer bir korku ve dehşete neden oluyor. Kadraja bir ceset ve hayalet olarak giren Elif, tıpkı gemiye bir hortlak olarak dönen Kürt gibi, Kürt sorununun ve Kürtlerin alegorisine dönüşüyor. Filmin Rıdvan'ı anlattığı birinci



Yazı Tura, Uğur Yücel, 2004

bölümünün son sahnesinde, intihar etmek üzere olan Rıdvan'a tekrar ve son defa görünen Elif'in gülümseyen hayaleti bu kez korku ve dehşet yerine sevecen ve huzurlu bir gülümsemeye neden oluyor. Diğer taraftan film boyunca Rıdvan'a aynı yüz ve bedenle görünmesine rağmen korkuya ve kaygıya yol açan tekinsiz, ama aynı zamanda yakınlık hissedilen sevecen bir varlık olarak Elif'in iki bedeni, Kürtlerin Türklük evrenindeki algılanma biçimlerinden ikisine işaret ediyor. Bu iki imgenin dizilerden filmlere, oradan da popüler algıya yayılan çeşitlemeleri mevcut: Bazen acınası, saf, masum ve dürüst, bazen ülkeyi bölmek isteyen tehlikeli bir terörist, bazen de tekinsiz *alt* komşu olarak beliren iki uçlu imgeler bunlar. Anlaşılan, en azından 90'lı yıllardan itibaren, Türklüğün fantazmatik evreninde Kürtlüğün kurulma biçimleri kaygan ve karşıt görünümeler arz ediyor.

Büyük Adam Küçük Aşk

Bu bölümde ele alınan filmlerin ortaklaştığı duygu ve fikirlerden biri, alegorinin ve metaforik anlatımın imkânlarını da kullanarak, Türklüğe düşünümsel bir bakış geliştirme çabasıdır. Burada dikkat çeken nokta, bu bakışın, ister kadrajda görünen gerçek ve hayaletimsi varlıklar şeklinde, ister anlatıyı belirleyen dekadrajdaki hayalet olarak Kürtlerle ilişkisellik içinde mümkün olmasıdır. Bu düşünümsel refleks, aynı zamanda kolonyalist temsil rejiminden farklılaşan eleştirel, uzlaşımsal olmayan bir söylem ve temsil pratiği ortaya çıkarıyor. Kürtlerle ve Kürt sorunuyla ilişkiselliği bağlamında Türklüğe düşünümsel ve eleştirel bir bakışın erken sayılabilecek örneklerinden biri Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmidir.

Alegorik bir anlatımın tercih edildiği ya da anlatımdan bağımsız, izleyiciyi alegorik bir algıya ve yoruma zorlayan filmler gibi *Büyük Adam Küçük Aşk* da alegorik bir film-dünya kuruyor. Cumhuriyet'le yaşıt (filmde hem Cumhuriyet'in hem de Rıfat Bey'in –Şükran Güngör– 75. yılı kutlanıyor) Rıfat Beyi devletin ve Türklüğün (bu durumda Kemalist devletin) 5 yaşındaki kız çocuğu Hejar'ı da (Dilan Erçetin) Kürtlerin ve Kürt sorununun alegorisi olarak kuran film, esasında bir egemenlik ilişkisini resmediyor. Daha doğrusu Hejar'la birlikte Sakine'nin (filmin sonunda Rıfat Bey, yıllardır yanında çalışan hizmetçisi Sakine'nin asıl isminin Rojbin olduğunu öğrenecektir) ve Evdo'nun konumu, emekli yargıç olan Rıfat Bey karşısındaki madun ve tabi bir konumdur. Bu tabiyet ilişkisi filmin ana karakterine verilen isimlerin anlamlarıyla pekiştiriliyor: muhtaç güçsüz, madun Hejar ve yüksek, yüce, itibar sahibi Rıfat. Film tam da bu yönüyle, Türklükle Kürtlük arasındaki asimetrik ilişkiyi gördüğü için eleştirel ve düşünümsel bir yerde konumlanıyor. Başka bir söyleyişle film, tabiyet ilişkisinin farkında olduğu, adlandırmadan gösterme pratiğini terk ettiği (dolayısıyla bir tanıma, tanınma ilişkisi kurduğu) ölçüde ve filmin son sahnesinde Hejar, Rıfat Bey'in, dolayısıyla devletin ve Türklüğün evreninde bırakılmadığı için kolonyalist temsil rejiminden farklılaşıyor. Hatırlanacağı gibi *Hudutların Kanunu*'nda



Büyük Adam Küçük Aşk, Handan İpekçi, 2001

Yusuf Ayşe öğretmene, *Toprağın Kanı*'nda Osman mühendis Sevgi'ye emanet ediliyordu. Hejar, bu filmlerin son sahnesinde Türklüğün medeni olarak kurgulanan evrenine emanet edilen çocuklardan farklılaşarak, Evdo'yla birlikte İstanbul'un varoşlarında devam edecek kendi kaderine doğru yol alıyor. Son sahnenin eleştirel radikalliği, Kürtlüğü her daim Türklük evreninde görmek isteyen, onu sadece o evrende tahayyül edebilen kolonyalist arzuya direnebilmesinden gelmektedir.

90'larda, metropollerde Kürtlere yönelen devlet şiddetini ve yargısız infazları da kadraja alan⁸² *Büyük Adam Küçük Aşk* aynı zamanda öznellik düzeyinde bir dönüşüm ve değişimi hikâye ediyor. Kürt Hejar'la Türk Rıfat'ın karşılaşması, Rıfat'ın kendi egemen konumuna, yani Türklüğüne dönüp bakmasına yol açtığı ölçüde, onda yeni türden duyguların, fikirlerin ve davranışların ortaya çıkmasını mümkün kılıyor. Bu yönüyle Rıfat'ın bu dönüşümünde, bir taraftan Türklüğün nasıl otoriter, kendine ve çevresindekilere kör bir bakışı yapılandırıldığını izlerken, diğer taraftan onun öznelere mutlak olarak belirleyen tarihestü bir öz değil, eleştirel bir mesafenin alınabileceği,

82. Filmin gösterimi "emniyete karşı güven duygusunu zedeleyici mahiyette sahnelerin bulunduğu" gerekçesiyle yasaklanmıştır.

özgürlükçü fikirlere ve duygulara evriltilebilecek tarihsel bir kimlik olduğuna şahit oluyoruz. Bununla birlikte Rıfat Bey'in önce Hejar'ı Kürt ve sonrasında Sakine'yi Rojbin olarak kabul etmesi, bir tanımatanınma ilişkisini görünür kılmakla birlikte, tek başına, filmi kolonyalist bir arzudan ve bakıştan uzaklaştıran bir şey değil. Çünkü Avrupamerkezli kolonyalizmden çok iyi biliyoruz ki yerliyi, onun farkını tanıyarak, onu adlandırarak da kolonyalist pratik, söylem ve arzu sürdürülebilir: Film o tür bir bakış ve arzudan uzaklaştıran şey, değinildiği gibi filmin son sahnesi ve Rıfat Bey'in Kürtçeyi öğrenme çabasını da içeren değişimidir. Örneğin *Hakkârî'de Bir Mevsim*'in öğretmeni (yapıldıkları dönemlerin farklılıklarını paranteze almak koşuluyla) Rıfat Bey'in yaptığı gibi Kürtçeyi öğrenmek yerine çocukları Türkçeye ve Türklüğün evrenine çağırmıştı. Başka bir ifadeyle *Hakkârî'de Bir Mevsim*'in Kürt çocuklarını Türkçeye ve Türklüğe çağıran kolonyalist arzuya kapıldığı yerde, *Büyük Adam Küçük Aşk* o arzuya direnen bir bakışı görünür kılıyor. Daha önemlisi *Hakkârî'de Bir Mevsim*'de kolonyalist arzuyu ve bakışı ortaya çıkaran şey, tam da *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın farkında olduğu, Kürtlerin tabi durumunu görmemesidir. Filmin sonlarına doğru Hejar ile Rıfat Bey'in sinema salonunda çizgi film izlediklerini görüyoruz. Kameranın Hejar'ın ve Rıfat'ın yakın plan yüzünden perdeye döndüğü anlarda, Beyaz çocuklarla birlikte Siyah bir çocuğu görüyoruz. Filmin Türklükle Kürtler arasındaki ilişkinin karakterine dair düşünömsel bilince sahip olduğunu gösteren bu sahneler, aynı zamanda söz konusu asimetrik ilişkinin, Beyazlık ile Siyahlar arasındaki ilişkiye benzediğine işaret eden bir sahnedir.

Güneşe Yolculuk

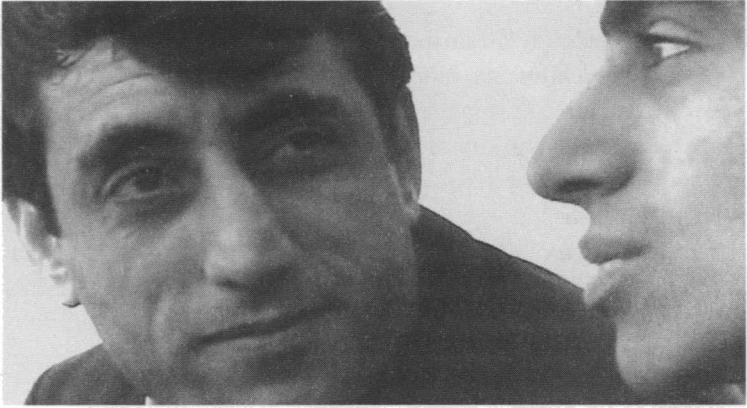
Faili meçhul, bedeni kayıp cesetlerin, gömülemeyen ölülerin, devletten ve toplumdan yayılan şiddetin, yoksulluğun kol gezdiği, devletin militarist makinesinin coğrafik ve toplumsal uzamı kolonize ettiği, yaşayanların ölü gibi olduğu, ölülerin yaşamaya devam ettiği distopik bir İstanbul ve Kürt coğrafyası kadrajdadır *Güneşe Yolculuk*'ta (Yeşim Ustaoglu, 1999). Filmin distopik karakterinin kaynağı,

örneğin *Abluka*'nın estetik bir tercih olarak inşa ettiği distopik atmosferden farklıdır. Toplumsal ve coğrafik uzamın şiddetin farklı biçimleriyle delik deşik edildiği 90'lar Türkiye'sinde yapılmış eleştirel bir filmin estetik bir tercihten kaynaklanmayan distopik karakteridir söz konusu olan. 90'ların sonunda yapılmış *Güneşe Yolculuk*'a dönemin bütün ruhu sinmiştir: Linci gündelik bir pratiğe dönüştüren tebaanın militarist, ırkçı naraları, Kürtler için devletin ve toplumun şiddetine maruz kaldıkları diasporik bir mekâna dönüşen İstanbul'un tekinsiz silüetine, yıkılmış, boşaltılmış, sular altında kalmış köyler, insansızlaştırılmış ve militarize edilmiş, olağanüstü halin ve uygulamaların olağan hale geldiği bir tür *kamp*'a dönüştürülmüş Kürt coğrafyasının distopik manzarası eklenmiştir. *Güneşe Yolculuk*'un, istisna olanın sıradanlaştığı 90'ların Kürt coğrafyasını distopik bir kamp gibi çerçevelemesi, örneğin 70'lerin, sapkın inançların ve pratiklerin neredeyse gerçeküstü ve distopik uzamı olarak çerçeveleyen filmlelerinden farklılaşarak bölgenin, dönemin atmosferini yansıtan gerçekçi bir imgesine ulaşıyor. Örneğin Mehmet'in (Newroz Baz), Berzan'ın (Nazmi Kırık) tabutuyla birlikte kaldığı otel odasının penceresinden gördüğü tank ve asker görüntülerinin, gerçek görüntüler olması na rağmen, rengin değişen tonu dışında, izleyiciyi yadırgatan bir etki ortaya çıkarmaması, filmin kurduğu atmosferin 90'ların atmosferini duyumsattığını gösteriyor.

Güneşe Yolculuk'ta da önceki filmlerde olduğu gibi hem kadrajda hem de dekadrajda gömülemeyen ölülerin hayaletleri, cesetleri geziyor. Berzan'ın babası polis tarafından alıkonulmuş ve kaybedilmiş faili meçhul bir cinayetin kurbanı olmuştur. Babasının cesedinin namevcudiyeti, usulünce gömülme ve yas imkânını ortadan kaldırdığı ölçüde Berzan'ın belleğinde sonsuz bir boşluk ve eksiklik hissinin ve devlete karşı öfkenin kaynağına dönüştüğü söylenebilir. Usulünce ölmemiş ve gömülmemiş babasının kadrajdaki hayaletine, Berzan'ın öldürüldükten sonra kadrajdaki namevcudiyeti ekleniyor. *Sarmaşık*'taki Kürt ya da *Yazı Tura*'daki Elif gibi Berzan da öldürülmüştür, lakin bir tabut olarak kadrajda kalmaya devam etmekte, oradan çıkmaya direnmektedir adeta. Ve filmin sonunda babasının kaderini yaşayarak usulünce gömülemeyecek, arkadaşı Mehmet tarafından, doğduğu köyü

içine almış olan baraj sularına bırakılacaktır, bir başka filmin kadrajdaki veya dekadrajdaki hayaletine dönüşmek üzere.

Güneşe Yolculuk'un anlatısının, sadece başkarakter Mehmet'in Tireli bir Türk olmasından kaynaklanmayan, Türklükten, Batı'dan bir bakış tarafından yapılandırıldığı ve bu bakışın kendine dönen, düşünsel bir bakış olduğu söylenebilir. Zorluçlu Kürt Berzan'a, onun İstanbul'daki diasporik yaşamına, Kürt coğrafyasına "dışarıdan" bakan Mehmet, aynı zamanda kameranın özdeşleşmemizi istediği kişidir. Bununla birlikte filmin, Mehmet karakteri üzerinden kimlik/Türklük tartışmasına çağırın bir yönü var. Mehmet'in dönüşümü İstanbul'da Berzan'la tanışmasıyla, ama daha çok Berzan'ın cenazesini doğduğu yere, Zorluç'a götüren uzun yolculuğu sırasında gerçekleşiyor. Kendisinin ve Berzan'ın kimliğine ve içinde oldukları koşullara dair bir farkındalığın geliştiği bir dönüşüm bu. Sınıfsal olarak Türklük evreninin kıyısında yer alan Mehmet'in dönüşümüyle ilgili yorumlar devam etmekle birlikte farklılaşmaktadır. Örneğin Robins ve Aksoy, Mehmet'in dönüşümünü simgesel bir sınırın aşıldığına işaret eden ve "milliyet ötesi", "milliyet karşıtı" ve "Türk olmaktan kendini serbestleştiren bir öykü" olarak yorumluyorlar (1999: 194). Robins ve Aksoy'un yaptığına benzer bir okumayla, hikâyesinin merkezinde kimliğin değil, kimlik kaydırmasının olduğunu söyleyen Suner, bu kaydırmayla filmin, kimliği özcü ve mutlak şekilde değil, tarihsel ve söylemsel bir kuruluş olarak kavradığını söylüyor (2006: 271). Güçlü ise, Robins ve Aksoy'a göndermeyle, Mehmet'in değişimini kimliğin, Türklüğün aşılması olarak değil, Kaja Silverman'a referansla (1996) "yaralarıyla yaralanma" ilişkisi olarak yorumluyor. Mehmet, tabi bir konumu deneyimleyen Kürt Berzan'ın "yaralarıyla yaralanmıştır". Türklük nazarının göremediğini görerek, "Berzan'ın mücadelelerinin, tutkularının, geçmişinin kendi geçmişi ve şimdiki zamanı içinde yankılanmasına izin verir ve böylelikle kendi geçmişini ve geleceğini istikrarsızlaştırır" (Güçlü 2018: 30). İbrahim Arslan da filmin millet ötesi, millet karşıtı bir dönüşüm öyküsü olmadığını, "devletin Kürtlere ve Kürdistan'a dair politikalarının teşhirine dönük" bir anlatı olduğunu, Mehmet'in de bize bu şiddeti anlatan, hatırlatan bir "yüzey"e dönüştüğünü söylüyor (2018: 120).



Güneşe Yolculuk, Yeşim Ustaoglu, 1999

Mehmet'in dönüşümü tartışmasına *yara* metaforu üzerinden devam edilebilir. Deleuze *Anlamanın Mantığı*'nın olayı tartıştığı sayfalarında Joe Bousquet'ten şu alıntıyı yapıyor: “Yaram benden önce de vardı, ben onu ete kemiğe büründürmek için doğmuşum” (2015: 168). Deleuze'ün felsefi bağlamda kullandığı bu sözü, biraz kaydırarak, Mehmet ve Berzan karakterlerine daha yakından bakmak için kendi bağlamımıza çekebiliriz. Kolonyal bir beden olarak Berzan'ın bütün yaralarının ondan önce var olduğunu, sembolige, tarihsel ve toplumsal olana kayıtlı olduğunu tespit etmek gerekiyor öncelikle. Berzan'ın “yaralı” öznelliği, kolonyal bir görünüm arz eden tarihsel ve toplumsal bağlamda oluşmuştur. Bu yara, Fanon'un tasvir ettiği kolonyal dünyada şekillenen insanın yaralarıyla akrabadır. Dahası Berzan'ın öznelliğinin bizatihi bu yaralardan oluştuğunu, o yaraların dışında bir Berzan'ın düşünümeyeceği bile söylenebilir. Berzan'ı, politik aktivizmi de dahil, olduğu şekliyle mümkün kılan onun içine doğduğu toplumsala kayıtlı yaralarıdır. Dolayısıyla Mehmet'in Berzan'ın yaralarıyla yaranması, Berzan'ın yaralarının, içine doğduğu tarihsel ve toplumsal olana kayıtlı ve onun öznelliğinin bir parçası olduğu ölçüde imkânsızdır. Bir başka ifadeyle Mehmet, Berzan'ın yaralarını anlasa, o yaraları açan şiddet ilişkisine, onların kaynaklandığı tarihsel toplumsal koşullara dair bir farkındalık geliştirse bile

hiçbir zaman Berzan'ın "yaralarıyla yaralanamayacaktır." Çünkü Berzan'ın yaraları aynı zamanda onun geçmişine, şimdisine, geleceğine, bedenine, bilincine, biliçdışına, kısacası bütün varoluşuna kayıtlıdır. Buradan da "yaranın yüzeyi" olarak Mehmet'in her zaman eksik bir yüzey olarak kalacağı sonucunu çıkarabiliriz. Türklük uzamı içerisinde farklı ve kendi içerisinde asimetrik konumlarda bulun-salar bile Mehmet'in "radikal" dönüşümünde *Büyük Adam Küçük Aşk*'taki Rıfat Bey'in "sınırlı" ve "tereddütlü" dönüşümü yankılanıyor. Ve bu sınırlı değişimin izleyiciye Mehmet'in "radikal" dönüşümünden daha gerçekçi geldiğini eklemek gerekiyor.

Gelecek Uzun Sürer

Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2011), Cesare Pavese'nin "Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız: Peki ya ölüleri ne yapacağız? Neden öldüler?" sözünün siyah ekranda görülmesiyle başlıyor. Savaş sonrası bir zamana, o zamanda yaşayanlara yöneltilmiş, savaşın yaşandığı bir geçmişin, ölenlerin nasıl hatırlanacağı, o geçmişle nasıl hesaplaşılacağını dert edinen bir soru. Bununla birlikte Pavese'nin sözü, savaşta ölenlerin aslında "ölmediğini", *şimdi*'de "yaşamaya", usulünce ölmedikleri için bugüne musallat olmaya devam ettikleri fikrini de barındırıyor. Ve savaşın bir gün biteceği varsayımına dayandığı ölçüde savaşla ve o dönemle bir yüzleşmenin gerçekleşeceğine, o geçmişin işleneceğine dair bir umuda, bir ufka da işaret ediyor. *Gelecek Uzun Sürer* filminin taşıdığına benzer bir umut.

90'larda yapılan *Güneşe Yolculuk* kendi zamanına bakarken, *Gelecek Uzun Sürer* o yıllara bugünden, yani o yılların geleceğinden bakıyor. Bu bağlamda 90'larla hesaplaşma, travmatik geçmişi işleme, duyumsama, duyumsatmayla ilgili bir film. Geçmişin acılarına bakan bir anlatıyı ortaya çıkaran neden, filmin yapıldığı dönemin toplumsal politik atmosferidir. Diğer bir ifadeyle, yönetmeni geçmişe, 90'lara bakmaya götüren nedenlerden biri, 2000'lerin ortalarından itibaren Kürt sorununda çözüme, diyaloga ve çatışmaların biteceğine dair beklenti ve umudun ortaya çıkışı olmuştur. Ancak 2015'



Gelecek Uzun Sürer, Özcan Alper, 2011

ten itibaren Kürt coğrafyasında çatışmaların, şiddetin kent merkezlerine yayılmasıyla birlikte, savaşın başka bir boyut olarak devam etmesi, “90’lı yılları” sadece bir zaman dilimi olmaktan çıkardı, onu sanki sonu hiç gelmeyecek bir döneme dönüştürerek Kürt coğrafyasının bütün zamanına ve mekânına yaydı. Böyle bir dönemde, travmatik geçmişe bakan bir film olarak *Gelecek Uzun Sürer* aynı zamanda o geçmişin geleceğine de, yani şimdide, bugünde devam eden travmaya da bakar hale geliyor. Filmi adeta kendi içinde yoğuran, dönüştüren bir zamanla karşı karşıyayız. (Benzer bir etki *Abluka* filmi için de söylenebilir. Filmin gösterime girdiği zaman ile Kürt şehirlerinde ablukaların başladığı dönemin çakışması, filmin alımlanışını ve ortaya çıkardığı etkileri farklılaştırmıştır.) *Bitmeyen 90’lar*, filmi hem geçmişe hem şimdiye hem de geleceğe bakan bir yüzeye dönüştürüyor. Bugün yaşayanlara bakmaya devam eden ve şimdi’yi de içine alarak genişleyen “90’lar”, filmi travmatik, kişisel ve toplumsal belleği sağaltmaya, geçmişin işlenmesine katkı sunacak bir güç olmaktan çıkarıp aktüel travmanın yansımasına dönüştürüyor. Barış ufkunu ve umudunu ve aynı zamanda inşasının zorluğunu ha-

tırlatan *Gelecek Uzun Sürer*, “90’lar uzun sürer”e dönüşüyor. Pave-se’nin “Peki ya ölülerimizi ne yapacağız” sorusu ise, usulünce ölme-yenler ve gömülmeyenler devam ettiği müddetçe *sorulamayan* bir soru olarak kalmaya devam ediyor.

Film, müzik araştırmaları yapan Sumru’nun (Gaye Gürsel), tez çalışması için birkaç aylığına gittiği Diyarbakır’da izini sürdüğü ağıtların, öykülerin, karşılaştığı insanların, görüntülerin, seslerin, kayıtların ortaya çıkardığı duygusal etkilerin ve ertelediği kendi acısıyla yüzleşmesinin hikâyesidir. Diyarbakır’da karşılaştığı travmatik geçmiş ve kendi acısı, Sumru’yu film ilerledikçe melankoliye ve suskunluğa götürüyor. Onu filmin son sahnesinde Hakkârî’nin dağlarına götürecektir kendi acısı, filmin trendeki açılışında, sahne ilerledikçe bir karaltıya dönüşerek yavaş yavaş yok olan, Sumru’nun üniversite yıllarında âşık olduğu ama sonradan gerilla olarak savaşta ölen Harun’dur. Açılış sahnesinde bir karaltıya dönüşerek kadrajdan çıkan Harun, *Yazı Tura*’nın Elif’ini hatırlatsa da onun gibi yaşayanlara görünen bir yüz değil, ama sevgilisi Sumru tarafından yası tutulmayı bekleyen bir mezardır. Sumru’nun Harun’un mezarı başında ağlaması, bir taraftan bir ölünün mezarının olmasının anlamını gösterirken (çünkü belgesel görüntülerde mezarı olmama durumunun kaybedilenlerin yakınlarında yol açtığı travmayı izliyoruz) diğer taraftan kişisel ve toplumsal belleğin ilişkisini göstererek geçmişle, savaşla yüzleşmenin sembolik sahnesine dönüşüyor. Bu sembolik son sahnede gerçekleşen yas süreci, seyirci görmese de, Sumru’ya hayatına normal olarak devam edebilmenin koşulunu ortaya çıkarıyor.

Ekranada 90’lı yılların ve o yıllarda kaybedilenlerin, öldürülenlerin ve onların yakınlarının belgesel görüntülerinin görüldüğü zamanlar, Sumru’yla birlikte izleyici de o görüntülerle baş başa bırakılıyor. Bu kez yası tutulamayanların, usulünce ölmeyen ve gömülmeyenlerin kurmaca hayaletleriyle değil, hareketli ve fotoğrafik görüntüleriyle, yakınlarının yüzleri, ağıtları, sesleriyle karşılaşıyoruz. Travmatik geçmişin tanık ve mağdurlarının konuştuğu, görüldüğü bu sahneler, izleyicinin perdeyle olan güvenli mesafesini, seyirci konumunu sarsan, onu geçmişte olanlara şahit olmaya zorlayan bir etki ortaya çıkartıyor. Ve filmi geçmişe bakan bir anlatı olmaktan çı-

karıp, aktüel travmanın yüzeyine dönüştüren “sonsuz 90’lar”, izleyiciyi hem geçmişin hem bugünün hem de geleceğin şahidi olmaya zorluyor. Filmde gölgeleri, sesleri, hayaletleri gezinen başka ölümler de var. Sumru’nun Ermeni kimliği ve kiliseyi bekleyen son Ermeni Anto Dayı üzerinden katliamı ve Diyarbakır’ın bir zamanlar Ermenilerin de yurdu olduğunu hatırlıyoruz. Sumru’yla Anto Dayı’nın Ermenice konuştuğu sahneler, ibadet yapılmayan kilisenin estetikleştirilen eski görüntüsü, sessizliği ve katliamda ölenlere yakılan Ermenice ağıt, sembolik düzendeki başka bir yırtığı hatırlatıyor. Bu sefer o yırtıktan 1915’te usulünce ölmeyenlerin ve gömülmeyenlerin hayaletleri sızıyor.

Jîn

Reha Erdem’in 2013 tarihli *Jîn* filmi, erkek egemen ideoloji ve pratiklerin toplumsal uzamı derinlemesine sardığını, savaşın ekolojik bir yıkım olduğunu, masalsı ve neredeyse gerçeküstü bir atmosferle işliyor. Dolayısıyla birbiriyle ilişkili olan iki tür ideolojiye karşı işliyor *Jîn*’in anlatısı: militarizme ve eril ideolojiye. Savaş bütün bir ekosistemi, yani doğayı ve içindekileri yok ederken, erkek egemen ideoloji ve pratikler kadınların özgürce yaşamasını imkânsızlaştırıyor. Bu içerikler, resim sanatından etkilenen güçlü bir görsel rejimle ve karakterini masalsı bir kahramana dönüştüren bir atmosferle iç içe geçiyor. Bu tematik meseleler ve biçimsel tercihler düşünüldüğünde *Jîn* herhangi bir zamanda ve yerde çekilmiş bir film olarak izlenebilir. Sinema estetiğinin güçlü kullanımları ve işlediği temaların evrenselliği filmi Türkiye dışındaki seyirciye taşıyor. Lakin bu evrensel temaların ve estetik formun savaş ve o savaşın aktörlerinden biri olan Kürt kadın gerilla üzerinden işlenmiş olması anlatıyı en azından Türk ve Kürt izleyiciler açısından, evrenselliğin hümanist, romantik saydamlığından yerelin yakıcı, karanlık gerçekliğine doğru çekiyor.

Filmi, yönetmenin söz konusu evrensel temaları ve estetik formları işlemek için Kürt sorunu ya da gerilla olgusunu araçsallaştırdığı, onları kendi dert edindiği meseleleri ve sanatsal formları kullanmanın bir bahanesi olarak kullandığı şeklinde eleştirenler oldu. Yönet-

menin filmle ilgili verdiği bazı röportajlarındaki ifadeler de bu algıyı güçlendiriyor. Ne var ki aynı röportajlarındaki başka ifadeler, yönetmen açısından Kürt sorununun, belli estetik kavrayışların tatmin edileceği araçsal bir yönünün olmadığını da gösteriyor. “On yedi yaşımdan bu yana sinema ile uğraşıyorum. İçinde yaşadığınız toplumun sorunlarına kör olamazsınız.”⁸³ “Bu 30 yıllık savaşta kaç bin tane hayvan öldü bilemiyoruz. Onu bırakın, birçok yerde iklim değişti, ormanlar yakıldı, dağlar delindi. Savaş sadece hayvanları öldürmedi; bizim terminolojimizi değiştirdi. Bu ülkedeki şiddet hâlâ bu savaşın izlerinden geliyor bence. Binlerce kilometre uzağında da olsa savaş olan bir ülkede evlerde de barış olmuyor.”⁸⁴ Son iki cümlede, yönetmenin bütün bir toplumsal uzama, hatta evlerin içine kadar yayılmış farklı şiddet biçimlerini Kürt sorunuyla ve savaşla ilişkilendirmesi dikkat çekici. Bu ifadelerden yönetmenin meseleye sadece estetik bir amaçla yönelmediğini, aynı zamanda etik bir kaygısının da olduğu anlaşılıyor.

Jîn’de Kürt sorunu perdede genç bir kadın gerilla olarak beliriyor. Kürtlerin ve Kürt sorununun Türklüğün evrenindeki etkilerini film üzerinden takip edemiyoruz, çünkü film doğrudan savaşın taraflarından biri olarak bir kadın gerillaya odaklanmış. Ancak bir Türk yönetmen olarak Reha Erdem’in böyle bir film yapmaya ihtiyaç duyması bizatihi bu etkiyi gösteriyor olabilir. Yani, yönetmeni film yapmaya zorlayan bir etki olarak Kürt sorunu ve onun veçhelerinden biri olarak savaş. Peki ama filmi ortaya çıkaran etki olan Kürt meselesi ve savaş filmde nasıl düşünülüyor? *Jîn*/yönetmen mesele karşısında nasıl konumlanıyor? Türkiye manzarası içinde *Jîn*, filmin manzarası, ve bu manzara içindeki kahraman nasıl görünüyor? Filmin Kürtçe danışmanı filmin prolog müziğinin ismi, Hildur Guðnadóttir’in *Unveiled* parçası üzerinden filmle ilgili şunları söylüyor. “*Unveiled*, sözlük karşılıklarına eklemeler yapıldığında; açıklamak, ortaya çıkarmak, üzerindeki örtünün açılması ve oradan perdenin, hatta sis perdesinin aralanması anlamlarıyla devam eder. Örtüsüz, sinema ve

83. Erdem 2013, “*Jîn* benim umudum”, röportaj.

84. Erdem 2014, “*Jîn*’den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım”.



Jîn, Reha Erdem, 2013

yazı diliyle konuşulduğunda, sansürsüz; henüz çokça dokunulmamış bir meseleye dokunmak, üzerindeki perdeyi aralamaya çalışmak gibi.”⁸⁵ Kürt sorunu ve dağdaki yaşam bağlamında perdeyi araladığı, örtüyü kaldırdığı düşünülen *Jîn*’in kendisinin bir örtüsü var mı?

Jîn’in doğayı yücelten bakışında ve kurduğu görsel atmosferde Alman romantik resim sanatının etkili olduğu görülüyor. Bununla ilgili olarak yönetmen filmin “doğaya bakışında, Alman romantizminin estetiği etkili oldu,” diyor.⁸⁶ Şimdi yönetmeni ve *Jîn*’i, Alman romantik resim sanatının önemli figürlerinden biri olan Caspar David Friedrich’in (1774-1840) en bilindik tablolarından biri olan *Bulutların Üstünde Yolculuk* ya da *Sis Denzinde Amaçsızca Dolaşan Adam* (1818) resmiyle birlikte düşünelim. Tabloda sırtı izleyiciye, yani resme bakana dönük bir adam kayalıkların üzerinden sisle kaplı manzaraya bakmaktadır. Adam manzaraya, biz de, yani resme bakan da hem adama hem de adamın gördüğü manzaraya bakıyoruz. Dolayısıyla iki bakış üst üste biniyor tabloda: manzaraya bakan adamın bakışı ve hem adama hem de manzaraya bakan seyircinin bakışı. Bu

85. Güldiken 2013, “*Jîn*’in Kürtçe Danışmanından Notlar: Bir *Jîn* İçin Unveiled”.

86. Akt. Aydemir 2013a, “‘Atın Silahları’ Deyince Barış Gelmiyor”.

yönüyle tablo, sinematik bakışın modern bir hareketini de görünür kılıyor. Tablo, Alman romantik resimlerini sevdiği bilinen Tarkovskî'nin ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, sırtı kameraya/seyirciye dönük karakterlerin manzaraya baktıkları uzun planları hatırlatmaktadır. Resmin izleyicide uyandırdığı ikircikli duyum, aynı zamanda resmi güçlü kılan paradokstur: Sislerin tamamen örtemediği manzara karşısında güçlü, hâkim bir konumdan bakan bir özne ile sert kayalıklar, uçsuz bucaksız doğa karşısında zayıf ve yalnız bir insan.

Resmin Almanca ismi *Der Wanderer über dem Nebelmeer*'dir. *Wanderer* sözcüğü iki anlama sahip: "amaçsızca dolaşan kişi" ve "doğa yürüyüşçüsü". Michael Edward Gorra'ya göre tablodaki adam sis denizine bakarken Kantvari bir kendi üzerine düşüncüsü de gerçekleştirmektedir (akt. Gül 2016). Bu yorum modern düşüncenin/aklın kendine, insana dönen hareketini buluyor tabloda. Dolayısıyla Gorra açısından tablodaki adam, "amaçsızca dolaşan, bilinçsiz ve aydınlanmamış biri değil, kendini bilen bir doğa yürüyüşçüsü"dür. Bu yorumda aynı zamanda adamın, içinde bulunduğu manzaranın da bilincinde olduğu varsayılıyor. Yani kişi eğer kendisi üzerine Kantvari bir düşünüş gerçekleştirebiliyorsa içinde bulunduğu manzaraya dair bir farkındalığı olması da beklenir.

Reha Erdem ve *Jîn*'de manzaranın (Kürt sorununun/savaşın) içinde oldukları bilinci var. Değinilen röportajlar ve filmin kendisi yönetmenin manzaranın içinde olduğuna dair bir bilince, bakışa sahip olduğunu gösteriyor. Ancak manzaranın içinde olduğunun bilinci, manzaradan etkilendiği, içinde olduğu manzaranın kendisini, bakışını belirleyen önemli güçlerden biri olduğu kavrayışını beraberinde getirmiyor çoğunlukla. Yönetmen ve filmi manzaranın içinde olduklarının bilincinde olsalar da manzaranın bütün kötücül etkilerinden azade gibiler. *Jîn*'in/Reha Erdem'in Kürt meselesine yaklaşımı, *Jîn* (Deniz Hasgüler) karakterinin filmdeki hali gibidir: Bir doğa yürüyüşçüsüdür filmin kahramanı *Jîn*. Kırmızı Başlıklı Kız'ın masum ve saf yürüyüşü. Ancak düşüncenin kendine dönen, kendine bakan düşünümsele hareketinden yoksun bir doğa yürüyüşçüsü. Kendini, baktığı ve içinde bulunduğu manzaradan ayrı tutan, onun tarafından "kirletilmemiş" olduğunu varsayan bir bakış. Manzaranın ortaya çı-

kardığı bütün kötücül etkilerden azade olduğunu düşünen doğa yürüyüşçüsünün steril konumudur *Jîn*'in bakışı. Başka bir ifadeyle filmin bakışı, manzaranın içinde, lakin manzaranın ürettiği bütün yıkıcı etkilerden azade kaldığını düşünen bir bakış. Meselenin temiz, saf ve kirletilmemiş alanlar bıraktığını varsayan film, kendine dönen düşünümsele hareketten öte, kendisi ile manzara/mesele arasına sınırlar çiziyor.

Bu çerçevede düşünüldüğünde *Güneşe Yolculuk*, *Sarmaşık*, *Çoğunluk*, *Tepenin Ardı*, *Abluka*, *Toz Bezi* gibi filmlerde Kürt sorunu ve savaş, ortaya çıkardığı etkiler açısından Türklüğün bireysel, toplumsal uzamına ve zamanına, yani bütün manzaraya/anlatıya yayılmışken, dağa “doğrudan” bakan *Jîn*'de mesele manzaraya bulaşmadan kalıyor. Dahası filmin gerilla karakterini masalsı, romantik tasviri, meselenin Kürtlere dahi bulaşmadığını varsayıyor. Manzaranın kötücül, yıkıcı ve aynı zamanda dönüştürücü etkilerinden savaşçı bile sakınmıştır. Tablonun isminin Türkçeye *Bulutların Üstünde Yolculuk* ya da *Sis Denizinde Amaçsızca Dolaşan Adam* olarak iki şekilde çevrildiğini söylemiştim. Çatışmaların, ölümlerin, şiddetin, her türlü haksızlığın manzarayı yakıcı ve karanlık bir sis denizine dönüştürdüğü Türkiye’de “Ben de on yedi yaşında *Jîn* gibiydim”, “*Jîn* benim umudum,” diyen yönetmen ve filmin masalsı kahramanı *Jîn* bu karanlık manzarada bulutların üstünde yolculuk ediyorlar. Savaşın, usulünce gömülmeyenlerin, yası tutulamayanların karanlık, dayanılmaz bir sis perdesine dönüştürdüğü *jîn*/yaşam⁸⁷ *Jîn*'in bulutların üstüne çıkan manzarasından görülmüyor (film bulutların yavaş hareketinin yukarıdan görüldüğü bir sahneyle açılıyor).

87. *Jîn*, Kürtçede “yaşam” demek, “jin” diye okunuyor. Ayrıca “kadın” anlamına gelen ve “jin” diye okunan yakın sesli *jîn*’i çağrıştırıyor.

Toz Bezi

Toz Bezi Gülsuyu'ndan İstanbul'un üst-orta sınıf muhitlerine temizliğe giden iki gündelikçi Kürt kadının, Nesrin ve Hatun'un hikâyesi. Sosyal teorinin etnik, sınıf ve cinsiyet ayrımlarının birbirlerine eklenerek yapılandıkları önermesini estetik bir formda görünür kılan film, bu ayrımların ortaya çıkarttığı, –teorinin sezdirdiği– fiziksel ve sembolik şiddeti de duyumsatıyor. Nesrin (Asiye Dinçsoy) ve Hatun'un (Nazan Kesal) evde, aile içinde yaşadıklarında ve temizliğe gittikleri evlerin “ablalarıyla” ilişkilerinde, modern-kapitalist toplumların eşitsizliklerle yapılanmış olduğunu ve bunun aile, sokak, ev gibi mikro alanlardaki karşılaşmalarda yoğun bir sembolik şiddet ürettiğini hatırlatıyor. Film ailenin/özel alanın söz konusu ayrımların ilişkiselliği içerisinden şekillendiğini ve kadın karakterlerin özelliğinin sadece toplumsal cinsiyetleri tarafından değil, sınıfsal ve etnik aidiyetleriyle de ilişkili olarak belirlendiğini gösterdiği ölçüde iktidarın modern karakterini duyumsatıyor.

Diğer yandan, *madun* özne konumlarını deneyimledikleri ölçüde Hatun ve Nesrin için İstanbul diasporik bir mekâna dönüşüyor. Kocasının bir işi, kendisinin de Moda'da bir ev alma hayali olan Hatun, İstanbul'a kendisinden sonra gelen Nesrin'e göre daha “yerleşiktir”. İnşaatlarda çalışan kocası Cefo'nun ortadan kaybolmasıyla, küçük kızıyla bir başına kalan Nesrin için ise İstanbul tutunmaya çalıştığı bir metropoldür. Başka bir ifadeyle İstanbul Hatun için Türklüğün “Beyaz” evreninin arzuyu kışkırtan mekânına (hem Moda'da ev alma hayali hem de bir sahnede kendisini, Türklük algısının daha kolay sindirebileceği bir “iç kimlik” olarak Çerkez olarak tanıtması), Nesrin içinse kendisinin ve kızının içinde kaybolacağı klostrofobik bir ortama dönüşüyor. *Toz Bezi*'nde sınıfsal, etnik, cinsiyet ve mekânsal ayrışmaların sahnesi olan İstanbul'un kalabalıklarında Cefo'nun hayaletimsi bedeninin peşinde kaybolan Nesrin, *Sürü* filminde kapitalizmin hüküm sürdüğü Türklük uzamının ve orada karşılaştığı şiddetin Hamo Ağa ve ailesini yok edişini hatırlatıyor.



Toz Bezi, Ahu Öztürk, 2015

İstanbul'un Diasporik İmgesi

Bu noktada Yeşilçamın ve Türklüğün sahnesi olarak düşünebilecek İstanbul'un Türk sinemasındaki değişen konumlarından ve bu konumlarla bağlantılı olarak onun, Kürtlerin kadrajda olduğu filmlerde oluşan diasporik imgesinden söz edilebilir.

1960'ların ortalarına kadar Yeşilçam sinemasında İstanbul'un görsel ve tematik anlamda filmin kurucu öğesini, hikâyeye anlam kazandıran mekânsal/toplumsal bağlamı oluşturduğunu söyleyen Suner'e göre "Yeşilçam melodramında İstanbul, fazlasıyla aşinalaşmış, evcilleşmiş, neredeyse bir tür iç mekâna dönüşmüş bir arka plan işlevi üstlenir. ... Klasik Yeşilçam melodramlarında, 'içerisi'ni oluşturanın tüm bir İstanbul kenti olduğunu gözleriz." Suner, toplumcu gerçekçi eğilimlerin belirginleştiği 60'ların ortalarından 80'lerin başına, kadrajdaki İstanbul'un dönüşmeye başladığını söylüyor. Ama buradaki dönüşüm "İstanbul'un sinemadaki merkezi rolünün değişmesi anlamında değil, öykünün İstanbul karşısındaki konumlanışı anlamında ortaya çıkan bir dönüşümdür. 60'ların ortalarından itibaren, filmlerin eksenini İstanbul'un içinden dış çeperlere kayacak, kente

içeriden ve aşına bir bakışın yerini, dışarıdan ve yabancı bir bakış almaya başlayacaktır. Filmin sunduğu bakış açısı İstanbul'un içinden, İstanbullu bir perspektif değil, İstanbul'a yeni varmış bir yolcunun, kente dışarıdan bakan bir yabancıнын perspektifidir.”

Yeni Türk sinemasının “taşra”ya yönelmesiyle birlikte İstanbul'un kadrajdaki merkezi konumu sarsılmaya başlıyor. “Diyebiliriz ki yeni Türk sinemasının İstanbul kentiyle ilişkisini tanımlayan, bir tür ‘ilgisizlik’ tavrıdır.” Bu ilgisizliğe rağmen İstanbul'un her zaman kadrajda kaldığı, ancak çerçevelenme biçimlerinin değiştiği söylenebilir. “Bu filmlerde İstanbul, iri bir taşra kentinden başka bir şey değildir artık. Olayların büyük bölümü, klostrofobik iç mekânlarda, taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman dairelerinde, işyerlerinde, devlet dairelerinde geçer. Dış çekimleri genellikle, kent kalabalığının doldurduğu kimliksiz caddeler oluşturur. İstanbul'un görkemli profili, doğal güzellikleri, tarihi mekânları öne çıkmaz. Yeni Türk sinemasında İstanbul sıradanlaşır, yeknesak ve sıkıcı hale gelir. Kent artık ne bir yakınlık ilişkisinin, ne de hasmane bir mücadelenin muhatabı olarak görülür” (Suner 2006: 218-24). Güçlü de 90'ların ortalarından itibaren yapılan filmlerde, İstanbul'un artık bir “biz” ve “iç” olarak işlemediğini, karşılaşmaların yaşam alanı olduğunu söylüyor: “Ne bir yakınlık ilişkisinin, ne kendisiyle girilen bir mücadelenin ne de karşısında makul ve makbulün tanımlandığı bir değillemenin birebir muhatabıdır” (2018: 21-22).

Toz Bezi ve bu başlık altında incelenen *Güneşe Yolculuk*, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmleriyle birlikte *Bahoz/Fırtına*, *Klama Dayıka Min/Annemin Şarkısı*, *Babamın Kanatları* gibi Kürt filmlerinde kentin imgelerine bir başkası ekleniyor: *İstanbul'un diasporik imgesi*. Bu filmlerde İstanbul, bir arzu ve öfke kaynağı olan, bakışın ona yöneldiği, yerleşilmeye çalışılan bir merkez değil, politik aktivizmin, devletten ve toplumdan yayılan şiddetin ve geride bırakılan “ülkeye” duyulan özlemin *geçici* ortamıdır. Bununla birlikte Kürtçenin İstanbul'un silüetinde yankılanan sesinin Türk sinemasının ve izleyicisinin alışık olmadığı bir tuhaflığa ve kırılmaya yol açtığı söylenebilir. Güçlü'nün *Güneşe Yolculuk*'la ilgili söylediği gibi, “Sabah saatlerinde ‘tipik’ bir İstanbul görüntüsünün üzerine binen Kürtçe müzik,



Klama Dayîka Min / Annemin Şarkısı, Erol Mintaş, 2014

Türk sinemasının İstanbul'a dair imgeler repertuarına tipik olmayan akustik bir ekleme yapar. Yeşilçamın tek dilli ve tek kimlikli Türklük perdesinin tanıdık İstanbul imgesinin üzerine, yok saydığı ötekinin sesini yazar" (a.g.y., 27). Aşına olunmayan tuhaf bir ses olarak Kürtçe, İstanbul'a dair imgeler repertuarına, yeni ve pek görülmeyen türden birini, diasporik imgeyi ekliyor.

Bu diasporik imgenin oluşması, Kürtlerin çeperlerine yerleşmeleriyle İstanbul'u da içine alan, oraya da yayılarak genişleyen Kürt sorunuyla ilişkilidir kuşkusuz. Çatışmalardan, yoksulluktan kaçarak çeperlerinde tutunmaya çalıştıkları İstanbul Kürtler açısından, literatürdeki yaygın anlamıyla olmasa da bir "diaspora"dır. Filmler İstanbul'un, çeperine yerleşen Kürtler açısından, ortaya çıkardığı başka durumlarla birlikte diasporik deneyimin ortamına dönüştüğünü görünür kılıyor. Başka bir söyleyişle Kürtler açısından bir tür diaspora olarak deneyimlenen İstanbul'un, Kürtlerin ya da Kürt sorununun konu edildiği filmlerde diasporik bir imgesi kendiliğinden kurulmuş oluyor. *Toz Bezi*'nde mekânsal, sınıfsal, cinsiyet ayrımlarının ortaya çıkardığı şiddet aracılığıyla kendini gösteren bu imge, *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta çatışmalardan kaçarak şehrin varoşlarına yerleş-

miş Hejar, Evdo ve ailesi üzerinden görünür oluyordu. *Bahoz*'da Kürt öğrencilerin politik aktivizmlerinin ve duygusal gelgitlerinin mekânı ve nesnesi olarak İstanbul, diasporik duygunun bir başka imgesini somutluyor: politik bilinçlenmenin, devlet şiddetinin ve aynı zamanda "ülkeye" dönülerek geride bırakılan bir yer.

Kürtçe bir film olan *Klama Dayîka Min*'da bu diasporik imge bir taraftan Nigâr'ın (Zübeyde Ronahi) "ülkeye" duyduğu hasret ve özlemde, oğlu Ali'nin (Feyyaz Duman) Kürtçe ve Türkçeyle olan ikili ilişkisinde gösteriyor kendini. Çatışmalarda bir oğlunu kaybeden ve köyünü terk etmek zorunda kalmış Nigâr için İstanbul'un herhangi bir anlamı, orayla herhangi bir ilişkisi yoktur. Mutlak bir ilişkisizlik ilişkisidir onunkisi. Çünkü bütün arzusu "ülkesine", köyüne dönme ye yönelmiştir. Terk etmek zorunda kaldığı "ülkeye" yönelen bu arzu ve hasret İstanbul'u bir an önce terkedilmesi gereken, klostrofobik bir uzama dönüştürür. Annesiyle Kürtçe, sevgiliyle Türkçe konuşan, devlet okulunda öğretmenlik yapıp kursta çocuklara Kürtçe öğreten Ali ise, bir ülke hasreti ve oraya dönme isteği duymasa da, Türkçe ve Kürtçe arasında ya da Türklük ve Kürtlük arasında bölünmüş bir özneliği somutladığı ölçüde (her ne kadar film bu bölünmüş özneliği işlemeye girişmemiş olsa da) diasporik karakterde bir varoluşu görünür kılıyor.

Ek

Kürt Sineması:

Varoluşun Politikası ve Poetikası

Ek

Ekleme fiilinin isim kökü olarak *ek*, bir şeyin, o şeyle ilişkili, bağlantılı devamı olarak algılanacağı gibi, bir şeye, duruma, ifadeye, nesneye eklenen bir *fazla* olarak da düşünülebilir. Bir şeyin devamı olarak değil, fazlası olarak ek, eklendiği olgu ya da nesnede eğreti gibi duran, onunla uyuşmayan bir karakterinin olduğuna işaret eder. Buna rağmen söz konusu fazla, eklendiği şeyle hâlâ bağlantılıdır. Kürt filmlerinin, Türkiye sinemasının içerisindeki konumu, ek sözcüğünün yüklendiği bu ikili anlam gibidir. Kürt filmleri Türkiye sinemasına eklenen bir fazla gibidir. *Türk* sinemasının, *Türkiye* sineması olarak yazılmasına yol açan bir fazla. Aynı anda onunla bağlantılı ama onun içine sığmayan bir fazla. Tıpkı kolonyal bir öznenin ikili yaşamı gibi Kürt filmleri de Türkiye sinemasının hem devamı hem de ona eklenen bir fazla olarak ikili bir varoluşa sahipler. Bu ikili varoluş 2000’li yılların başından itibaren, eleştirel-akademik yazında ulusal bir sinema ve analitik bir kategori olarak *Türk* sinemasını, *Türkiye* sinemasına dönüştürüyor. Ancak Kürt filmlerinin başka ülkelerde de nicel ve nitel olarak gelişmesi, onları Türkiye sineması içine sığmaz bir fazla-varlığa dönüştürüyor. Yani söz konusu fazla, *Türkiye sineması* kavramına da sığmıyor, ona eklenemiyor. Başka bir ifadeyle Kürt sinemasının Türkiye veçhesi analitik bir kategori olarak Türkiye sineması içerisinde de bir fazlaya dönüşüyor. Dolayısıyla hem Türki-

ye hem de İran, Irak ve diaspora bağlamında Kürt sineması müstakil bir hal aldıkça, en azından üretim koşulları, dil ve belli estetik yönlerden özerk bir varoluşa evrildikçe, eleştirel araştırma için analitik bir nesneye de dönüşüyor. Kitabın sonundaki bu *Ek* ya da *fazla*, nicel ve nitel olarak belli bir varoluş kazanan Kürt sinemasına ya da Kürt filmlerine yönelik eskizler olarak düşünülmelidir. Bu eskizler, 2018 yılının ilk aylarında İstanbul'daki İsmail Beşikçi Vakfı'nda verdiğim, "Kürt Sineması Seminerleri" dizisinde çizildi.

Kitabın giriş bölümünde belirtildiği üzere, Kürtler ve yaşadıkları yerler ilk olarak, sinemanın ortaya çıkış tarihi olarak kabul edilen 1895 yılından otuz yıl sonra, 1925 tarihinde kameraya alındı ve perdede görüldü. Kürtlerin kamerayla karşılaşmaları başkalarının onları temsil etmesiyle başlamıştır. Kendi silüetleri, bedenleri, yaşadıkları coğrafyalar ilk kez "başkaları" tarafından kayda alınmış, önce başkaları tarafından izlenmiştir. Diğer bir ifadeyle kendilerinin sinematik silüetleriyle, kendilerinin yaptıkları filmler aracılığıyla değil, başkalarının onlar hakkındaki fikirleri, duyguları, arzuları, söylem ve ideolojileri dolayımıyla karşılaştılar.

Kürt yönetmenlerin film yapmaya, Kürt dilinin sinema perdesinde duyulmaya başlaması ise çok daha geç bir dönemde, sinemanın icadından yaklaşık yüz yıl sonra gerçekleşmiştir. 90'lardan itibaren Türkiye, Diaspora ve Irak Kürdistanı'ndan genç insanlar film yapmaya başladılar. Bugün artık Kürt sineması ya da Kürt filmleri olarak nitelenebilecek sinematik bir alan oluşmuştur. Bu bölüm de bugün artık belli bir niceliğe ve niteliğe ulaşmış olan bu sinematik evreni anlama denemesi olarak okunmalıdır. Kürt filmlerinin niceliksel artışının ve bir Kürt sinemasından söz edilmeye başlanması'nın 90'lara rastlamasının nedenlerini birkaç açıdan değerlendirmek mümkün görünüyor. Birincisi, tüm dünyada sinema ve film üretim ve dağıtım koşullarındaki farklılaşmalarla ilişkilidir. Yeni teknolojilerin gelişmesiyle birlikte sinema alanının ve film yapma koşullarının görece daha kolaylaştığı söylenebilir. Film endüstrisinde dijital teknolojilerin kullanılmaya başlaması, film festivallerinin yaygınlaşmasıyla birlikte üretim ve dağıtım koşullarındaki farklılaşmalar film

üretimini görece demokratikleştirmiş ve yaygınlaştırmıştır (Davis 2006: 74-75).

İkinci ve daha önemli neden ise Kürt coğrafyasında meydana gelen toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler ve hareketlerdir. 90'lar Kürtlerle meskûn coğrafyalarda yaşanan toplumsal ve politik çatışmaların ve hareketlerin ivme kazandığı bir tarihtir. 1991'deki Körfez Savaşı ve Güney Kürdistan'da federal bir Kürt yönetiminin oluşmasının beraberinde getirdiği politik, kültürel özgürleşmenin, sinema dahil kültürel ve sanatsal üretimlerin ortaya çıkışına imkân vermeye başladığı görülmektedir. Diğer taraftan Türkiye'deki Kürt hareketinin 90'lardan itibaren etkisini artırması ve kitleselleşmeye başlamasının sonuçları olarak, Türkiye'de Kürt kimliği üzerindeki baskıların yavaş da olsa geri çekilmesi, beraberinde görece bir özgürleşme ortamı getirdi. Kürt hareketinin ideolojik ve söylemsel alanındaki kurumlar –medya, sivil toplum örgütleri, kültür ve sanat dernekleri vb.– aracılığıyla kültürel ve sanatsal üretimlerin ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu kurumlardan biri olan ve 1990'da İstanbul'da kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi (MKM) bünyesinde oluşturulan Sinema ve Tiyatro Birimi'nden yetişen sinemacılar 90'ların sonlarında film çekmeye başladılar. Diğer önemli etken ise 80'lerden itibaren Avrupa'da bir Kürt diasporasının oluşmaya başlamasıdır. 1979'da İran İslam Devrimi'yle ve 1980'de Türkiye'deki askeri darbeye başlayan, 90'larda Irak'taki savaş ve katliamlarla devam eden ve Türkiye'nin Kürt coğrafyasındaki çatışmalar, köy boşaltmaları, faili meçhul cinayetler, siyasi, askeri ve kültürel baskılar sonucu Avrupa'da bir Kürt diasporası ortaya çıktı ve zaman içinde büyüdü. Türkiye başta olmak üzere farklı ülkelerden Kürtler 90'lardan itibaren Avrupa'da ortaya çıkan bu diasporanın parçası olarak film yapmaya başladılar.

Sinematik Varlığın Politikleşmesi

Edward Said, Filistin mücadelesinin bütün tarihinin *görünür olma* arzusuyla ve bu arzunun da Filistinlilerin ve Filistin'in yok sayılması ya da görünmemesiyle ilgili olduğunu söylüyor. Buradan hareketle

Said, Filistin sinemasının temelde Filistin'i ve Filistinlileri görünür kılmının etkili ve önemli bir aracı haline geldiğini ve bu sinemanın "görünür olma" arzusu üzerinden okunabileceğini ekliyor (2009). Dolayısıyla Said açısından Filistin sineması Filistin'in ve Filistinliler'in tanınması için verilen mücadeleye eklemlenmiştir, onun bir parçasıdır. Said'in bu görüşü Kürt sineması için de söylenebilir: Kürt filmleri, Kürtlerin ve Kürdistan'ın görünür olma arzusunun somutlaştığı metinlerdir. Kürt sineması ve onun Kürt meselesiyle ilişkisi bağlamında, bu görünür olma arzusunun aynı zamanda bir direniş istencini de gösterdiğini eklemek gerekiyor. Bir karşı çıkış ve tanınma talebinin dillendirilmesi olarak Kürt filmleri, aynı zamanda direniş pratikleri olarak düşünülebilir. Dolayısıyla temalar ve onların ele alınma biçimlerinden azade, Kürt sinemasının kendisi politiktir. Kürt filmlerini Kürtlerin ve Kürt sorununun görünür olma ve direniş arzusunun somutlaştığı metinler olarak ele almak, bu arzunun filmlerde işlenen temalar ve filmin biçim ve estetiği üzerinde belirleyici olduğu anlamına geliyor. Bu durum, Kürtlerin tarihsel-aktüel siyasal ve toplumsal durumlarıyla sinema ilişkisi düşünüldüğünde filmlerin biçim, içerik ve estetik yönden eleştirisini önceleyen bir tartışmayı zorunlu kılar.

Kürtlerin tarihsel, toplumsal konumlarının özgünlüğüyle ilişkili olarak, Kürt sineması Kürt meselesinin içine doğmuş, onun tarafından kuşatılmış bir sinemadır. Arap, Fars ve Türk ulus-devletlerinin siyasal, kültürel ve toplumsal egemenlikleri altında, dilleri, kültürleri ve coğrafyaları baskı, şiddet ve inkâr altına alınan Kürtlerin, Kürtçenin ve yaşadıkları coğrafyaların sinematik evrende görülmesi, filmlere *fazladan* politik bir varlık yüklüyor. Bu politik-fazla bizatihi filmin varlığına ilişkindir. Bu durum Kürt filmleri üzerine yapılacak analizlerin bu politik-fazlanın neye tekabül ettiğini, yani filmin bizatihi varlığının ne anlama geldiğini sorarak başlamayı zorunlu kılıyor. Ayça Çiftçi'nin de vurguladığı gibi, "Kürt filmlerinin analizi filmlerin kendi iç anlamlarından, söylemlerinden, gramerlerinden önce, bu filmlerin yalnızca ve yalnızca varlıklarının ne anlama geldiğini analiz etmekle başlamalıdır. Çünkü varlıklarıyla bir boşluğu dolduran, bir boşluğu yıkan ya da bir boşluğa işaret eden bu filmlerin

içsel anlamı, *diegetic* dünyanın dışında bir bilgiyle tamamlanmak zorundadır” (2009: 269).

Filmlerin içsel anlamını tamamlaması gereken *diegetic* dünyanın dışındaki bilgi şudur: Geçmiş çatışma, savaş ve direnişlerle yüzyılı aşan bir tarihe uzanan, farklı zaman ve uzamlarda ve egemen devletlerin sınırları içerisinde (hatta o sınırları oluşturan) çeşitli toplumsal, tarihsel, ekonomik, politik sonuçlar ortaya çıkaran, içine doğanların bedenlerini, öznelliklerini, kimliklerini, duygularını, fikirlerini yapılandıran çok katmanlı ve çokboyutlu Kürt/Kürdistan meselesidir. Dolayısıyla tarihsel ve aktüel biçimleri düşünüldüğünde kolonyal bir olguya dönüşmüş olan Kürt meselesi bu kolonyal bağlamın içinde ortaya çıkan, onun bir parçası ve sonucu olan Kürt filmlerinin *diegetic* dünyasını, yani filmlerin temsil rejim ve stratejilerini, temalarını ve içeriklerini estetik düzey ve kaygılarını güçlü bir şekilde etkileyecektir.

Salih Akın da sinemanın Kürtler açısından kendini ifade etmenin aracına dönüştüğünü söyleyerek benzer bir tespitte bulunuyor: “Kendilerini sinemada araştıran ve yeniden yaratan bütün bastırılmış uluslar gibi, Kürtler de sinemayı özgürleşim ve kendini-ifade için bir araca dönüştürdüler. Kötü yaşam koşullarının, Kürt bölgelerinin azgelişmişliğinin ve baskıcı devlet politikalarının açığa vurulması için bir temsil aracı olarak sinema, Kürt yönetmenleri tarafından çoklu işlevler için araçsallaştırıldı” (2010). Yine yakın bir bağlamda, Yılmaz Özdil’e göre “Kürt sineması bağımsız bir sanat olarak sinemanın kendi deviniminden ziyade, bir tematik bağlam olarak Kürt sorunu tarafından kuşatılmış ve buna göre biçimlenmiştir” (2009: 220). Kolonyal bir sorun tarafından kuşatılan, bizatihi o meselenin ortaya çıkardığı Kürt sinemasının devinimi de sinematik estetik kaygıların ikincil kaldığı ya da araçsallaştığı bir harekete işaret etmektedir.

Varlığın İfadesi Olarak Film:

Klamek ji bo Beko

Söylenenlerle ilişkili olarak, *Klamek ji bo Beko / Beko'nun Türküsü* (Nizamettin Ariç, 1992) Kürtçe yapılan ilk film olması açısından önemlidir. Film, sonradan Almanya olduğu anlaşılan kent içine akan bir nehir görüntüsüyle başlar: Seyirci, nehrin kenarında oturan adamın defterine yazdığı hatıraları izleyecektir. Filmde Beko'nun (N. Ariç) bu hatıraları aracılığıyla Irak-İran savaşının devam ettiği dönem ve sonrasında Halepçe katliamının yapıldığı zamanlara kadar Kürtlerin yaşadığı acıların, travmaların bir panoraması çizilir. Değildiği üzere Arap, Fars ve Türk egemen ulusal devlet ve kimlikleri tarafından yok sayılan, baskı altına alınan Kürtler açısından sinema ontolojik, etik ve politik bir ethosun görünür yüzeyine dönüşmektedir. Ontolojik olanın aynı zamanda etik ve dolayısıyla politik bir karakter kazandığı bu arzunun hareketini *Klamek ji bo Beko*'da küçük bir kızın, Ziné'nin (Bezara Arsen) ağzından duyuyoruz: “Em kurdén welaté me kurdistan e”, (“Ben Kürdüm vatanım Kürdistan’dır”).

“Ben Kürdüm” ifadesi bir kimlik beyanının sıradan ifadesi veya ontolojik bir göndermesi olan, var olmaya işaret eden bir varoluş beyanı olarak düşünülebilir. Ancak bu ontolojik karakter Kürtlük ya da Kürtler söz konusu olduğunda etik ve dolayısıyla politik bir karakter kazanmaktadır. Çünkü dili, yaşadığı coğrafyalar, geleneği, tarihi, şimdisi ve geleceği inkâr edilen, dolayısıyla varlığı yok sayılan bir “varoluşa” işaret etmektedir. Diğer yandan, toplumsal ve siyasal düzlemde “Ben varım” sözü bir muhatap varsayar. *Ben varım* ifadesi kişinin/öznenin kendi kendine bir beyanı olamaz, ancak bir muhatabın varlığıyla mümkündür. Dolayısıyla *Ben Kürdüm* ifadesi, bir muhatap varsaydığı ve ona seslendiği ölçüde aynı anda etik ve politik bir beyana dönüşmektedir. Bu beyan, yani “ben Kürdüm vatanım Kürdistan” ifadesi ontolojik, etik ve politik yönü olan üçlü bağlama işaret etmektedir. Diğer bir deyişle bu ifade söz konusu üçlü hareketi somutlamaktadır. Bu bağlamda *Klamek ji bo Beko* bir taraftan bizatihi Kürtçe yapılmış bir film olması nedeniyle görünür olma arzusuna, dolayısıyla politik olana işaret ederken, diğer taraftan filmin diegetic



Klamek ji bo Beko / Beko'nun Türküsü, Nizamettin Ariç, 1992

evreni içerisinde bu görünür olma arzusu varlığa işaret eden bir ifadeyle somutlaşmaktadır. Ziné'nin sesinden duyulan “Em kurdén welaté me kurdistan e” ifadesi Kürtçe yapılmış bütün filmlerin duyulmayan ama filme içkin bilinçdışı ifadesi gibidir. Bir halkın varlığını dünyaya duyuran bir ses. Her Kürtçe film ya da Kürt filmi söz konusu sesin farklı biçimler almış tekrarı gibidir.

Kolonyal Bir Dünyanın Parçası Olarak Film

Kürt sinemasının ya da Kürt filmlerinin Kürt meselesiyle ilişkisi nasıl düşünülebilir? Tarihsel bakımdan kadim, aktüel açıdan yakıcı bir sorun olarak devam eden Kürdistan meselesi ile farklı coğrafyalarda farklı yönetmenler tarafından yapılan Kürtçe filmler nasıl ilişkilendirilebilir? Bu sorular Türk sinemasıyla Kürt sineması arasında yapılacak bir karşılaştırma denemesiyle birlikte düşünülebilir. Uluslaşma, kapitalistleşme ve Batılılaşma süreçlerinin Türk sinemasının ortaya çıkış koşullarını ve filmlerin anlatı yapısını, içeriklerini, estetik anlayışlarını ve temsil rejimlerini önemli ölçüde belirlediği söylenebilir. Kürt sinemasında ise bu belirleyici etki kapitalistleşme ve Batılılaşma süreçlerinden değil, kolonyal bir bağlamla ilişkisinden ileri

gelmektedir. Başka bir ifadeyle, Kürt sinemasının ortaya çıkış koşullarını ve filmlerin biçim, estetik ve üretim, dağıtım ve izlenme biçimlerini belirleyen olgu, Kürtlerin tarihsel ve aktüel olarak sürüp giden kolonyal ve diasporik durumudur.

Arslan *Mazi Kabrinin Hortlakları* (2010) kitabında Türk sinemasında Yeşilçam döneminde yapılan filmler (ki bu dönem 50'lerden 80'lere uzanan görece uzun yılları ve pek çok filmi, tartışmayı ve yönetmeni kapsar) üzerinden modernleşmenin, kapitalistleşmenin ve kentleşmenin ortaya çıkardığı etkilerin, duyguların, korku ve endişelerin, arzu ve hazların izini sürüyor. Başka bir ifadeyle Arslan, Türk sinemasının belli bir döneminde yapılan filmleri, o filmlerin izlenme biçimlerini, yönetmenleri ve film eleştirisini, esasında bir Batılılaşma süreci olarak, dolayısıyla Doğu-Batı gerilimi şeklinde deneyimlenen kentleşme ve kapitalistleşme süreçlerinin içerisinde analiz ediyor. Dolayısıyla Arslan açısından filmlerin yapıldığı yılların aktüel sosyopolitik gelişmeleri, analiz açısından, Doğu-Batı sarmalında deneyimlenen Batılılaşma ve kapitalistleşme süreçlerinin ortaya çıkardığı dönüşümler yanında ikincildir. Filmlerin anlatı yapısı, temsil rejim ve stratejileri, filmi sarmalayan fikir ve duygular, seyirciler, yönetmenler ve eleştirmenlerin yazdıkları, Osmanlı devletinin son dönemlerinde başlayan ve Cumhuriyet'in kuruluşuyla farklı biçim ve içerikler kazanan ve Doğu-Batı geriliminde süregiden Batılılaşma süreçleriyle ilişkili olarak çözümlenmektedir. Kısacası modernleşme süreçleri Türk sinemasını etkileyen bir tür leitmotiftir. Ancak dahası var: Yeşilçam sineması ve belki de bir bütün olarak Türk sineması, Batılılaşma süreçlerinin sonucu ve o süreçlerin ortaya çıkardığı etkilerin takip edileceği bir mecra olmakla kalmayıp bizzatihi o süreçleri şekillendiren güçlerden biri olarak da düşünülebilir.

Nasıl ki Batılılaşma süreçleri Türk filmlerinin anlatılarını, temsil rejim ve stratejilerini, sinema tartışmalarını, seyirciyle filmler arasındaki ilişkiyi önemli ölçüde belirliyorsa, Kürt meselesi de Kürt filmlerini benzer biçimlerde belirliyor. Yeşilçam dönemi dahil bir bütün olarak Türk sineması, Türk modernleşmesinin ve uluslaşmasının içine doğmakla kalmayıp, onun bir parçası ve onu etkileyen güçlerden biri ise, Kürt sineması da Kürt meselesinin içine doğmuş-

tur, onun bir parçasıdır. Kolektif hafızaya seslendiği, geçmişini yeniden çağırdığı ve parçalanmış toplumsallığın imgesel bütünlüğünü oluşturduğu ölçüde Kürt meselesini etkileyen güçlerden biridir. Bu yönüyle bir direniş pratiğini somutlamaktadır. Dahası Kürt sineması sadece Kürt meselesinin sonucu değil, ona içkin olarak düşünülebilir. Tarihsel ama aynı zamanda aktüel bir mesele olarak Kürt sorunu, filmi, filmin yönetmenini ve filmin Kürt izleyicisini ve eleştirmenini önemli ölçüde biçimlendirmektedir. Özellikle Türkiye bağlamında aynı zamanda bir kolonyalizm sorunu olarak da düşünülebilecek olan Kürt sorunu, filmlerin anlatı yapısını, temsil rejim ve stratejilerini, filmi ve filmin izleyicisini sarmalayan duygu ve fikirleri önemli ölçüde belirlemektedir.

Türk sineması Batılılaşmayla ilişkili olarak ulus oluşturma süreçlerinin bir parçası ve sonucu olarak doğmuşsa, Kürt sineması da, Kürt coğrafyalarında tarihsel ve aktüel olarak devam eden kolonizasyon süreçlerinin bir parçası ve sonucudur. Sanatsal ve kültürel bir form olarak modernliğin içine doğan sinema, Türk sineması düşünüldüğünde uluslaşma ve Batılılaşma süreçleri içerisinde şekillendi. Kürt sineması ise bir kimlik/tanınma mücadelesinin içine doğdu. Türk sineması bir devlete doğduğu ölçüde dünyadaki diğer ulusal sinemaların ortaya çıkışı ve gelişme güzergâhını takip ederken, Kürt sineması politik, coğrafik ve kültürel alanı radikal bir şekilde dönüştüren, yeni türden öznellikler üreten egemenlik ve tabiyet ilişkilerinin bir sonucu ve parçası olarak ortaya çıkmıştır.

Minör Bir Sinema: Bir Halkı Yaratmak

Kürt sinemasının politik karakteri Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat" ve Deleuze'nün "modern politik sinema" kavramlarıyla birlikte düşünülebilir. Farklı ulusal devletler ve diasporik mekânlarda üretilen Kürt sineması bir halkı yaratmanın ve antkolonyalist direnişin parçasına dönüştüğü ölçüde minör bir sinemadır.

Minör edebiyat kavramını Deleuze ve Guattari Kafka metinlerini analiz etmek için üretmişlerdir. Yazarlar minör edebiyatı büyük ya da yerleşik edebiyat olarak niteledikleri edebiyattan üç özelliğiyle

ayrıştırıyorlardı. İlk olarak “minör edebiyat minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği dilin, güçlü yersizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır.” Minör edebiyatın ikinci özelliği “bu edebiyatlarda her şeyin siyasal olmasıdır.” Büyük edebiyatlardaki toplumsal ve siyasal olan, aile, aşk, evlilik ilişkileri gibi bireysel sorunların bir fonu olarak kalırken, minör edebiyatlarda bireysel olarak görünen sorun siyasal olanla ilişkilidir, her bireysel sorun politik olana bağlanır. Minör edebiyatların son özelliği “her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır. Yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak bir eylemi oluşturur ve söylediği ya da yaptığı şey zorunlu olarak siyasaldır. Siyasal olan, her türlü sözceye bulaşmıştır” (Deleuze ve Guattari 2008: 25-27).

Savaşın, travmanın, işkencenin, göçün, ölümün, sefaletin ve yoksulluğun görsel evrenine dönüşen Kürt filmlerinde, sadece majör kimliğin ve sinemanın dili olan Türkçe değil Kürtçe de kekeleyen, inleyen, gevelenen bir sese dönüşmektedir. Türkçe gelmekte olan halkın dili olmadığı için, Kürtçe de sömürgecinin kolonileştirilmiş, modern dünya karşısında zayıf bırakılmış dili olduğu için film kişileri her iki dilin içinde de yersizyurtsuz gibidirler. Kürtçeyi çağrıştıran aksanlar ve film kişilerinin Kürdi bedenleri Türkçe ile uyumuyor; bu ses Türkçeyi eğip bükerek, inleterek yersizyurtsuzlaştırıyor. Kürtçe de modernliğin dünyasına ve modernliğin içine doğan sinemanın perdesine yabancı olduğu ölçüde Kürt izleyicide bazen mahrem, komik, bazen de romantik bir duygulanım ortaya çıkarıyor. Yönetmen, film karakterleri ve filmlerin Kürt izleyicisi en azından perde karşısında Kürtçede olsun Türkçede olsun kendini evinde hissetmemektedir. Aynı filmde birden çok dilin konuşulduğu Kürt sinemasında, karakterlerin içine huzurla yerleştikleri bir dilin olmayışı bunu göstermektedir.

Kürtlük, kolonileştirilmiş bir öznellik olduğu ölçüde, onun her türden bireysel hikâyesi siyasal olana bağlanır. *Klama Dayîka Min/Annemin Şarkısı*’nda Nigâr’ı paranoyaklaştıran, bir tür yaşayan ölüye dönüştüren vatan ve toprak hasreti ile Zeynep ve Ali’yi çaresiz bırakan aşk ilişkisi Kürt öznelliklerinin diasporik yaşamlarının frag-



Gitmek: Benim Marlon ve Brandom, Hüseyin Karabey, 2008

manlarıdır. *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*'da Ayça (Ayça Damgacı) ile Hama Ali'nin (Hama Ali Kuan) aşkları, kimliklerinin asimetrik karakteri ve savaş nedeniyle (Hama Ali Kürt, Ayça ise Türk-tür) imkânsız bir aşka dönüşüyor. Benzer biçimde Hiner Saleem'in politik olandan "kaçan" filmlerinde diasporik mekânlarda ve Kürdistan coğrafyasında geçen ironi ve mizahla işlenen aşk, evlilik, aile ilişkilerini anlatan hikâyeler politik bir tarza dönüşüyor. Ya da *Zer* filminde torunla babaanne arasında hastanede, ölüm döşeğinde gerçekleşen bir karşılaşmada mırıldanan şarkı, torunu atalarının geçmişi, izleyiciyi ise Dersim katliamına bağlıyor. Kürt yönetmen üslup ve içerik olarak politik dilden ve filminden ne kadar uzak durmaya çalışsa da, yönetmenin kendini içinde bulduğu kolonyal evrenin biçimlendirdiği film, minör bir tarza dönüşerek politik bir karakter kazanıyor. Nasıl ki minör bir edebiyatta "siyasal olan" her türlü sözceye bulaşıyorsa, minör bir sinema olarak düşünülebilecek Kürt sinemasında da "siyasal olan" her türlü imgeye bulaşmaktadır; ontolojik olan da politik olana dönüşmektedir.

Sinema II, Zaman-İmge kitabında Deleuze minör fikrine "modern siyasal sinema" altında geri döner. "Modern siyasal sinema" adını verdiği şeyi tartışırken Brezilya'dan Glauber Rocha, Türkiye'

den Yılmaz Güney, Mısır'dan Youssef Chahine, Senegal'den Ousmane Sembene, Quebec (Kanada'dan) Pierre Perrault gibi isimlerden söz eder. Bu yönetmenlerin zor siyasal koşullar altında yeni kimlikler yaratmak amacıyla sinemayı kullandıklarını söyleyen Deleuze'e göre "zulme uğrayan ve sömürülen ulusların sürekli olarak azınlık durumunda olduğu, sürekli olarak kolektif kimlik krizinin yaşandığı Üçüncü Dünya'da" (akt. Sutton ve Jones 2014: 73-74) halkın kaybolmuş olduğunu görmek çok daha kolaydır. Modern siyasal sinema "kaybolmuş" veya "gelmek üzere olan" halka yeni kimlikler yaratmakla ilgilenir. Büyük ulusal sinemaların yönetmenleri açısından tek mesele, var olan halkın kimliğine şekil vermekken, modern siyasal sinemaların yönetmenleri açısından hemen erişilebilecek, hazır bekleyen bir halk kitlesi olmadığından onun yaratılması gerekir. Modern siyasal sinemalar "daha ziyade halkların, onların farklı kimliklerini reddeden siyasal koşullar altında, doğmak için nasıl mücadele ettiklerini gösterirler" (74).

Kürt sineması, coğrafyası, dili, kültürü, geçmişi ve geleceği inkâr ve baskı altına alınan bir halkın mücadelesinin panoramasıdır. Türk sinemasının ortaya çıkış ve gelişme dönemlerinde, modern devlet aygıtları aracılığıyla –başka halkların yok edilmesi ve baskılanmasıyla birlikte– ulusal Türk kimliği inşa edilmişti. Sinemaya (ve edebiyata) bu kimliği imgesel bir düzlemde tahayyül ve tahkim etmek, ona biçim vermek kalıyordu. Kürt sineması ve yönetmenleri açısından şekillendirecekleri, yaratılmış bir halk yoktur. Halkı yaratmak gerekmektedir. Siyasal baskı altında olsalar bile sömürgecileri tarafından tanınan, var olduğu kabul edilen bir Afrika halkı, bir Arap halkı vardı. Ama Kürt yönetmen açısından halkın imgesel düzeyde yaratılması, kendi anlatısını kurması gerekiyor. Bu anlamda Deleuze'ün yukarıda saydığı yönetmenlerin yaptıklarından fazlasını yapmakta Kürt yönetmenler. Onlar açısından mesele, sadece siyasal baskıyla mücadele etmek değil, aynı zamanda egemen bir dil ve kültür olan Türklüğe, Araplığa ya da Farslığa rağmen bir dili, bir tarihi, bir duyguyu yaratmak zorunda olmaları, kısacası bir ethosun sinematik örgütlenmesini kuruyor olmalarıdır.

Sömürgeleştirilmiş halkların ürettikleri sinemanın minör bir tarzda olması, onun kolonyalist devletin ulusal-majör sinemasına karşı verdiği mücadeleden de kaynaklanır. Senegal sinemasını minör bir sinema olarak düşünen Rodowick'e göre, sinema ilk olarak Batı Afrika yerlilerini anlatmak için sömürgeci güç olan Fransızlar tarafından kullanılmıştır. Fransız sineması Batı Afrika kimliğini negatif bir üslupla ilkel bir kültür olarak temsil eden majör bir sinemadır. Dolayısıyla Afrikalı yönetmenler hem sömürgecinin hâkim dili olan Fransızcaya karşı, hem de Batı Afrika halkını sömürge özneleri olarak konumlandıran Fransız sinemasına karşı da mücadele etmek zorunda kalmışlardır (akt. Sutton ve Jones 2014: 76).

Türk sinemasında Kürtler ve Kürtlerin yaşadığı coğrafyalar, 1960'lardan itibaren Türklüğe eklenen kolonyalist söylemin ve ideolojinin farklı tonları içerisinde temsil edilmişlerdir. Türklük ile Kürtlük arasında var olagelen egemenlik ve tabiyet ilişkileri içerisinde üretilen bu sinematik temsil biçimleri siyasal ve akademik söylem, popüler kültür ve medyanın Kürtler hakkında ürettikleriyle birleşerek adeta Kürtlüğün "tözüne" dönüştürüldü. Öyle ki egemen bir kimlik olarak Türklüğün Kürtler hakkında ürettiği bu söylem ve temsiller, Kürtlerin farklı mecralarda kendileri hakkında ürettikleri imgeleri de etkilemiştir. Dolayısıyla Kürt yönetmen, Kürtlüğü sinematik bir evrende yeniden düşünürken –kendisine de buluşmuş olan– hem Türk sinemasının hem bir bütün olarak Türklüğün Kürtler hakkında üretmiş olduğu egemen fikir, duygu, imge ve temsillerle mücadele ederek işe başlıyor. Mücadele etmesi gereken belki de en önemli güçlerden biri Türklüğün ve onun sinemasının egemen dili olan Türkçedir. Ama majör ulusun molar dili olan Türkçe, aynı zamanda Kürt yönetmenin kendini en iyi ifade ettiği dil olduğu ölçüde yönetmen bir ikilemle karşı karşıyadır. Bir taraftan filmi Kürdi bir varlığa dönüştürecek şeyin dilinin Kürtçe olduğu bilgisi, diğer taraftan senaryosundan itibaren Kürtçe bir filmi yaratmanın zorluğu. Başka etkenlerle birlikte yönetmen ve senaristlerin yaşadıkları bu türden ikilemler de Kürt filmini minör bir tarza dönüştürüyor. Kürt sineması bir taraftan Kürt sorunu içerisinde kimlik ve tanınma mücadelesinin bir parçasına dönüşürken, diğer taraftan da Türk sine-

masının egemen fikir, duygu, imge ve arzu düzenlemelerine karşı bir direnişe dönüştüğü ölçüde minör bir üslubu görünür kılmaktadır.

Kamp ve Sınır: Bahman Ghobadi

Sinemasının Politik Evreni

“Onların (Kürtlerin) tarihi sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır” (akt. Kılıç 2009: 137). Göçlerle, savaşlarla, mültecilikle, yerinden edilmelerle somutlaşan Kürtlerin hareketi ile hareketin sanatı olarak sinemayı birbirine yaklaştıran yukarıdaki ifade Bahman Ghobadi’ye ait. Bu sözler sinematografik görüntü üzerine Bresson’un bir sözünü hatırlatıyor: “Hareketin görüntüsü mutluluk verir: at, atlet, kuş” (1992: 51). Her iki ifadede “hareket” sözcüğü gerçek anlamında kullanılmakla birlikte Bresson’da şiirsel, Ghobadi’de ise gerçekçi bir anlama kavuşmaktadır. Hareketin sanatının iki icracısının, hareketi tasvirlerindeki bu ayrımı ortaya çıkaranın, kuşkusuz onların içine doğdukları ve film yaptıkları evrenlerin toplumsal ve politik karakterinin radikal düzeydeki farklılığıdır. Toplumsal ve politik olanın bu farklılığı, yani Kürtlerin tarihsel ve aktüel durumlarının yakıcı özgünlüğü, Kürt sinemasının “ethosunu”, başka sinemalarla kıyaslandığında farklılaştırmakta ve belirlemektedir. Heyecanlı ve hareketli kamera kullanımı, dinginliğin ve yavaşlığın aleyhine kendini dayatır. Kamera ne Tarkovski’nin yavaş kamerasına, ne Bresson’un bedenini parçalarına ve nesnelere odaklanan mikro kamerasına, ne Nuri Bilge Ceylan’ın romanesk kamerasına, ne de Abbas Kiarostami’nin filme ve sinemanın kendisine bakan oyunsu kamerasına benzemektedir. Konu ve öykü merkezi bir hale gelirken, kurmaca ile belgesel olanın sınırları belirsizleşir.

Hareket ve Zaman

Ghobadi filmlerinde İran, Irak, Türkiye ve Suriye devletlerinin çizdiği sınırlar tarafından ayrılmış sınır bölgelerinde yaşayan Kürtlerin bu sonsuz ve zorunlu hareketi gerçekçi ve belgesel tarzda resmedilmek-

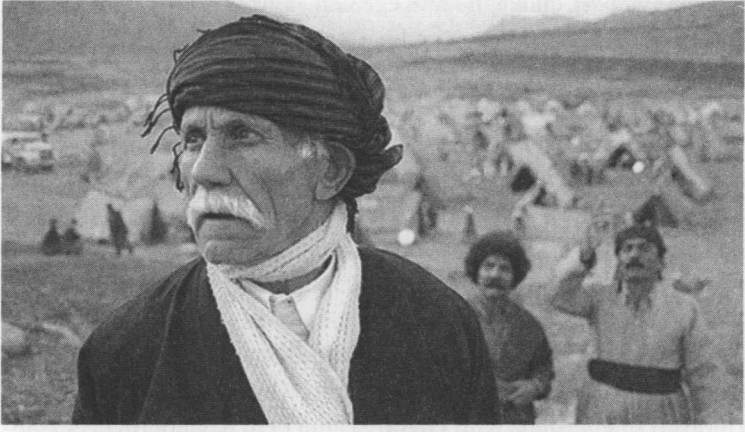


Dema Hespên Serxweş/ Sarhoş Atlar Zamanı, Bahman Ghobadi, 2000

tedir. Her şey hareket halindedir: Sınır bölgelerinde ve sınırlar arasında insan ve hayvan bedenleri, kırık dökük arabalar, eski püskü bisikletler ve motosikletler, her daim sesleri duyulan savaş uçakları, kaçakçılık pratiği içerisinde metalara dönüşen eşyalar sonsuz bir hareket içerisinde birbirine bağlanırlar. Ancak bu hareketli evren, içinde hareketin özgürce gerçekleştiği bir evren değildir. Ghobadi sinemasında hareketlenen insan, hayvan ve nesneler, Bresson'un övdüğü sinematik imgelerin şiirsel hareketinden farklıdır. Hareketin görünür kıldığı şey bir özgürlük duygusundan çok *katatonik* bir sabitliğe işaret etmektedir. Ghobadi'nin kurduğu sinematik evrenin hareketli karakteri, ilginç bir biçimde, filmlerin seyircisinde tam tersi bir duygulanım ortaya çıkarıyor. Sadece seyircisi değil, filmin karakterleri de bu hareket içerisinde bir tür sıkışmışlığı, sonsuz ve zorunlu bir tekrarı yaşıyor gibiler. Karakterlerde ve izleyicide ortaya çıkardığı bu etki, sonsuz hareket içinde bir tür hareketsizlik, sıkışmışlık halidir. Hareket otomat (iradeden bağımsız) bir karakter kazanarak bir hareketsizliğe dönüşmüş gibidir. Hareketle özgürlük arasında kurulan geleneksel ve popüler analogi ve anlayış tam zıddına dönüşmekte, hareket bir tür karabasan veya felç etkisi ortaya çıkarmaktadır. Hareketin sanatı

olarak düşünölen sinema, hareketin içerisindeki zorunlu ve katatonik durağanlığı da gösterebildiğı ölçüde, gerçek anlamda hareketin sanatına dönüşüyor Ghobadi filmlerinde.

Zaman ise başlangıcı ve sonu olan, geride bırakılan bir zaman değil, karakterlerin katatonik hareketine bağı olduğı ölçüde sabit ve içinden çıkılmaz bir zaman gibidir. Gilles Deleuze, *Sinema I, Hareket-İmge* ve *Sinema II, Zaman-İmge* isimli kitaplarında sinemada zamanın, biri karakterlerin hareketine, anlatı içindeki olaylara bağı olan bir türünden, diğeri karakterlerin motor-duyularından uzaklaşan, onların hareketinden ve olaylardan kopan, bağımsızlaşan olmak üzere iki farklı imgesini tespit eder. Birincisini, yani zamanın karakterlerin hareketine ve olaylara bağı olarak ilerlediğı filmlerdeki zamanı *hareket-imge* olarak adlandırıyor. Karakterlerin yapıp ettiklerinden koptuğı, kristalize olduğı, saflaştığı filmlerdeki zamanı ise *zaman-imge* olarak nitelendiriyor. Deleuze hareket-imge çerçevesinde üretilen zaman anlayışını İkinci Dünya Savaşı öncesi Avrupa sineması ve Hollywood filmleriyle örneklendirirken, savaş sonrası Avrupa sinemasında Ozu ve Tarkovski gibi yönetmenlerin filmlerinde ise zaman-imgenin izini sürüyor. İlk bakışta, Ghobadi filmlerinin zamanının, karakterlerin ve olayların merkezde olduğı ve zamanın onların hareketleriyle birlikte ilerlediğı bir hareket-zaman olduğı söylenebilir. Ancak hareketteki hareketsizliği duyumsattığı ölçüde bu filmlerin zamanı hareket-imgenin zamanından farklılaşıyor. Diğertaraftan bu filmlerin zamanı olaydan kopmadıkları, karakterlerin hareketinden uzaklaşmadıkları, saf ve kristal bir imgeye dönüşmedikleri ölçüde zaman-imgeyi de örneklemeaktedirler. Dolayısıyla zaman-imge olmayan ama tam olarak hareket-imgenin çerçevesine de yerleşemeyen bir zaman ve hareket mefhumuyla karşı karşıyayız Ghobadi filmlerinde. Zamanın ve hareketin bu türden bir görünümünün ortaya çıkışı –ilerleyen sayfalarda tartışıldığı gibi– Kürt coğrafyasında kamusal-siyasal-genel-bilinçli olan ile kişisel-özel-mahrem-bilinçdışı şeklindeki ikilikleri ve ayrımları ortadan kaldıran, mekânı her şeyin mümkün olduğı bir uzama, kişileri toplumsal ve siyasal varlıklarından arındıran, onları saf bir *zoe*'ye dönüştüren kamp koşullarıyla ilgili olsa gerek.



Gomgashtei dar Aragh / Anavatanımın Şarkıları, Bahman Ghobadi, 2002

Şok ve Kramp

Ghobadi filmografisindeki birçok film Yılmaz Güney'in *Umut*, *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerinin seyircide ortaya çıkardığı etkilerin benzerlerine neden olur. Ulus Baker bu etkiyi “şok ve beyin” olarak adlandırmıştı. Baker'in kullandığı biçimiyle “şok ve beyin”, izleyicide bir tür “karabasan” etkisi ortaya çıkaran Ghobadi filmleri için de kullanılabilir. Seyircide ortaya çıkardığı benzer etkilerin yanı sıra Ghobadi ve Güney filmleri politik karakterleri açısından da birbirlerine yaklaşıyor ve aynı zamanda uzaklaşıyorlar.

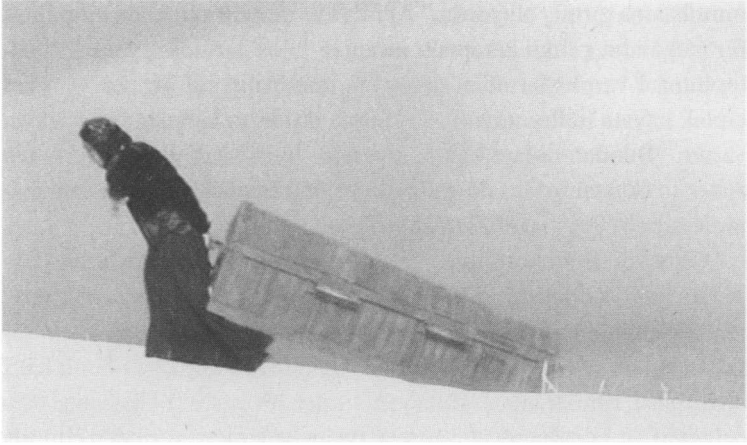
Baker'in *Umut*, *Sürü* ve *Yol* için söyledikleri¹ Ghobadi'nin *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Anavatanımın Şarkıları*, *Yarım Ay* ve *Kaplumbağalar da Uçar* gibi filmleri için de geçerli olmakla birlikte, izleyeni başka bir fikre ve duyguya da açıyorlar. Diğer bir ifadeyle, Ghobadi'nin kurduğu sinematik evrende Baker'in Güney'in sinemasında gördüğünden başka türlü bir “politik” karakter de var: politik olanın ortadan kalktığı bir “politika”. Siyasal ve kamusal varoluşun ortadan kalktığı bir evrende söz konusu olan “politik durum”. Bu hâlâ “poli-

1. Bkz. bu kitapta s. 156-58.

tik” bir evrendir, çünkü modern egemen yasanın ortaya çıkardığı şiddetin hâkim olduğu bir uzamdır. İlk olarak filmin Kürtçe olması, Kürtçenin beyazperdede duyulur ve görünür olması filmin anlatısından, gramerinden bağımsız politik bir etki ortaya çıkarıyor ya da öyle algılanıyor. Diğer taraftan Ghobadi filmlerinde kamusal ve özel alan birbirlerinin içine geçmekle kalmaz, adeta ortadan kalkar. Böyle bir duygunun ve fikrin ortaya çıkışı Güney filmlerinden farklı olarak, Ghobadi filmlerinin inşa ettiği sinematik evrenin bir sınır-evren olmasıyla ilgilidir. Anlatı belli bir ulus-devletin ya da ülkenin sınırları içerisinde değil, ulus-devletler tarafından bölünmüş sınırların üstünde, ötesinde berisinde geçmektedir. Toplumsal ve coğrafik uzamı bölen sınırlar her iki uzamı “politik” bir varoluşa büründürür. Ghobadi sinemasında Kürt coğrafyasının belli devletlerin egemenliği altında olduğunun metaforuna dönüşen sınırlar, coğrafik uzamı politikleştirmekle kalmaz, sınırlarla bölünmüş ve bu sınırlardan geçmeye çalışan insan ve hayvan bedenlerini, aynı iklimi paylaşan doğayı ve nesnelerini, sınırların varlığında bir kaçakçılık pratiğinin nesnelere dönüşen eşyaların kendilerini de politik varlıklara dönüştürmektedir. Bresson’un bir sanat olarak “sinemanın gücü” dediği niteliklerden biri, “kişilerin ve nesnelerin ortak esrarı” (1992: 17), Ghobadi filmlerinde, klasik anlamıyla siyasal olanın ortadan kalktığı “politik” esrardır. Dolayısıyla Kürt coğrafyalarında varoluşun bütün katmanları, egemen iktidarlardan yayılan şiddetle kuşatılmış olduğu ölçüde (filmlerde bu egemenlik polis, asker, savaş uçağı, dil, mayın, tel örgüler aracılığıyla görünür kılınır) politik olanın ortadan kalktığı bir “politik” karakter kazanmaktadır.

Kamp ve Film

Ghobadi sinemasının inşa ettiği toplumsal ve coğrafik uzamın Yılmaz Güney filmlerinin Baker’in işaret ettiği tarzdaki politik karakterinden farklı türden bir “politik” varoluş kazanmasının daha iyi anlaşılması için Agamben’in kullandığı biçimiyle *kamp* kavramı işlevsel olabilir. Yine Ghobadi filmlerinin hareketli bir evren kurmasına karşın, karakterlerde ve izleyicilerde ortaya çıkardığı felç ve kramp



Niwemang / Yarım Ay, Bahman Ghobadi, 2006

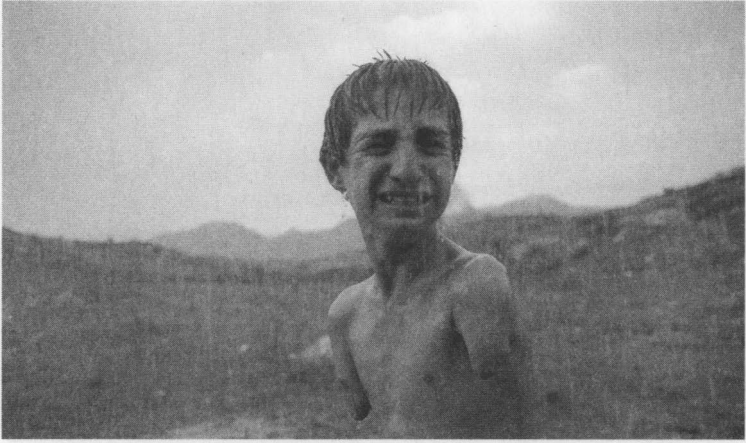
etkisinin ve film-zamanın hareket-imgeden uzaklaşan fakat zaman-imeye de yerleşmeyen karakterinin Kürt coğrafyasının tarihsel ve aktüel olarak bir kampa dönüştürülmüş olmasıyla ilişkisi kurulabilir.

Çatışmaların, savaşların, ölümlerin, krizlerin, istisna olanın sıradanlaştığı, olağanüstü hallerin olağanlaştığı bir coğrafya olarak Kürt bölgeleri, Agamben'in kavramsallaştırdığı anlamıyla bir kamp'tır. Agamben, "bugün hâlâ içinde yaşadığımız siyasal mekânın gizli kalıbı (matrisi) ve *nomos*'u" anlamında kampı aynı zamanda bir metafor olarak da ele alıyor. Agamben'e göre kamp, istisna bir durumdan ve sıkıyönetimden doğmuştur (2001: 217). Agamben açısından kampın nasıl bir yer olduğunun anlaşılması, istisna durum ile kamp arasındaki kurucu bağın doğru anlaşılmasına bağlıdır: "Kamp, istisna durumun kurala dönüşmeye başladığı an açılan mekândır. ... hukuksal yönetimin geçici olarak askıya alınması olan istisna durum, kampta daimi bir yer düzenlemesi şeklini alıyor ve fakat bu haliyle yine normal düzenin dışında (bir istisna) olarak kalıyor" (219-20). Kampın istisna durumun kural olarak gerçekleştirildiği/yürütüldüğü yer olduğunu söyleyen Agamben'e göre, istisnanın kalıcılaştığı mekân olarak kampa giren ya da kampta doğan herkes "dışarı ile içerisi, istisna ile kural, yasal ile yasal olmayan arasındaki bir belirsizlik

mıntıkasına girmiş oluyordu.” Ayrıca kamp, aynı zamanda biopolitik bir mekândır, çünkü kamptaki insanlar “bios”larından, yani siyasal-toplumsal varoluşlarından tamamen arındırılıp saf bir *zoe*’ye, yani çıplak hayata indirgeniyorlar. Kampta iktidarın karşısında saf hayat vardır. “Bundan dolayı kamp, siyasetin biosiyaset olduğu ve *homo sacer*’in (kutsal insan) de vatandaş rolünü oynadığı siyaset sahnesinin eşsiz paradigmasıdır” (222).

Ghobadi filmleri, tarihsel ve aktüel olarak egemen devletler tarafından kampa dönüştürülmüş Kürt coğrafyasının panoraması gibidir. Her şeyin mümkün olduğu, istisna olanın sıradanlaştığı, içinde yaşayanların her an öldürülebileceği bir belirsizlik mıntıkası olarak Kürt coğrafyası, filmler aracılığıyla yeni türden bir gerçeklik kazanır. Parçalanmış ve sakatlanmış insan ve hayvan bedenleri, yerinden edilmiş insanlar, savaş uçaklarının sesleri, yakılıp yıkılmış köyler, sefaletin ve ölümün kol gezdiği mülteci kampları, kısacası her an her şeyin mümkün olduğu eşik-dünyalar kurar. Bu sınır-evrende artık özel ve kamusal alan, mahrem olan ile genel olan, kişisel olan ile toplumsal olan iç içe geçmekle kalmazlar, ortadan kalkarlar. Klasik anlamlarıyla toplumsal, siyasal ve mekânsal olan ortadan kalkmıştır: Ghobadi’nin film-dünyasında *bios*’larından, yani siyasal-toplumsal varoluşlarından tamamen arındırılıp saf bir *zoe*’ye/çıplak bedene dönüştürülmüş insanlar vardır. Mekân ve coğrafya yeni türden bir varoluş kazanarak eşik-mekâna dönüşmüştür. Dolayısıyla modern uygarlı-

2. Latince bir terim olan *limbus*, İslam teolojisinde cennet ve cehennem arasındaki ara bölgenin adı olan *araf* sözcüğüyle karşılanabilir. Hristiyanlık teolojisinde *limbus*, henüz vaftiz edilmemiş çocukların öldüklerinde gittikleri ve tanrının görüntüsünden sonsuza kadar yoksun kaldıkları yer anlamında kullanılıyor. Agamben *limbus* sakinlerinde “gelmekte olan ortaklığın” politik öznelliğini bulur: “Böylece en büyük ceza olan –Tanrı’nın görüntüsünden yoksun kalmak– doğal bir sevince dönüşür: Telif edilemeyecek bir şekilde yitirilmiş bir şey söz konusudur, *limbus* sakinleri ilahi terk edilmişlikte acı çekmeden ikamet ederler. Onları unutan Tanrı değildir, tam aksine onlar Tanrı’yı her zaman çoktan unutmuşlardır; onların unutkanlıkları karşısında, Tanrı’nın unutuşu güçsüz ve kudretsiz kalır. Varacak yeri olmayan mektuplar gibidirler; bu dirilmiş varlıkların varacak bir kaderleri yoktur. Ne seçilmişler gibi kutsanmış ve mübarektirler, ne lanetliler gibi umutsuz; sonsuza dek kurtulamayacakları, çıkış yolu bulamayacakları bir mutluluk ile doludurlar” (2012: 16).



Kûsî jî dikarin bifirin / Kaplumbağalar da Uçar, Bahman Ghobadi, 2004

ğın ve yaşamın ortaya çıkardığı bu ayrımların bir tür kampa dönüştürülmüş toplumsal ve coğrafik uzamlarda sürdürülmesi imkânsızdır artık. Kürt coğrafyası heterotopik bir *limbus*'tur² Ghobadi filmlerinde. Modern toplumları niteleyen ayrımların ortadan kalktığı bu “dis-topik” kampta artık bütün hareketler mutlak ve sonsuz bir hareket-sizlik ve sıkışmışlık olarak yaşanır. Bu katatonik film-dünyada zaman, olayların akışına ve karakterin motor-duyu hareketlerine bağlı ilerlemediği gibi, onlardan tamamen kopup bağımsızlaşan saf ve kristal bir imgeye de dönüşmez. Bu sonsuz hareket içerisindeki hareketsizlik film-dünyada görülen bütün insan ve hayvan bedenlerini bir tür otomata dönüştürürken, seyirciyi kramp ve karabasan halinde bırakmaktadır.

Savaşın Bilinci: Kazım Öz Sineması

Ghobadi sineması, içinde her şeyin mümkün olduğu bir eşik-mekân olarak, egemen devletlerin böldüğü Kürt coğrafyasının panoraması ise Kazım Öz filmleri de 90'larda şiddetlenen savaşın sinematik ifadesidir. Kürtler ve Kürdistan meselesi, nasıl Ghobadi filmlerini toplumsal ve siyasal olanın ortadan kalktığı sınır-kamp sinemasına dö-



Fotoğraf, Kazım Öz, 2001

nüştürüyorsa, Kazım Öz filmlerini de, özellikle *Ax/Toprak* (1999), *Fotoğraf* (2001) ve *Bahoz/Fırtına* (2008) söz konusu olduğunda, savaş bilincinin imgelerine dönüştürüyor.

Ax, *Fotoğraf* ve *Bahoz* Türkiye'deki Kürt meselesinin sonuçlarından biri olan savaşın farklı veçhelerine odaklanır. *Ax*, boşaltılmış köyünü, yaşantılarla yoğrulmuş toprağını terk etmek istemeyen yaşlı Zelo'nun acıları ve köye dair hatıraları üzerine kuruludur. Aynı zamanda Öz'ün ilk kısa metrajlı filmi olan *Ax*, savaşın 90'lardaki veçhelerinden biri olan köy boşaltmaların sıradan bir ayrılık olmadığını, bir geçmişten, hatıralardan, tarihten, bütün bir anlam evreninden kopmaya tekabül ettiğini gösterir. Savaşın bir mekâna, o mekâna doğmuş, orada yaşanmış bir insana ve o insanın belleğine neler yaptığının bilincidir *Ax*. Öz'ün ilk uzun metrajlı filmi olan *Fotoğraf*, savaşın farklı cephelerine giden iki genç erkekte ortaya çıkardığı farklı duygulara odaklanır. Aynı savaş, farklı bedenlerde farklı duygular, beklentiler ve fikirler ortaya çıkarır: Örgüte katılacak olan Ali'de heyecan, umut ve neşeye, asker olmaya giden Faruk'ta ise korku, kaygı ve endişeye neden olur. İstanbul'dan kalkan aynı otobüsle savaşmaya giden Ali ve Faruk arasında gelişen dostluk, Faruk'un çatışmada öldürülen Ali'nin bedeniyle çektiği fotoğrafa bakan bir çocuğun bakış-



Bahoz / Fırtına, Kazım Öz, 2008

larında son bulur. Savaş Faruk'u dönüştürmüş, Ali'yi ise öldürmüştür. *Bahoz* ise Dersim'de başlayan İstanbul'da devam eden ve yine Kürt coğrafyasında biten Cemal'in (Cahit Gök) bilinçlenme, dönüşüm ve politikleşme hikâyesidir. Film Cemal'in, özgürleştirecek olan savaşa huzurlu ve umutlu gidişiyle biter. *Bahoz*, *Fotoğraf* filminde dağa gitmeye karar veren Ali'nin bu kararı almasında nelerin etkili olduğunu gösteriyor gibidir. *Fotoğraf*'ın başladığı yerde *Bahoz* biter.

Ghobadi filmlerinde Kürtlerin acılı geçmişinin ve şimdisinin metaforuna dönüşen gerçek sınırlar, Öz sinemasında sembolik anlamına kavuşmuştur. Kazım Öz filmleri düz anlamıyla sınırlarda ya da sınırlar arasında geçmez, sınırları konu edinmez. Buna rağmen sinematik evrende toplumsal ve coğrafik uzam sınırlarla bölünmüştür. Sınır gerçek anlamından sıyrılmış, imgesel ve sembolik bir varlığa dönüşmüştür. *Fotoğraf* filminde İstanbul'dan kalkan otobüsün bir sınıra doğru yol aldığını duyumsar izleyici. Otobüs Diyarbakır'a vardığında sadece coğrafi yapı farklılaşmakla kalmamış, devletin baskı ve şiddet aygıtları bütün bir uzamı kaplamıştır: Tanklar, panzerler, polisler ve askerlerin yaptığı kontroller, dağlara tepelere yazılan ırkçı ve militarist yazılar. Türklük evreninde sevgililerin boğaza karşı

çektirdikleri fotoğrafların yerini, Kürtlüğün kolonyal evreninde insan cesetleriyle çekilen asker fotoğrafları almıştır. *Bahoz*'da devletin ve Türklüğün sınırlarıyla İstanbul'da karşılaşan, o sınırların içinde özgürce yaşamaya devam edemeyeceğini anlayan Cemal'i dağa götüren de sembolik sınırlardır.

Kürt filmlerinin çoğu gibi Kazım Öz sineması da Kürt sorunuyla kuşatılmış bir bilincin/bilinçdışının sinemasıdır. Başka bir ifadeyle, Kürt sorunu ve onun bir vechesi olarak savaşın oluşturduğu yönetmenin kimliğinin, bilincinin, duygularının görünür olduğu yer filmlerdir. Bu bilinç boşaltılmış bir köyde hatıralarıyla bir başına kalan yaşlı Zelo'nun, İstanbul'da öğrenciliği sırasında Kürt hareketi içerisinde politikleşen Cemal'in, İstanbul'dan Kürt coğrafyasına savaşmaya giden Ali'nin parçalanmış bedeninde ve o bedenin görüntüsüne bakan çocuğun gözlerinde somutlaşmaktadır. Kürt meselesinin vechelerinden biri olan savaş ve onun ortaya çıkardığı etkiler, kendisi de Kürt meselesine doğan yönetmenin sinemasının biçim, içerik ve estetiğini kuşatmıştır adeta. Dolayısıyla Kürt meselesi, Kazım Öz filmleri dahil bir bütün olarak Kürt filmlerinin anlatı yapı ve içeriğini, temsil rejim ve stratejilerini, filmlerin estetik boyutunu, üretim ve dağıtım biçimlerini önemli ölçüde belirlemektedir. Kolonyal bir sorun olarak Kürt meselesine doğan yönetmen, o meselenin bir sonucu, bir ifadesi olarak sinema filmi ve filmin Kürt izleyicisi aynı tarihsel-aktüel durumun nesneleri ve öznelidirler. Her şey kolonyal bağlam içerisinde oluşmaktadır: Yönetmen, film, filmin üretim ve dağıtım koşulları, anlatı, biçim ve estetik yapı ve nihayet filmin Kürt izleyicisi.



Ax/Toprak, Kazım Öz, 1999

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (1999) "Geçmişin İşlenmesi Ne Demektir?", çev. Tarhan Onur, *Defter*, 38.
- Agamben, Giorgio (2001) *Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı.
- (2012) *Gelmekte Olan Ortaklık*, çev. Betül Parlak, Monokl.
- Ahıska, Meltem (2005) *Radyonun Sihirli Kaptısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznel-lik*, Metis.
- Ahmed, Sara (2007) "A Phenomenology of Whiteness", *Feminist Theory*, 2:8 (2).
- Akyıldız, Kaya (2012) "Türklük Halleri: Yalnız ve Güzel Ülkenin Ruhu (I)", *Birikim*, 274.
- Alakom, Rohat (2010) *Türk Edebiyatında Kürtler*, Avesta.
- Alan, Remezan (2015) "Modern Kürt Edebiyatında Kolonyal Karşılaşmalar, Ulusal İmaj ve Tersyüz Olmuş Bir Klişe", *Monograf*, 3.
- Alankuş, K. Sevda (1995) "Yeni Hayali Kimlikler ve Yurttaşlar Demokrasisi", *Birikim*, 71-72.
- Althusser, Louis (2006) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Alp Tü- mertekin, İthaki.
- Akın, Salih (2010) "Language and Cultural Contact: Viva La Merée... Et La Li- bération Du Kurdistan", *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy and Spain* içinde, haz. Verena Berger, Miya Ko- mor, Transaction Publisher.
- Alper, Emin (2015) "Emin Alper, ödüllü ikinci filmi 'Abluka'yı anlattı: Gerçek hayatta abluka daha sert", Söyleşi: Devrim Acaroğlu, Çağdaş Günerbüyük, <https://www.evrensel.net/haber/264514/emin-alper-odullu-ikinci-filmi-ab-lukayi-anlatti-gercek-hayatta-abluka-daha-sert> (Erişim tarihi: 25.9.2018).
- Arslan, İbrahim (2018) "*Güneşe Yolculuk* Filminin Yeniden Okuması: Yansıyan Bir Yüz Olarak Mehmet", *Teorik Bakış*, 11.
- Arslan, Müjde (2007, haz.) *Rejisör Atıf Yılmaz*, Agora.
- Arslan, U. Tümay (2003) "Görsel Olanı Okumak: Eleştirel Görsel Okuryazar-lık", *İletişim Araştırmaları*, 1.
- (2005) *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Me- tis.
- (2008) "Türklüğün İstirap Salıncağı", *Cinsiyet Halleri: Türkiye'de Toplum-*

sal Cinsiyetin Kesişim Noktaları içinde, haz. Nil Mutluer, Varlık.

- (2010) *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, Metis.
- (2012, haz.) *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis.
- (2015a) “Kesiğin Açtığı Yerden: Kat Kat Notlar”, *Altıyazı*, 148.
- (2015b) “Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: Mesele Dergisi’nde 1915”, azadalik.wordpress.com (Erişim tarihi: 23.2.2016).
- Atam, Zahit (2014) *Eleştiri Nedir?*, Cade.
- Ayça, Engin (1973) “Hudutların Kanunu / Y. Güney – L. Akad – Seyirci”, *Yedinci Sanat*, 4.
- Aydemir, Şenay (2013) “‘Atın Silahları’ Deyince Barış Gelmiyor”, Reha Erdem’le söyleşi, www.radikal.com.tr/hayat/atin-silahlari-deyince-baris-gelmiyor-1125189/ (Erişim tarihi: 20.11.2018).
- Aydın, Suavi (1995) “Türk Kavramının Sınırları”, *Biririm*, 71-72.
- Basutçu, Mesut (1996) “Türk Sinemasının Batıya Açılan Penceresi”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde, haz. S. Murat Dinçer, Doruk.
- Başkaya, Fikret (2004) *Paradigmanın İflası, Resmi İdeolojinin Eleştirisine Giriş*, Özgür Üniversite Yayınları.
- Battal, Sadık (2006) *Asıl Film Şimdi Başlıyor*, Vadi.
- Baker, Ulus (2011) *Beyin Ekran*, Biririm.
- Bakhchinyan, Artsvi (2009) “Ermenistan Sinemasında Kürt Renkleri”, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, haz. M. Arslan, Agora.
- Beeman, William O. (2011) “Grass: Untold Stories (Review)”, *The Middle East Journal*, 65:3.
- Belge, Murat (1990) “Sol”, *Geçiş Sürecinde Türkiye* içinde, haz. I. C. Schick - E. A. Tonak, Belge.
- Beşikçi, İsmail (1990) *Devletlerarası Sömürge Kürdistan*, Alan.
- Biko, Steve (2014) *Siyah Bilinci*, çev. Onur Eylül Kara, Dipnot.
- Bresson, Robert (1992) *Sinematograf Üzerine Notlar*, çev. Nilüfer Güngörmüş, Nisan.
- Bonitzer, Pascal (2011) *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yasar, Metis.
- Bourdieu, P. ve L. Wacquant (2010) *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, çev. Nazlı Ökten, İletişim.
- Bradbud, Daniel (2009) “Grass: Untold Stories”, *Review of Middle East Studies*, 43:2.
- Buck-Morss, Susan (2012) *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, çev. Erkal Ünal, Metis.
- Butler, Judith (2005a) *İktidarın Psikik Yaşamı*, çev. Fatma Tütüncü, Ayrıntı.
- (2005b) *Kırılğan Hayat*, çev. Başak Ertür, Metis.
- Cansever, Kaan (2014) “Hudutların Kanunu”, www.mafm.boun.edu.tr/files/723_9.pdf (Erişim tarihi: 27.6.2014).
- Cantek, Levent (2014) *Şehre Göçen Eşek: Popüler Kültür, Mizah ve Tarih*, İletişim.

- Ceylan, T. E. (2007) "İlk Zamanlar Biçim Özden Önemliydi", *Rejisör Atıf Yılmaz* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Comolli, Jean-Louis, J. Narboni (2008) "Sinema/İdeoloji/Eleştiri", *Sinema, Tarih/Kuram/Eleştiri* içinde, haz. S. Büker, G. Topçu, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- Çiftçi, Ayça (2009) "Kazım Öz Sineması: Konuşmak Hatırlamak", *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Davis, Robert E. (2006) "The Instantaneous Worldwide Release: Coming Soon To Everyone, Everywhere", *Transnational Cinema, The Film Reader* içinde, haz. Elizabeth Ezra ve Terry Rowdenn, Routledge.
- Deleuze G. (2014) *Sinema I, Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, Norgunk.
- (2013) *Cinema II, Time-Image* (Sinema II, Zaman-İmge) Bloomsbury Academic.
- (2015) *Anlamanın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk.
- Deleuze G. ve F. Guattari (2008) *Kafka. Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Ö. Uçkan, I. Ergüden, YKY.
- Depeli, Gülsüm (2003) "Türk Sinemasında Doğu Anadolu. 1960-1990 Yılları Arasında Köy Filmleri", yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- (2007) "Türk Sinemasının Güneydoğuya Bakışı. 1969-1990 Arasında Güneydoğu Anadolu Köy Filmlerinde Merkez-Yerel İlişkisi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Bağlam.
- Dönmez, C. Gönül (2012) *Ötekilerin Sinemaları*, Agora.
- Dirlik, Arif (2008) *Postkolonyal Aura*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- (2010) "Sömürgeciliği Tekrar Düşünmek: Küreselleşme, Post-Kolonyalizm ve Ulus", *Dipnot*, 1.
- (2012) "Küresel Modernlik ve Sömürge", *Dipnot*, 10.
- Diken, Bülent ve C. B. Laustsen (2010) *Filmlerle Sosyoloji*, çev. Sona Ertekin, Metis.
- Dorsay, Atilla (1986) *Yüzyüze Sinemacılarla Konuşmalar*, Çağdaş.
- Edgü, Ferit (1977) *O, Ada*.
- Erdem, Reha (2013) "Jin Benim Umudum", röportaj, www.yenisafak.com/yenisafakpazar/reha-erdem-j%C3%AEn-benim-umudum-502977 (Erişim tarihi: 20.11.2018).
- (2014) "Jin'den Sonra Konuşmak Zorunda Kaldım", bianet.org/bianet/siyaset/153167-reha-erdem-jin-den-sonra-konusmak-zorunda-kaldim (Erişim tarihi 20.11.2018).
- Erdoğan, Necmi (1998) "Demokratik Soldan Devrimci Yol'a: 70'lerde Sol Popülizm Üzerine Notlar", *Toplum ve Bilim*, 78.
- Erdoğan, Nezih (1995) "Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı", *Toplum ve Bilim*, 67.
- (2000) "Kitap Eleştirisi", *Kültür ve İletişim*, 3/2.
- (2018) "Vizontele: Türk Sinemasında Modernleşmenin Temsili", neziher-

dogan.net/articles/vizontele.html (Erişim tarihi: 19.9.2018).

- Etikan, Hilmi (2007) “Kambur: Gerçekçi Değil, Üslupçu Bir Yaklaşım”, *Rejisör Atıf Yılmaz* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Ertuğrul, Gökçen (2007) “Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden”, *Çizgili Kenar Notları* içinde, haz. Levent Cantek, İletişim.
- (2009) “Temsilci Epistemolojinin Çıkmazları ve Kenar”, *Méthodos, Kuram ve Yöntem Kenarından* içinde, haz. D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, Anahtar Kitaplar.
- Ezra, Elizabeth, Terry Rowden (2006, haz.) *Transnational Cinema, The Film Reader*, Routledge.
- Fanon, Frantz (2009) *Siyah Deri Beyaz Maske*, çev. Cahit Koytak, Versus.
- Fırat, Nuri (2005) “‘Yüksek Medeniyetler’in Gölgesinde Kürtler: Batılı Kaynaklarda Kürt Tasavvuru Üzerine Bir Deneme”, *Vesta*, 6.
- Foucault, Michel (2005) *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar: 2*, çev. O. Akınhay, I. Ergüden, Ayrıntı.
- Garner, S. (2007) *Whiteness: An Introduction*, Routledge.
- Gevgilili, Ali (1967) “Akad’ın Catastrophe’u: *Hudutların Kanunu*”, *Yeni Sine- ma*, 6.
- Göle, Nilüfer (1998) “Batıdışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen”, *Doğu-Batı*, 2.
- Gül, Evren (2016) “Caspar David Friedrich’in Romantizmi”, *Düşünüyorum*, 69.
- Güldiken, Ulaş (2013) *Jîn’in Kürtçe Danışmanından Notlar: “Bir Jîn İçin”*, Unveiled, www.altiyazi.net (Erişim tarihi: 20.11.2018).
- Güçlü, Özlem (2018) “Bir Yeniden Görüş İmkânı: Türkiye Sinemasında İstanbul’la ve İstanbul’da Yeni Karşılaşmalar”, *Teorik Bakış*, 11.
- Güney, Atilla (2007) “Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme”, *Doğu-Batı*, 39.
- Gürbilek, Nurdan (2001) *Kötü Çocuk Türk*, Metis.
- (2004) *Kör Ayna, Kayıp Şark*, Metis.
- (2007) *Mağdurun Dili*, Metis.
- Guha, Ranajit (2006) *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih*, çev. Erkal Ünal, Metis.
- Hall, Stuart (1997) *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage.
- İbni Haldun (2007) *Mukaddime*, 1. Cilt, haz. Süleyman Uludağ, Dergâh.
- Julien, Isaac ve Kobena Mercer (1996) “De Margin De Centre”, *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* içinde, haz. D. Morley, ve K. H. Chen, Routledge.
- Kahraman, Hasan B. (2002) “İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm”, *Doğu-Batı*, 20.
- Kahraman, Hasan B., Fuat Keyman (1998) “Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite”, *Doğu-Batı*, 2.
- Kutlar, Onat (1975) “Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar”, *Birikim*, 1.
- Küçük, Bülent (2015) “Sınıfın ve Kültürel Kimliğin Ötesinde Kürt Sorununu

- Yeniden Düşünmek”, *Dipnot*, 19-20.
- Koçak, Orhan (1996) “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, 70.
- Kalkan, Faruk (1992) *Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, Ajans Tümer.
- Kara, Mesut (2012) *Sinema ve 12 Eylül*, Agora.
- Karaçelik, Tolga (tarihsiz) “Gücünü kaybetmiş hiyerarşi: *Sarmaşık*”, Söyleşi: Doğukan Güvercin, www.bantmag.com/magazine/issue/post/45/668 (Erişim tarihi: 29.9.2018).
- Kaya, M. Dilek (2001) “Türk Sineması Ne, Türk Seyircisi Kim?: Altmışlı Yılların Türk Sineması Üzerine Düşüncelerine/Kavgalarına Bir Bakış”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Bağlam.
- Kayalı, Kurtuluş (2006) *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Deniz.
- Kennedy, Tim (2009) “Bölünmüş Bir Halk Olarak Kürtler ve Yılmaz Güney Sineması”, *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Kılıç, Devrim, (2009) “Bahman Ghobadi’nin Filmlerinde Kürt Kimliği ve Kültürünün Temsili”, *Kürt Sineması. Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Kutchera, Chris (2009) “Yılmaz Güney: *Sürü*, Kürt Halkının Tarihidir”, *Kürt Sineması. Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Kristeva, Julia (2009) *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme*, çev. Nilgün Tatal, Ayrıntı.
- Köker, Eser (2015) “Kemalizm/Atatürkçülük: Modernleşme, Devlet ve Demokrasi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 2: Kemalizm* içinde, haz. Ahmet İnsel, İletişim.
- Köse, Hüseyin (2016) “Lanetli Zan ya da Bir Öteki Üretim Düzenineği Olarak *Tepenin Ardı*”, *Gözdeki Kıymık* içinde, haz. Hüseyin Köse ve Özgür İpek, Metis.
- Kuyucak, Şükran E. (2007) “Ticari Sinema Kaygısı Elimizi Ayağımızı Bağladı”, *Rejisör Atıf Yılmaz* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Kıraç, Rıza (2008) *Film İcabı Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*, De Ki.
- Kıral, Erden (2012) *Aynadan Yansıyan Hatıralar*, Agora.
- Laclau, Ernesto ve Chantal Mouffe (1997) “New Reflections On The Revolution of Our Time”, *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices* içinde, haz. Stuart Hall, Sage.
- (2012) *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*, çev. Ahmet Kardam, İletişim.
- Loomba, Ania (2000) *Kolonyalizm Postkolonyalizm*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı.
- Lutz, Catherine A., Jane L. Collins (2005 [1993]) “National Geographic”i Doğru Okumak, çev. Mefkure Bayatlı, Agora.
- Maghsoudlu, Bahman (2009) *Untold Stories*, Mazda Publishers, California.

- Malmısanij, Mehmet (2011) "Anti-Kürdolojiden Kürdolojiye Giden Yol ve İsmail Beşikçi", *İsmail Beşikçi* içinde, haz. Barış Ünlü, Ozan Değer, İletişim.
- Mardin, Şerif (1995) *Türkiye'de Din ve Siyaset*, İletişim, İstanbul.
- (1998) "Modern Türk Sosyal Bilimlerinde Bazı Düşünceler", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde, haz. Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Maktav, Hilmi (2013) *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, Agora.
- Memmi, Albert (2009) *Sömürgecinin Portresi ve Sömürgeleştirilenin Portresi*, Versus.
- Mills, Charles W. (2007) *The Racial Contract*, Cornell University Press.
- Moran, Berna (2014) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 2. Cilt, İletişim.
- Mutman, Mahmut (1996) "Oryantalizmin Gölgesi Altında Batıya Karşı İslam", *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark* içinde, haz. M. Mutman, F. Keyman ve diğ., İletişim.
- Onaran, Âlim Ş. (1986) *Sinemaya Giriş*, Filiz.
- (1990) *Ö. Lütfi Akad*, Afa.
- Oktay, Ahmet (2008) *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İthaki.
- Özdil, Yılmaz (2009) "Kürt Sinemasında Kürdistan Manzarasının İnşası: *Dol* Filmi", *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde, haz. Müjde Arslan, Agora.
- Özgüç, Ağâh (1990) *Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz.
- (1993) *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması*, Bilgi.
- Öztürk, R., N. Tural (2001) "Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?", *İletişim Dergisi*, 10.
- Rasmussen, B. B., E. Klinenberg ve diğ. (2001, haz.) *The Making and Unmaking of Whiteness*, Duke University Press.
- Ricoeur, Paul (2007) *Yoruma Dair*, çev. Necmiye Alpay, Metis.
- Robins, Kevin, Asu Aksoy (1999) "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, 82.
- Root, Deborah (1996) "Misadventures in the Desert: The Sheltering Sky As Colonialist Nightmare", *Inscriptions*, 6.
- Roedriger, D. R. (2006) *Working Toward Whiteness: How America's Immigrants Became White*, Basic Books.
- (2007) *The Wages of Whiteness: Race and the Making of American Working Class*, Verso.
- Ryan, M., D. Kellner (1997) *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı.
- Said, Edward W. (1999) *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, Metis.
- (2006) *Kış Ruhu*, çev. Tuncay Birkan, Metis.
- (2009) "Önsöz", *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*, haz. Hamid Da-başı, Agora.
- Schick, I. C. (2000) *Batının Cinsel Kıtısı: Başkalıktı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, çev. Savaş Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- Scognamiglio, Giovanni (1973) "Türk Sinemasında Köy", *Yedinci Sanat*, 4-5-6.
- (1996) *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*, İnkılâp.
- (2010) *Türk Sinema Tarihi: 1896-1997*, Kabalcı.
- Sengül, Ali Fuat (2012) "Cinema Space and Nation: The Production of Doğu in Cinema in Turkey", yayımlanmamış doktora tezi, The University of Austin.
- Silverman, Ka Ja (1990), "Dis-embodiment The Female Voice", *Issues in Feminist Film Criticism* içinde, haz. Patricia Erens, Bloomington: Indiana University Press.
- (1996), *The Threshold of the Visible World*, Londra: Routledge; Türkçesi: *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı, 2006.
- Soner, Ahmet (2011) "Ulusal Kültür ve Sinema", *Yeni Film*, 23.
- Sökmen, Erhan (2007) "Yenilikçi Bir Film: *Adak*", haz. Müjde Arslan, *Rejisör Atıf Yılmaz* içinde, Agora.
- Spivak, C. G. (2009) "Madun Konuşabilir mi?", *Méthodos: Kuram ve Yöntem Kenarından* içinde, haz. D. Hattatoğlu, G. Ertuğrul, Anahtar Kitaplar.
- Suciyan, Talin (2013) "Türkiye'de Soykırım Sonrası Devlet ve Toplum", www.agos.com.tr/yazi/5407/turkiyede-soykirim-sonrasi-devlet-ve-toplum.
- Suner, Asuman (1997) "Yılmaz Güney, *Yol* ve Kadın Bedeni Üzerine Yazılmış Tutsaklık Öyküleri", *Toplum ve Bilim*, 75.
- (2006) *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis.
- Sutton, Damian ve D. Martin-Jones (2014) *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, çev. Murat Özbank, Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap.
- Turner, S. Bryan (2001) *Marx ve Oryantalizmin Sonu*, çev. H. Çağatay Keskinok, Kaynak.
- Tunçay, Mete (1982) *T.C.'nde Tek-Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931)*, Cem.
- (2015) "İkna (İnandırma) Yerine Tecebbür (Zorlama)", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 2: *Kemalizm* içinde, haz. Ahmet İnsel, İletişim.
- Türkbağ, A. U. (2012) "Şarka Dair: Miladın 24. Yılında Şarkiyatçılık", *Doğu-Batı*, 20.
- Ufuk, Adnan (1996) "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları 2, Genç Sinema", *Görüntü*, Türk Sineması Özel Sayısı.
- Ünlü, Barış (2012) "Türklüğün Kısa Tarihi", *Birlikim*, 274.
- (2014a) "Kürdistan/Türkiye ve Cezayir/Fransa Sömürge Yöntemleri, Şiddet ve Entelektüeller", *Türkiye'de Siyasal Şiddetin Boyutları* içinde, haz. G. Çeğin, İ. Şirin, İletişim.
- (2014b) "Türklük Sözleşmesinin İmzalanışı (1915-1925)", *Mülkiye*, 3:38.
- Yavuz, Hilmi (1999) *Modernleşme, Oryantalizm ve İslam*, Boyut Kitapları.
- Yeğen, Mesut (2002) "Yurttaşlık ve Türklük", *Toplum ve Bilim*, 93.
- (2013) *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İletişim.
- (2015) "Kemalizm ve Hegemonya?" *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce*, Cilt 2: *Kemalizm* içinde, haz. Ahmet İnsel, İletişim.
- Yeğenoğlu, Meyda (2003) *Sömürgeci Fantaziler: Oryentalist Söylemde Kültürel*

ve *Cinsel Fark*, Metis.

Yılmaz, Yılmaz (2009) “Bu Yolun İzi Yok ya da *Katırcılar*”, esashaber.blogs-pot.com/search?q=kat%c4%b1rc%c4%b1lar (Erişim tarihi: 18.10.2014).

Young, Robert (2000) *Beyaz Mitolojiler, Tarih Yazımı ve Batı*, çev. Can Yıldız, Bağlam.

Yücel, Müslüm (2011) *Osmanlı-Türk Romanında Kürt İmgesi*, Agora.

Wallerstein, Immanuel (2000) *Bildiğimiz Dünyanın Sonu*, çev. Tuncay Birkan, Metis.

Zeydanlıoğlu, Welat, “Beyaz Türk’ün Yüğü: Oryantalizm, Kemalizm ve Türkiye’de Kürtler”, welat.zeydanlioglu.googlepages.com/Beyaz_Trk.pdf, s. 6, 9, 14 (Erişim tarihi: 14.4.2015).

Zeyno, Zeynep (2008) “Wekî Qadeke Şidetê, Temsîl: Di Romana Tirkan De Kurd, Îşyan û Jin - I”, *Zend*, Payiz.

Žižek, Slavoj (2001) *Kırılğan Temas*, çev. Tuncay Birkan, Metis.

— (2002) *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, Metis.

— (2004) *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Lacan’a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, Metis.

Dizin

- Abluka* (Emin Alper, 2015), 284, 286-95, 301, 305, 311
Adak (Atıf Yılmaz, 1979), 147, 149, 222-31, 235, 244, 256
Adorno, Theodor W., 281-82
Agamben, Giorgio, 236, 334-36
Ahıska, Meltem, 53, 54, 58, 219
Akad, Lütü, 70, 76n, 93, 206-9
Akın, Fatih, 34n
Akın, Salih, 321
Aksoy, Asu, 44, 92n, 94-95, 302
Aksoy, Orhan, 76n
Akyıldız, Kaya, 33
Alageyik (Atıf Yılmaz, 1957), 72
Alakom, Rohat, 167, 171
Alper, Emin, 285-86, 288
Althusser, Louis, 105, 190
Arslan, İbrahim, 302
Arslan, Müjde, 93
Arslan, Umut Tümay, 14, 34-37, 52-58, 88, 90, 143, 161, 324
Avcioğlu, Doğan, 67, 97
Ax/Toprak (Kazım Öz, 1999), 244, 338, 341
Ayça, Engin, 207
Ayna (Erden Kıral, 1984), 79, 176n, 187n
Bahoz/Fırtına (Kazım Öz, 2008), 314, 316, 338-40
Baker, Ulus, 156-58, 333-34
Basutçu, Mesut, 220-21
Battal, Sadık, 206
Belge, Murat, 129n
Berkes, Niyazi, 67
Beşikçi, İsmail, 67
Beyaz Melek (Mahsun Kırmızıgül, 2004), 234, 245, 273-74, 278-79
Beyaz Mendil (Lütü Akad, 1955), 72
Bhabha, Homi, 45, 75
Biko, Steve, 39-40
Bilginer, Recep, 115n, 118
Boran, Behice, 67
Bourdieu, Pierre, 20, 41-42
Bresson, Robert, 330-31, 334
Buck-Morss, Susan, 151n
Butler, Judith, 34, 190n, 282
Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi, 2001), 283, 294, 298-300, 304, 314-16
Cantek, Levent, 77-79, 81n
Ceylan, Nuri Bilge, 272, 284, 310, 330
Collins, Jane L., 104, 176n
Comolli, Jean-Louis, 280
Cooper, Merian C., 21
Çalikuşu (Reşat Nuri Güntekin), 76n, 77, 100
Çiftçi, Ayça, 320
Çoğunluk (Seren Yüce, 2010), 284, 289-92, 294, 311

Dağları Bekleyen Kız (Atıf Yılmaz, 1955), 70, 72

Deleuze, Gilles, 156, 194, 280, 289, 303, 325-28, 332

Dema Hespên Serxweş/Sarhoş Atlar Zamanı (Bahman Ghobadi, 2000), 333

Demirkubuz, Zeki, 272, 284

Depeli, Gülsüm, 209-10, 77n, 119n

Derman (Şerif Gören, 1983), 187-94, 199, 202, 228, 235, 242, 251-53, 260-65

Derviş Bey (Şerif Gören, 1978), 128, 138-44, 150, 155, 201n, 234

Desai, Jigna, 215-16

Diken, Bülent, 180-81

Dilan (Erden Kıral, 1986), 79, 176n, 256

Dirlik, Arif, 46

Dormen, Haldun, 115

Dorsay, Atilla, 211-12

Edgü, Ferit, 167, 169n, 171, 187n

Elsaesser, Thomas, 215n

Endişe (Şerif Gören, Yılmaz Güney, 1974), 132, 201n

Engels, Friedrich, 152

Erdem, Reha, 272, 284, 307-10

Erdoğan, Necmi, 129n

Erdoğan, Nezi, 95, 95-97, 215n, 258n, 274n

Erem, Faruk, 228

Erkek Güzeli Sefil Bilo (Ertem Eğilmez, 1979), 135, 144, 150, 153-54, 244

Erksan, Metin, 70, 73, 130

Ertuğrul, Gökçen, 259-61

Eşkîya (Yavuz Turgul, 1996), 265-68, 279-80

Ezra, Elizabeth, 215, 220

Fanon, Frantz, 192, 256-57, 303

Fırat, Nuri, 241

Fırat'ın Cinleri (Korhan Yurtsever, 1977), 132, 144, 147-49, 244

Fırat (Şerif Gören, 1984), 187

Fotoğraf (Kazım Öz, 2001), 244, 338-39

Foucault, Michel, 233-36

Friedrich, Caspar David, 309

Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2011), 304-7

Gevgilili, Ali, 206

Ghobadi, Bahman, 330-40

Gitmek: Benim Marlon ve Brandom (Hüseyin Karabey, 2008), 327

Gomgashtei dar Aragh/Anavatanımın Şarkıları (Bahman Ghobadi, 2002), 333

Gorra, Michael Edward, 310

Göle, Nilüfer, 66

Gönül Yarası (Gönül Turgul, 2005), 77n

Gören, Şerif, 78, 176n, 187, 194, 201-2

Grass: A Nation's Battle For Life/Çimenler: Bir Ulusun Yaşam Savaşı (Merian C. Cooper ve diğ., 1925), 21, 23

Guattari, Felix, 194, 280, 325-26

Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoglu, 1999), 300-4, 311, 314

Güney, Atilla, 91n

Güney, Yılmaz, 78, 131, 157-59, 328, 333-34

Gürbilek, Nurdan, 49-51, 52n, 124

Hakkârî'de Bir Mevsim (Erden Kıral, 1983), 40, 79, 111-12, 120, 166, 167-86, 193-94, 209, 211-12, 249-51, 266-70

Hall, Stuart, 25-26, 30, 79, 257

Hamam (Ferzan Özpetek, 1997), 180-81

Hazal (Ali Özgentürk, 1981), 128,

- 132, 147, 150, 154, 159, 256
 hooks, bell, 35
Hudutların Kanunu (Lütfi Akad, 1966), 85, 87, 99-106, 122-25, 131, 166, 177, 192, 206-9, 235, 242, 250, 268
 Hulme, Peter, 239
 İbni Haldun, 17
İkili Oyunlar (İrfan Tözüm, 1987), 196n
Jan Nan (Aydın Sayman, 2007), 273
Jîn (Reha Erdem, 2013), 307-11
 Julien, Isaac, 40
Kanal (Erden Kıral, 1979), 160-61
 Kaplanoğlu, Semih, 272, 284
Kara Çarşafı Gelin (Süreyya Duru, 1975), 128, 132, 144, 244
Karacaoğlan'ın Karasevda'sı (Atıf Yılmaz, 1959), 72
 Karaçelik, Tolga, 285, 294
Karagözlüm (Atıf Yılmaz, 1970), 96
Karanlık Dünya (Metin Erksan, 1953), 73
Katırcılar (Şerif Gören, 1987), 193-202, 242, 252-53, 260
 Kellner, Douglas, 145-46n
 Kemal, Nusret, 69
 Kemal, Yaşar, 72, 78, 149
 Kennedy, Tim, 156, 240n
Kesik (Fatih Akın, 2014), 34n
 Kırac, Rıza, 93
 Kıral, Erden, 176n, 182, 185-87, 211-13, 270n
 Kiarostami, Abbas, 330
Kibar Feyzo (Atıf Yılmaz, 1978), 128, 132, 135-38, 144-45
Kimlik (Melih Gülgen, 1988), 196
Klama Dayıka Min / Annemin Şarkısı (Erol Mintaş, 2014), 314-16, 326
Klamek ji bo Beko / Beko'nun Türküsü (Nizamettin Ariç, 1992), 322-23
 Koçak, Orhan, 49, 50n, 52n
Köprü (Şerif Gören, 1975), 141-43, 150, 194, 234
 Kristeva, Julia, 175n
Kûsî ji dikarin bifirin / Kaplumbağalar da Uçar (Bahman Ghobadi, 2004), 333, 337
 Küçük, Bülent, 67
 Laclau, Ernesto, 26, 30
 Laustsen, C. Bagge, 180
 Livaneli, Zülfü, 274
 Loomba, Ania, 258
 Lutz, Catherine A., 104, 176n
 Maghsoudlou, Bahman, 22
 Maktav, Hilmi, 77
 Malmîsani, Mehmet, 64
 Mardin, Şerif, 67
 Marx, Karl, 150-53
 Memmi, Albert, 184
 Mercer, Kobena, 40
 Mills, Charles W., 33
 Moran, Berna, 92-93
 Mouffe, Chantal, 26, 30
Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007), 256, 262, 274-75
 Mutman, Mahmut, 45n
 Narboni, J., 280
Niwemang / Yarım Ay (Bahman Ghobadi, 2006), 333
O (Ferit Edgü), 169-75
 Oktay, Ahmet, 71n
 Oktay, Şilar, 282
 Onaran, Âlim Şerif, 90-91, 208
 Öz, Kazım, 337-40
 Özdil, Yılmaz, 321
 Özgüç, Ağâh, 230
 Öztürk, Ahu, 285

Öztürk, R., 266-67

Refiğ, Halit, 70, 76n, 89, 130, 161
Robins, Kevin, 44, 92n, 94-95, 302
Rocha, Glauber, 158, 327
Root, Deborah, 174, 182-83, 194-96
Rowden, Terry, 215, 220
Ryan, Michael, 145-46n

Said, Edward W., 24, 38, 45, 111,
152-53, 182, 257, 319-20

Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015),
291-94

Saşa, Ayşe, 115n, 118

Schick, Irwin Cemil, 235-36, 248,
260-62

Scognamillo, Giovanni, 184, 211-12

Seden, Osman, 70

Sengül, Ali Fuat, 72-74, 101-2, 105-
6, 109, 118-19, 130-34

Silverman, Kaja, 266, 276, 302

Soner, Ahmet, 104, 187

Söz Bir Allah Bir (Muhsin Ertuğrul,
1933), 69

Spivak, C. G., 172

Su da Yanar (Ali Özgentürk, 1987),
196n

Suciyan, Talin, 42

Suner, Asuman, 54, 217-20, 254-55,
266, 295, 302, 313-14

Sürü (Yılmaz Güney, Zeki Ökten,
1978), 150, 155-59, 265-67, 240n,
312

Şahin, Osman, 78, 187, 202, 225-26,
228

Şalvar Davası (Kartal Tibet, 1983),
128, 135, 137-38, 144, 244, 264

Şehirdeki Yabancı (Halit Refiğ,
1962), 89n, 159-63

Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012),
286-92, 294-95, 311

Tomruk (Şerif Gören, 1982), 187
Toprağın Kanı (Atıf Yılmaz, 1966),
85-86, 100, 102, 106, 107-21,
160-63, 177, 188, 192-93, 242,
244, 250, 262, 268

Toprak (Nedim Otyam, 1952), 73
Toz Bezi (Ahu Öztürk, 2015), 283,
311, 312-313, 314, 315

Turner, S. Bryan, 151-52

Tutal, N., 266-67

Umut (Yılmaz Güney, 1970), 131,
132, 157-58, 221, 286, 333

Ustaoglu, Yeşim, 272, 284

Ünlü, Barış, 32-33, 46

Vizontele (Yılmaz Erdoğan, 2001),
245, 273-79

Vizontele Tuuba (Yılmaz Erdoğan,
2004), 245, 273-79

Vurun Kahpeye (Halide Edip Adı-
var), 76-77

Wallerstein, Immanuel, 22-23

Yaban (Yakup Kadri Karaosmanoğ-
lu), 77

Yazı Tura (Uğur Yücel, 2004),
295-97

Yeğen, Mesut, 43-44, 60, 64n, 81-86

Yeğenoğlu, Meyda, 122n, 248, 258

Yer Demir Gök Bakır (Zülfü Livaneli,
1987), 149

Yıldız, Ahmet, 62

Yıldız, Bekir, 78

Yılmaz, Atıf, 70, 93, 96, 130, 222,
229-30

Yol (Şerif Gören, 1981), 78, 157-58,
206, 217, 219-20, 254-56

Young, Robert, 150-51

Yüce, Seren, 285

- Zaim, Derviş, 272, 284
Zaré (Hamo Beknazaryan, 1926), 24
Zeydanlıoğlu, Welat, 61
Žižek, Slavoj, 53n, 108, 110, 281
Züğürt Ağa (Nesli Çölgeçen, 1985),
135, 234, 279-80

