



Başka Semtin Çocukları Filminde Milliyetçilik ve Alevilik

Recep ÇÖKERDENOĞLU¹

ÖZ

Milletlerin güncel, tarihsel ve toplumsal dinamiklerinden beslenen sinema bazı yönlerden hegemonyasını kuranlar için baskı unsuru alabilirken sağladığı imkanlarla azınlıkta kalan, ötelenen ve “öteki”leştirilen kesimlerin de sesi olabilmektedir. Milliyetçilik, milli kimliğin ve unsurlarının sinema aracılığıyla ikame edilmesi onun ortaya çıkış tarihinden beri “milli bir araç” olarak görülmüştür. Milli birliklerini tamamlamış ülkeler mikro ve makro milliyetçilik anlayışlarını “bilinçli” toplum fikirlerini oluşturabilmek ve yaşamış oldukları toprakları “vatan” haline getirebilmek için kullanmışlardır. Bu açıdan sinema “ideolojik bir aygıt” özelliği taşımıştır.

Sesini çıkaramamış, heterodoks olarak tanımlanan azınlık veya gruplar sinemayla kendilerine bir kapı aralandığını görmüş, özellikle 2000 sonrasında arzu ve isteklerini açığa vurma fırsatı yakalamışlardır. Bağımsız sinemacıların etkili olmaya başladığı bu yıllar, bireysel konuların işlendiği, farklı fikir ve düşüncelerin çeşitliliğinin haykırıldığı bir dönem olmuştur. Farklılığın bir numunesi olarak görülebilecek Aleviler, kategorik bir biçimde bu bağlamda ele alınabilir. Türkiye’de milliyetçiliğin farklı türlerine rastlamak mümkündür. Çalışmaya konu olan filmde milliyetçilik temsillerini hem Aleviler hem de onların karşısına konumlandırılmış olan “milliyetçi” kimliklerde bulmak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Sinema, İktidar, Milliyetçilik, Türk Milliyetçiliği, Aleviler

Nationalism and Alevis in the Children of Another Neighborhood Movie

ABSTRACT

Cinema, which is fed by the current, historical and social dynamics of the nations, can take an element of pressure for those who establish its hegemony in some ways, it can also be the voice of those who are in the minority, marginalized and "other" with the opportunities it provides. Nationalism, the substitution of national identity and its elements through cinema, has been seen as a "national tool" since its emergence. Countries that have completed their national unity have used their understanding of micro and macro nationalism to create "conscious" society ideas and to make the lands they live in "homeland". In this respect, cinema has the feature of "an ideological device".

Minorities or groups defined as heterodox who could not speak out saw that a door was opened for them through cinema, and they had the opportunity to reveal their desires and wishes, especially after 2000. These years, when independent filmmakers began to be influential, were a period in which individual subjects were treated and the diversity of different ideas and thoughts was shouted out. Alevis, who can be seen as an example of difference, can be considered categorically in this context. It is possible to come across different types of nationalism in Turkey. In the film, which is the subject of the study, it is possible to find representations of nationalism in both Alevis and "nationalist" identities positioned against them.

Keywords: Cinema, Power, Nationalism, Turkish Nationalism, Alevis

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sabahattin Zaim Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, recep.cokerdenoglu@izu.edu.tr ORCID 0000-0002-5659-7737

1. Giriş

Sosyal kavramlar üzerine ortak kanaat getirmek ve tanımlamalar geliştirmek pek mümkün gözükmemektedir. Türkiye’de önemi tartışıla gelen, pozitivist yaklaşımların aşılamadığı, sosyal bilimlere “garnitür” görevi yüklenme şeklindeki yaklaşımlar da buna eklediğinde iş daha da çıkmaza sürüklenmektedir. Milliyetçilik, Fransız ve Amerikan Devrimlerinden bugüne tüm sıcaklığıyla tartışılan ve ortaya çıktığı mekâna ve zamana göre şekil alan bir görüngüdür. Her milletin kendi tecrübeleri sonucunda ulus devletlerini kurma başarısı göstermelerini sağlayan milliyetçilik, aynı zamanda sarsılmaz denen ülkelerinde yumuşak yönüne işaret etmektedir. Eğer ulusların kendi geleceklerini tayin etme hakkı kendilerine ait ise dünyanın her yerinde milli hareketlerin çıkması doğal görülebilir. Ancak bu açıdan bakıldığında milliyetçilik sadece olumlu bir duruma veya sonuca işaret etmemekte aynı zamanda kendi içerisinde bir parçalanmaya da göndermede bulunmaktadır. Bugün Belçika, İspanya ve Kanada gibi Batı ülkelerinde bu cereyanın etkileri bariz bir şekilde hissedildiği gibi Afrika’da Sudan, Somali’de de hissedilmektedir. Milliyetçilik tarih, coğrafya, antropoloji, hukuk, edebiyat, sinema vb. bilim ve sanat alanlarını etkilemiş olması bu alanda belli okumaları zorunlu kılmaktadır. Zira milliyetin milletlerce müşterek ve kesin bir manası olmadığı için şahsi düşünelere tabi muhtelif ve çelişkili tariflere işaret etmek mümkündür. İşte bundan dolayı milliyet ölçüsü bazılarında göre “ırk” bazılarında göre “dil”, bazılarında göre “vatan”, bazılarında göre yerel bağlamda “Turancılık”, “Anadoluculuk” ve hatta bazılarında göre de “tabiiyet”tir (Danişmend, 2012: 320).

Milliyetçilik denildiğinde akla gelen isimlerden Anderson(2001: 11-52), milliyetçilik için ortak bir tanım yapmanın zorluğundan bahsederken milliyetçiliğin modern mi yoksa kadim bir fenomen mi olduğunu kimse kesin olarak ispat edemeyeceğini söylemektedir. Anderson’ a göre ulusun oluşumunda birçok rol oynamış etkenler karmaşık ve çeşitlidir. Ancak önceliği kapitalizme vermek gerekir diyerek Francis Bacon’ ın matbaanın “dünyanın durumunu ve görüşünü” değiştirdiğine gönderme yapıp, Batı tarihinde ilklerin yaşanmasında önemli bir noktada bulunan matbaayı haklı olarak zikretmektedir. İleri sürdüğü gibi yayın aracılığıyla bağlı olunan okur ve yoldaşlar, kendi dünyevi, tikel ve görünür görünmezlikleriyle ulusal olarak hayal edilen cemaatlerin nüvelerini biçimlendirdiler. Daha da önemlisi yayıncılık sistemi dile yeni bir sabitlik kazandırarak uzun vadede, öznel millet kavramları için son derece merkezi bir rol oynayan kadimlik fikrinin inşa edilmesine katkıda bulundu (Anderson, 2011: 61).

Tabii olarak kaynağını toplumsal gerçeklerden ve reel-romantik duygulardan alan sinemanın milliyetçiliği görmezden gelmesi beklenemez. Sinema, iktidarların milli duyguları alevlendirmek, ulusu gerekli görülen her türlü ideoloji ve tasavvura hazırlamak için kullanılan önemli bir araç olmuştur. Sinema ideolojisi konu seçimi, biçim, biçem, kurgu, oyunculuk, anlatı/dil gibi kodlarla işler. Sinema ve ideoloji üzerine yaklaşımlar, 1960’lı yılların sonlarında özellikle 68 olaylarının, toplumsal değişimi istemlerinin yoğun olduğu dönemde, entelektüel çevrede psikanaliz, göstergebilim ve Marksizm’in yoğun tartışıldığı döneme rastlar. Özellikle Fransa’da Cahiers du Cinema, Cinethique, Tel Quel gibi dergilerde sinema ve ideoloji üzerine yoğun tartışmalar olmuştur (Erkılıç, 1997:10). Peki ideoloji sinema tartışmasında nereye oturur? Hayward (2012: 209)’ da göre “sinema dikişsiz doğası itibarıyla ideolojik bir aygıttır. Biz filmin nasıl anlam ürettiğini görmeyiz hatta film bunu görünmez hale getirir. Doğallaştırır. İster Hollywood ister başka yerde ana akım ya da egemen sinema ideolojisi perdeye taşır. O yüz ideolojinin işleyişini anlamak için ilk bakılması gereken yer film türleridir”. Özellikle savaş dönemlerinde sinemaya yüklenen anlam onun gücüne dair fikir vermektedir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde sinema bir güç olarak telakki edilmiş, halkın benlik kazanmasından devrim ve savaş gibi ciddi olayların hazırlanıp sürdürülmesinde kameranın bir “silah” olarak kullanma anlamına geldiği bazı uluslarca fark edilmiştir. Yalnızca olağanüstü hallerde değil, örneğin

Amerikan sinemasının tüketim kültürünü yayıcı misyonu bu anlamda gözler önündedir. İdeolojilerin homojenleşmesini sağlayan en önemli araçlardan birisinin sinema olduğu açıktır.

Sinemanın Osmanlı topraklarına gelmesi onun icadından kısa bir süre sonra gerçekleşmiş, genç Türkiye Cumhuriyet’inde önce tiyatrocuların etkisinde kalmış, sonrasında sinemayı sanat olarak gören bağımsız kimliklerin elinde yükselmiştir. Türk milli devlet ideolojisinin yerleştirilmesinde diğer uluslarda olduğu gibi bir çabanın gösterildiğini söylemek abartı olmaz. Bu açıdan Türk milliyetçiliğinin alevlenmesinin üzerinden çok geçmeden sinemanın imkânları Türk ordusunu bilinçlendirmek ve örgütlemek için seferber edilmiştir. Her ne kadar sinemaya gereken önem verilmemiş olsa da Türkiye’de ulus devlet bilincinin yükseltilmesi bağlamında çabalar görülmüştür. Özellikle içerisinde eğitim unsurlarına rastlanılan filmlerde devletin resmi ideolojisinin işlendiği bir çok film örneği gösterilebilir (Çökerdenoğlu, 2020:119). Milliyetçilikler bugün kendini farklı şekillerde ifade edebilmektedir. Dünya sinemasında gerçekleştirilen bir iki örnek dışında Aleviliği konu alan filmler Türk sineması içinde gerçekleştirilmiştir; ancak bu filmler de çok fazla değildir. Alevi sineması denebilecek sinema henüz yoktur ve Alevi sinemasının olmaması politik ve toplumsal yaşamdan ayrı düşünülmemelidir (Odabaş, 2004:545). Bu çalışmaya konu olan film, Aydın Bulut yönetmenliğinde 2009’da çekilmiştir. Yönetmenin Aleviler üzerine hassasiyetle yaklaştığı ve yaşanan alevi problemine kayıtsız kalmadığı çalışmalarına ve vermiş olduğu röportajlara bakıldığında görülmektedir. *Başka Sementin Çocukları* yönetmenin uzun metrajlı ilk filmidir.

2. Sinema ve İdeoloji

Modern zamanların hâkim siyasal örgütlenme biçimi olan ulus-devletlerin çatısı altında ortaya çıkan kimlik ve aidiyet problemlerini elen alan ve “aksanlı sinema” adı altında kavramsallaştırılan sinema filmleri tüm dünyada kimlik kaynaklı gerilimleri ve sarsıntıları konu edinip sorunsallaştırır. Diğer enstrümanlara (sivil toplum kuruluşları, gazeteler, dergiler, ulus-aşırı aktörler) ilişkin hatırı sayılır sayıda akademik çalışma yapılmış iken Alevi kimliğinin sinemadaki görünürlüğü üzerine az sayıda akademik çalışma bulunmaktadır (Uyanık: 2014). Ryan ve Kellner(2010:35)’i izleyerek filmleri söylemsel şifreleme ürünleri olarak ele alabiliriz: “Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar”. Buradan hareketle sinemanın politik mücadelelerin yürütülmesinde önem taşıyan kültürel bir temsil platformu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu platform, aynı zamanda ve kaçınılmaz olarak birbirleriyle mücadele içinde olan söylemsel şifrelerin (sinema filmleri) karşılaştığı bir zemin olarak da adlandırılabilir. Aleviliğin anlamının ve sınırlarının ne olduğu başta olmak üzere birçok söylemin sinema aracılığıyla tartışıldığı bir ortamın varlığından söz edilebilir (Uyanık: 2014). Halihazırda resmi ideoloji Alevileri tanımış olsa da kimlik inşası ve benliklerini kazanma noktasında daha fazla zamana ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. Heterodoksi olmanın dezavantajını yaşayan Alevilerin kendilerini nasıl tanımladıkları üzerine farklı tanımlamalar olduğu bilinmektedir. Dini bir mezhep, felsefi bir görüş hatta bir din olarak da telakki edilebilmektedir. Bu noktada önemli görülen Alevilerin kendilerini nasıl tanımladıklarıdır.

İdeolojinin işlevi toplumsal gerilimleri, çelişme ve tartışmaları gizlemektedir. Bu bağlamda ideoloji kültürel temsilleri kullanır. Sinema bu kültürle temsillerden birsidir (Erkılıç, 1997:10). Sinema ideolojik bir aygıt olabildiği gibi hayatı yeniden ideolojik bağlamda yorumlama işlevi de görebilmektedir. Diğer bir deyişle bir “ideoloji”nin en temel ihtiyacı yayılmak, içselleştirilmek ve kabul görmektir. Bu kabulün rızayla olmasını sağlayacak en temel araçsa kültürel temsillerdir. Belirgin bir kültürel temsil biçimi olan sinema toplumsal talepleri dikkate alan ve ona yön veren bir güçtür. Hiç kuşku yok ki sinema, kültürel temsillerin en bilinen şeklidir ve toplumsal talebi yaratırken, aktarılan mesajı kitlelere benimsetme gücünü kullanır. Özellikle savaş dönemlerinde sinemanın bilinçli bir aygıt hatta ‘silah’ olarak kullanıldığını

Almanya’da Hitler ve Goebbels tecrübesiyle, Rusya’da ise Lenin’le bilinmektedir. Günümüzde Amerikan Hollywood sineması politik, ekonomik ve ideolojik bir aygıttır. Kellner ve Michael, Politik Kamera (2010), “Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası” isimli eserde Hollywood sinema ideolojisini ve politik tavrını tartışmışlardır. Bu sadece sinemanın siyasal ve politik bir serüveni şeklinde değil, tüketim kültürünün Amerikan hayal dünyasının yayıcı ve uzak diyarlara ulaştırıcı görevini de yüklenmesidir. Bugün bütün dünyada Amerikan kültürünü yayarak hayran kitleleri toplayan Hollywood sineması, filmlerin çekildiği yerlerin uzağında seyirci bulmakta, Amerikan ideolojisinin taşıyıcılığını yapmaktadır.

Film, ideolojiyi yapımıcısının fikir dünyasından bir ifade aracıdır ve fikrin yeniden üretimidir (Büker& Topçu, 2008:107). Film egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlenmiş filmlerden oluşur ve bu filmler yapımıcılarını durumun farkında olup olmadıkları hakkında fikir vermezler. Filmleri üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcıları olurlar. Film ister ticari isterse başka bir amaçla, modern ya da geleneksel olsun, isterse sanat sinemalarından olsun gösterilecek türden olsun eski ya da yeni sinema olsun bunların tümü büyük olasılıkla bildik eski ideolojinin yeniden sunumundan başka bir şey olmayacaktır. Tüm filmler maldır ve bu yüzden ticaretin nesnesidirler. Bunlara politik söylemi kullanan filmlerde dâhildir. Sanatlar doğaları gereği birer ekonomik çıktılardır ve ekonomik terimlerle birlikte anılırlar (Monaco, 2014:36). Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğundan aynı zamanda ideolojik sisteminde parçasıdır (Büker&Topçu,2008:103). Yüz yaşını aşan sinemaya teknolojik buluş; eğlence aracı, kitle iletişim aracı, popüler kültürün görünümü ve sanat gibi birbirinden ayrımlı fakat hepsinin aynı anda geçerli olabilecek çok yönlü işlevini de görebilmektedir.

Sinema ve ideoloji ilişkisi sinema tarihçisi Marc Ferro(2005:11-35), Sinema ve Tarih kitabında bu ilişkiye dair özet sunmaktadır. Ona göre film bilinçli ya da bilinçsiz şekilde bir ideolojinin hizmetinde ve bilinçlenmeye yardımcı olduğu ölçüde tarihin edimcisi konumundadır. Film bir ideolojiyi açık beyan edebileceği gibi alt metne de yerleştirebilir. Bu açıdan bir film mesajını açıktan verebileceği gibi kapalı da aktarabilir. Filmlerdeki mesajın alınabilmesi onun belirli yöntemlerle çözümlenmesiyle mümkün olabilir.

2.1. Başka Sementin Çocukları Filminin Milliyetçi İdeoloji Bağlamda Değerlendirilmesi

Günümüzde hemen her kavram ve algı, kapitalizm ekseninde ve onun oluşturduğu ekonomik, siyasi ve kültürel sonuçlar bağlamında tartışılmaktadır. Kapitalizm sınıflar arası farklılıkları körüklerken, azınlıkları ve ‘ötekileri’ marjinalleştirmekte, tüketim kültürü eksenli kendine hizmet ettirmektedir.

Yenilik ve sürekli gelişme özellikleriyle tanımlanabilecek olan modernliğin, vaat ettiği ideal toplum düzenini sağlayamadığı, toplumların kültürel, ekonomik ve siyasi anlamlarda modernliğin olumsuz sonuçlarını yaşayarak tecrübe ettikleri bilinmekte (Adorno&Horkheimer, 1995:25), aklın öncülüğünde çıkılan bu yolda problemlerin çözümlenemediği aksine daha da derinleştiği görülmektedir. Modernite sürecinin kapitalizmle ivme kazanması sonrasında toplumda oluşan alt ve üst sınıf ayrımı gittikçe körüklenmiş bu durum da sınıflar arası ekonomik uçurumu artırmıştır. İş gücü anlamında şehrin dışında ve dış gettolarda konuşlanarak periferideki alt kesimler merkezden oldukça tecrit edilmiş ve “öteki”leştirilmiştir. Zengin üst sınıf ise istediği yeri merkez haline getirmiş, eğlence, lüks hayat vb. girişimlerle kendi alanını oluşturmuş, bazen şehrin içini bazen de şehrin dışında kendi gettosunu yaratmıştır.

Kentte sıkıştırılmış ve ötekileştirilmiş insanlar varlıklarını devam ettirmek istemektedir. Emeğini ve zamanını zorla satmaya zorlanan sıradan ve alt sınıf insanların aslında gördükleri kadar itaatkâr olmadıklarını, durumu kendi istedikleri şekilde götürme gayretlerinin her daim olduğunu ortaya koymaktadır. Kısa süre içerisinde meşru ya da meşru olmayan usullerle hedefi olağan hale getirmek için güç sahibi olma, var olmanın güçlü olmaktan geçtiği telkin edilen mesajlar sıklıkla başvurulan yöntemlerdendir (Öztürk,2005:416). Hayatta kalmanın bir yolu

olan müdafaa şekilleri zaman zaman sertleşmekte ve taktik değiştirmektedir (Yiğit: 2014:19). İncelenen bu filmde görülen şiddet kültürü bu duruma tanık olmaktadır. Olayların çözümü herhangi mecrada -resmi devlet kurumu- değil kendi kurmuş oldukları mahkemelerde(sokakta) kaba kuvvetle çözülmektedir. İstanbul'un keşmekeşinde birbirini ezmeye, temizlemeye, yutmaya itilen tiplere sıklıkla görüntülenmiştir. Bu olguyu "Eşkıya", Yusuf ile Kenan", "At" ve "Ağır Roman" gibi filmlerde görmek mümkündür. Öztürk (2005:414)'ün aktardığı gibi Sosyal Darwinizm ya da başka bir deyişle sosyal ve ekonomik farklılıkların tehlikesi içinde damgalanan kesimler, gündelik hayatta olduğu gibi topluma psikolojik ve fiziksel bir tehdit olarak algılanmıştır.

Her dönem kendine özgü konularla ilgili filmlere sahne olmaktadır. Zamanla toplumsal sorunlardan bireysel problemlerin farklı yönleriyle işlendiği ve alt kesimlere ve ötekileştirilen insanların gündelik hayatına uzanan bir çizgi görülmektedir. 2000'li yıllara kadar Alevi sözcüğü filmlerde geçerse de (Odabaş, 2004:550), 90'lı yıllardan itibaren ötekileştirilen ve dışarıda bırakılanların sinemaya taşındığı görülmektedir (Yiğit,2014:19).

Sinema konularını hayatın farklı yön ve zamanlarında vuku bulmuş ya da hayalleri zorlayan sahalardan devşirmektedir. Bu bağlamda filmler azınlıkların kendi hikayelerini izleyebilecekleri araçlardır. Tanık oldukları kendi hikayeleri üzerinden kimliklerini yeniden tanımlama imkânı bulur ve bilinçaltındaki gerçeklikleriyle yüzleşme fırsatı yakalamış olurlar. Başka Semtin Çocukları filminde birçok kesim temsil bulmaktadır. Filmsel anlatı Alevi bir genç olan Veysel'i kimin öldürdüğü üzerine odaklanmakta iken kendisini yoksulluktan kurtarmaya çalışan Veysel'in arkadaşı İsmail(Simo)'in, Veysel'le evlenme planı yapan Saadet'in, Kuzey Irak operasyonuna katıldığı için erken terhis edilen Veysel'in abisi Semih'in, Güneydoğu'da askerliğini yapıp, psikolojisi bozulan milliyetçi Gürdal ve onun aşık olduğu Gül'ün, eski solcu yeninin kapitalizmi ile uyum içerisinde olan pavyon sahibi Kerim'in, türkü barda çalışan Haydar'ın hikayeleri de anlatıda kendilerine yer bulmaktadır(Yiğit,2014:19).

Film sadece İsmail'in en yakın arkadaşı bir yanlış anlaşılma sonucu Veysel'i öldürmesine değil ancak bu cinayeti gölgede bırakacak yoğunlukta kıyıda kalmış bir semt ve bu semtteki insan manzaralarına odaklanmaktadır. Kürdü, Türkü, Alevi'si, Sünni'si ile bu yoksul semt, alt sınıftan insanlar ve onlara ait taktik ve direniş biçimleri film aracılığıyla perdeye yansımaktadır. Veysel abisi Semih'in askere giderken emanet bıraktığı çatı katında kuşlarla ilgilenmekte ve zaman zaman arkadaşlarıyla buluşup zaman geçirmektedir. Çatı katından bakıldığında semtin şehirden uzakta kaldığı, gök delenlerin uzaklarda yükseldiğini, burada hayatın kendi iç meseleleriyle örüldüğünü gözlemlemek mümkündür. Platon'dan bu yana kullanılan E. Goffman'ın sıkça atfı yaptığı, P. Bourdieu'nun habitus kavramı bağlamında çevrenin insana tesiri ile her birey kendi sınıfına uygun beden kalıplarına, giyiniş tarzına ya da gündelik yaşam alışkanlıklarına sahip olduğu ifade edilmiştir. Filmde dış görünüm kimlikleri tarif etmekte, oluşturulan kendine özgün tarzlar konuşmalara yansımaktadır.

Fिल्msel anlatının mekânı İstanbul'da kendisine has dokusu, politik yapısı ve kıyıda kalmışlığıyla bilinen Gaziosmanpaşa'nın Gazi mahallesidir. İstanbul'un öteki yüzü olarak sunulan mekânla ötekileştirilen bireyler ve onların merkezin dışındaki yaşamları, ayakta ve hayatta kalma çabaları gösterilmektedir. İstanbul'a ait merkez ve çevre karşılaştırması filmlerde rastlanılan görüntülerdir. Eşkıya (1996), Ağır Roman (1997) ve Güneşe Yolculuk (1999) filmlerinde şehrin merkezini gösterirken kenar mahallelerinde görüntüsü sunulur (Perouse, 2008: 309). Derme çatma evler, sokaklarda iperde asılı çamaşırlar, mahalleden geçen hurdacılar, kapı önünde yikanan halılar, yün eğiren kadınlar, çöplerle örülen sokaklar mekânı tanımlayan simgeler olarak anlatıya yansımaktadır. Mahallede Alevilerin çoğunluğu fark edilmektedir. Solcu bir grubun yürüyüşü dolayısıyla kolektif bir birlik de anlatıya yansımaktadır. Anlatı kenar mahallelere örnek olan bu semt bağlamında Sünni ve Alevi gencin aşkları perdeye taşınırken arkaya etnik kimlik, dini kimlik, yoksulluk, vb. tanımları da yerleştirilerek ben ve ötekinin de taraflarca konumlandırıldığı görülür. Buradaki insanlar kente

yeni gelmiş ve geldikleri yerin adetlerini burada yaşatmaya çalışan insanlar değil, bizatihi burada doğup büyüyen, ötekileştirilmiş ancak kaçılmaya çalışılan bir yerdir. Burası bir umut mekânı olmaktan ziyade başka mekanlara umutların beslendiği bir gecekondu mahallesidir.

Hayattan tecrit edildiğini düşünen Veysel sevdiği kız Saadet'e annesinden kalma yüzüğü takarken diline dökülenler hayatlarına dair manzarayı gözler önüne sermektedir: "Biz abimle o gece annemi hastaneye götürürken ikimiz de onun ölmek üzere olduğunu biliyorduk. O da biliyordu belki, bilmiyorum. Kabullenemiyorum ya insan. Hastaneye vardık. Ben böyle şey görmedim ya. Kâbus gibiydi orası. Kimse yüzümüze bakmıyor. Sözümüzü dinleyen bir Allah'ın kulu yok. Herkes çakal olmuş. Hiç unutmuyorum anacığım orada öyle kendinden geçmiş vaziyette, kanaması artmış bir köşede yatıyor. Biz sağa sola koşturuyoruz. Doktorlarla uğraşıyoruz, hasta bakıcılarla uğraşıyoruz. Cebelleşiyoruz. Ben başladım bağırma. Karıştı tabii ortalık, polisler falan. O kadar çaresiz bir haldeyiz ki anlatamam sana. Semih abim bile, o kadar çaresizdi. İşte o an dedim. Biz neredeyiz ya? Bu insanlar kim? Onların gözünde hiçbir şey değiliz aslında var ya. Böyle bir köşede, öyle başka ülkenin insanları gibi böyle pislik gibi duruyoruz. Başka semtin çocuklarıız aslında. Oradan çıkıp götürecektir hastane ararken öldü annem yolda. O gün kararımı verdim işte. Ölmek için mutlaka daha iyi bir yer vardır dedim kendi kendime". Veysel bu cümlelerle diğer insanların gözünde "pislik" gibi gördüklerinin farkındadır. Bundan dolayı sadece bulunduğu mahalleyi değil ülkesini terk edip ölmek için daha iyi bir yer arayışındadır. Kente ait görülmeyen bu insanlar aslında kentin en büyük mahallelerinin birinde yaşamaktadır.

Sevdiği kızı elinden kaçırmaması İsmail'i (Simo) bir hayli üzmette, bir iş sahibi olup durumu kotarmak istemektedir. İsmail Veysel'e şöyle yakınmaktadır: "Tabi kaparlar gül gibi kızı ama şu Kerim abinin işi bir olsun. Arabanın da cebin de kralını yapacağım. Hem de öyle Şahin mahin değil ha. Kim biner Şahin'e. Çekeceğim altıma Cherokee'yi, bir selektöre 150 manita." diyen Simo, zihniyet yapısına uygun olarak gösteriş yapmanın, az çalışıp çok kazanmanın hayalini kurarken pavyon sahibi Kerim abisinden yediği ilk tokatla dostunu öldürmekle de içinde bulunduğu hayattan kurtulmayı başaramadığını anlamıştır. Veysel ölmekte, sevdiği kızla bu semtten kurtulma hayaline ulaşamamaktadır.

Solcu gençler örgütlü bir şekilde organizasyon yapmakta, bildiriler dağıtmakta ideolojilerini yaşatmaya çalışmaktadırlar. Film kahramanlarından İsmail üzerinden sisteme entegre olma çabalarından ötürü mahalle toplantılarına gidemediği görülmektedir. Uzatılan gazeteye dahi verecek parası yoktur cebinde. Solcu genç "bu işlerden bu kadar uzak kalmayın oğlum akşam Veysel'i de kap gel" diyerek bir aralarındaki birliği sağlamaya çalışmaktadır. Aralarındaki "organik dayanışma"yı hatırlatarak kimliklerine sahip çıkmanın önemine dikkat çekmektedir. Suç işlendiğinde herhangi bir devlet resmi makama başvurulmadan kendileri çözmeye odaklanmışlardır. Çaldıkları arabanın yakalanma durumundan ötürü telaşlanmakta ancak mahalle kurallarına riayet ederken gözlerini kırpmamaktadırlar. Yaşadıkları topluma entegre olmakta zorlanan gençler, minimalist bir yaklaşımla mahalledeki örgütlenme pratiklerinden uzak kalmamakta mikro duyarlılıkla hareket ettikleri görülmektedir.

Gürdal'ın milliyetçiliği terörist "Kürt" düşmanlığı üzerine kurulmuştur. Hali hazırda sıcak gündemden beslenen bu düşmanlık topluma ve sosyal hayata dair derin yaralar açmaktadır. Sinema gerçek hayatta söylenemeyenlerin söylendiği ve kamuya mal edilen sözcükler dizisine dönüşür. Bilinçaltını açığa çıkarır ve onları hayattaki gerçeklere yaklaştırır.

Filmsel anlatıda dikkatleri çeken milliyetçi genç Güldal, askerde zor günler geçirmiş olmasından ötürü erken terhis edilmiş psikolojik baskı altında kalmış ve sinirlendiği anda kendine hâkim olamayan bir kişilik haline gelmiştir. Zaman zaman kendini kaybetmekte ve saldırganlaşmaktadır. Sevdiği kız Gül Taksim' de bir barda türkü söyleyen Haydar'la beraberdir. Güldal, Gül'ü bu "pisliklerin" elinden kurtarmak için mekâna baskın yapar. Gül'ü alırken dayak yer ve askerlik anılarını hatırlar. Polise de bağırır ve şöyle seslenir. "Teröristler,

PKK'nın piçleri, bunları bırakıp beni alamazsınız, benim kaç tane leşim var". Güldal kendine milliyetçi söylemler geliştirmiştir. Arkadaşları ondan eski günlerini anlatmasını ister, "ne anlatayım oğlum, ne demek abi ne anlatayım, sen bir kahramansın, kaç kişiyi vurdun indirdin, onu anlat, kaç kulak kestin?". Bu gençler arabalarının arka camını tümüyle Türk bayrağıyla süslemişlerdir. Tuttukları ve sığındıkları kale milliyetçiliktir. Kendilerine karşı üretmek yoluyla varlıklarını ikame etmenin çabası içerisindedirler.

Güldal diğer yandan hep askerlik elbiseleriyle gezmektedir. Boynunda askerden kalma künyesi sanki onu temsil etmektedir. Ayağında askerlik botları, belinde bıçağı; düşmanına karşı her zaman teyakkuzda olmanın gereklerini yerine getiriyor gibidir. Filmin baş karakteri Veysel'i Güldal öldürdü hissiyatı kesinleşmiştir zira Haydar'ı bıçaklamış, Gül'ü dövmüştür. O tek başına bir ordudur sanki, mekan basar ve tehditler savurur. Kamera merkeze yerleştirmiştir onu. O tepeden indirgemeci anlayışıyla artık karşısındakini tamamen stereotipleştirmiştir. Alevileri, "Kürtler" olarak damgalar ve mücadele edilmesi gerekenler olarak etiketler.

3. Sonuç ve Tartışma

Yapılan çalışmada film üzerinden milliyetçilik ve Aleviler üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Aleviler bu filmde İstanbul'un varoş denilebilecek bir bölgesinde "terapiye" muhtaç bir şekilde resmedilmiştir. Toplumda kabul görmemiş, periferide kalan bu insanlar yüzyıllardan beri ötelenmiştir. Aleviler Osmanlı Devletinde büyük rakip olarak görülen İran'la ideolojik yakınlıklarından dolayı gözaltında tutulmuşlardır. Cumhuriyet döneminde Tekke ve Zaviyeler kapatılmış ancak varlığına son verilmeyen iki tarikattan biri olan Bektaşilik varlığını devam ettirmiştir. Ancak Aleviler'in tanınırlıklarını toplumda devam eden bir süreçtir. Buradaki temel sorunlardan biri Aleviler'in kendilerini tanımlama zorluklarından ve devletin onları nereye yerleştirileceğini belirleyemeyişinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada önemli olan bu topluluğun kendini nasıl tanımladığı üzerinden hareket etmektir.

Filmin değerlendirilmesine bakıldığında kimin nerede durduğu fikriyatı bağlamında açıklık kazanmaktadır. Temsil edilen milliyetçilik askerde psikolojisi bozulmuş Güldal üzerinden yürütülmektedir. Şehirde karşı karşıya geldiği kişi Alevi olan Semih yine askerde Türkiye'nin doğusunda üstün başarıdan dolayı erken terhis olmuştur. Güldal ve Semih aslında aynı yolda nefes tüketmektedir ancak kente geldiklerinde yerel kanunları onları birbirine düşman yapmaktadır. Aleviler Türkiye'de Atatürk milliyetçisidir çünkü cumhuriyetle beraber Aleviler Osmanlı'ya nazaran kimlik sahibi olmuşlardır. Bu yüzden cumhuriyete "sadakatlerini" her daim ifade etmişlerdir. Filmin belli yerlerinde Alevi mahallesindeki Türk bayrağı zaman zaman dalgalandırılarak bunu ispat etmektedir.

Filmde Alevilerin ötekileştirildiği ve onların da kendilerini toplumdaki ayıran birçok ip ucu mevcuttur. İş yerinde ustabaşı Veysel'e "Oğlum bu kız babanı istemez onlar seni istemez, sen ne cüretle bu kız istersin anlamıyorum ki. Değişmiyor bu işler bu memlekette oğlum. Yok Sünni'ydin Aleviydin, Kürt'tü, Türk'tü sanki herkes babasını doğru biliyor bu memlekette". Ustabaşı Veysel'in çıkmaz bir yolda olduğunu dile getirirken ideolojik kalıpları aşmanın kolay olmadığını açıklamaktadır. Yine Veysel'in babası Sünni bir kız sevmesine itirazını "milletinden almayan illetinden ölür" diyerek karşı durur. Yine filmin başında Saadetin Veysel'e uygun olmadığı kuzeni tarafından dillendirilir. "Bu kız sana da yakışmaz bize de".

Simo yanlış anlaşılma sonucu en yakın arkadaşını öldürür. Hedefi pavyonda takım elbiselerle badıgartlık yapmaktır. Filmin sonunda bu hedefine ulaşır ancak yine içi rahat değildir. Veysel sevdiği Saadet'e kavuşamaz ve Saadet yalnız kalır. Sünni temsil olan Saadet ve Alevi temsil Veysel filmsel anlatıda çıkmaz içerisindedirler. Veysel Saadet'i de alıp Amerika'ya gitmek istemektedir. Filmde kurulu nizam içerisinde insanların kayboluşu seyredilmektedir. Çaresizliğin simgelerini barındıran film kahramanlarından işleri yolunda giden kimse yoktur.

İdeolojilerin kapitalist ekonomik sisteme entegre olarak çözüme kavuşturulmadığı aksine ekonomi politik serüvende daha da sertleştiği gözlenmektedir.

KAYNAKÇA

- Anderson, B. (2001). “Kimin Hayali Cemaati”, Tartışılan Sınırlar Değişen Milliyetçilik. Ed. Mustafa Armağan. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Anderson, B. (2011). Hayali Cemaatler, Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması. Çev. İskender Savaşır İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. & Topçu, G. (2008). Sinema; “Tarih, Kuram, Eleştiri”. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.
- Çökerdenoğlu, R. (2020). Sinema ve Eğitim: Örgün Eğitimin Türk Sinemasında Temsili. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Danişmend, İ. H. (2012). “Milletlerin Tarifindeki İhtilaflar”, Milletler ve Milliyetçilikler. Ed. Mümtaz’er Türköne. İstanbul: Etkileşim Yayınları.
- Erkılıç, H.(1997). Sinema ve İdeoloji, 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi, Yüksek Lisans Tezi: Anadolu Üniversitesi: Eskişehir.
- Monaco, J. (2014). Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası. Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. İstanbul: Pandora Yayınları.
- Horkheimer, M & Adorno, W. T. (1995). Aydınlanmanın Diyalektiği. Çev. Oğuz Özügül. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.
- Kellner, D. & R, Michael. (2010). Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. Çev. Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Odabaş, B. (2004). Alevilik, Alevi Sineması. Ed. İsmail ve Havva Engin. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Öztürk, M. (2005). Sine-masal Kentler. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Perouse, J.F.(2008). Sinematografik Kentler. Mekanlar, Hatıralar, Arzular. İstanbul Varoşları. Çev. Melis Baydur, Ed. Mehmet Öztürk. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Uyanık Z. (2014). Son Dönem Türk Sinemasında Alevi Kimliğinin Görünümü. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi. Sayı.21, S. 42-60.
- Yiğit, Z. (2014). Türkiye’de 1990 Sonrası Bağımsız Sinemada Alt Sınıf ve Direniş Biçimleri. Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi
<http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/BagimsizSinemadaZehraYIGITocak2014.pdf>.