



YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASININ KAMUSAL ALAN BAĞLAMINDA İÇERİK ANALİZ YÖNTEMİYLE İNCELENMESİ : “GÜNEŞE YOLCULUK” VE “BULUTLARI BEKLERKEN” FİLM ÖRNEKLERİ

Gönül CENGİZ*

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Habermas'ın kamusal alan kavramı açısından Türkiye Cumhuriyetinde temsil edilen etnik azınlıklar, “kendinden olmayanın” dışlanması ve 1980’lerden itibaren “ulusal kimlikte” meydana gelen dönüşümler bağlamında Yeşim Ustaoglu’nun “Güneşe Yolculuk” (1999) ve “Bulutları Beklerken” (2003) filmlerinin analiz edilmesidir. Bu iki filmin Türkiye’de yaşanan kimlik ve aidiyet tartışmalarına neler kattığı, yeni düşünme biçimlerini nasıl ortaya koyduğu ve bu sorunların kamusal alan kavramını nasıl ilişkilendirdiği irdelenmektedir.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan Jürgen Habermas’ın kamusal alan kavramının tanımı ile kamusal alanın oluşum sürecinin toplum üzerindeki etkilerine değinilerek kamusal alanın sinemadaki tezahürü ortaya konulmaktadır.

Yapıldıkları dönemin kamusal alandaki kimlik ve kendine yabancılaşma tartışmalarını içeren bu filmler, sorgulayıcı ve tarihsel bakış açısı, özgün mekân, zaman kullanımı ile yeni ve farklı düşünme biçimleri önermektedir.

Kamusal alan bağlamında “Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” filmleri içerik analiz yöntemi kullanılarak çözümlenmeyi amaçlamaktadır.

İncelediğimiz filmlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan kimlik, aidiyet, toplumsal ilişkiler kavramındaki değişim ve bu değişimin doğurduğu olumsuz neticelerin sinemanın kamusal alanı olarak taşıdığı nitelik değerlendirilmektedir. Aynı zamanda makalede Yeşim Ustaoglu’nun değişik kimliklere vurgu yaparak bizi farklılıklarımızla yüzleştirdiği sonucuna varılmaktadır.

ANAHTAR KELİMELEER: Kamusal alan, Yeşim Ustaoglu, Kimlik Sorunu

EXAMINING YESİM USTAOĞLU CINEMA IN THE CONTEXT OF PUBLIC SPHERE BY USING CONTENT ANALYSIS METHOD: “JOURNEY TO THE SUN” AND “WAITING FOR THE CLOUDS” MOVIE SAMPLES

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze the movies of "Journey to the Sun" (1999) and "Waiting for the Clouds" (2003) by Yeşim Ustaoglu in the context of ethnic minorities represented in the Republic of Turkey in terms of Habermas's public sphere the concept, exclusion of those who "do not belong themselves" from society, and transformations emerging in the national identity since 1980s. It is analyzed that what these two films contributed to the identity and belonging debates in Turkey, how they reveal new ways of thinking and how these problems relate the concept of public space.

Manifestation of publicity in the cinema is revealed by referring the impact of the formation process of the public sphere on society with the definition of Jürgen Habermas' public sphere that constitutes the conceptual framework of the study.

These films including identity and self-alienation debates in the public sphere in the period they made, offer new and different ways of thinking with questioning and historical perspective, and the use of original space, time.

It is aimed to be resolved movies of "Journey to the Sun" and "Waiting for the Clouds" in the context of public space by using content analysis method.

It is assessed that nature of transformations in the concept of identity, belonging, social relations emerging as a result of the movies we examined and the adverse consequences engendered by these changes as public areas of the cinema. At the same time, we conclude that Yeşim Ustaoglu confronts us with our differences through emphasis on different identities in the article.

KEYWORDS: Public Sphere, Yeshim Ustaoglu, Identity Issue

* Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı, Araştırma Görevlisi ve Doktora Öğrencisi, gonul.cengiz@marmara.edu.tr



Giriş

Sinema çağımızın eşsiz yeniliklerinden biridir ve şimdiye kadar insanlık için var olan her türden sanatın bir kombinasyonudur; yani resim, müzik, sanat, dans, seramik, el sanatları, mimari, elbise tasarımı, takı tasarımı, makyaj ve diğerleri. Bunların hepsi sınıf, kültür, inanç ve toplum genelinde evrensel itirazın önünü keseceği öngörülen bir şey üretmek için teknoloji ile harmanlanır.

Sinema, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve karmaşık insan yığınının sanayi kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişmelerin, farklılıklarını, hayal kırıklıklarını, umutları tek çatı altında birleştirecek, birlik ve beraberliğin kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirilmiştir. Sinema algısının kamusal boyutu ideolojinin yazıldığı, anlatının şekillenmekte olan biçimlerinin olduğu yerde ortaya çıkmaktaydı.

Sinema temsilin ve algının bir takım ilişkileri içinde yoğrularak, kendi kamusal alanını oluşturur ve sinemanın kurumlaşmasına özgü süreçlerde belirlenir. Bu süreç, film tarzının belirgin biçimleriyle ilişkide olarak, üretim tarzı, dağıtım ilişkileri ve gösteri formatlarının eşitsiz gelişimi sürecini işaret eder. Öte yandan eşzamanlı olarak, toplumsal kültürel tarihin içinde sinema, toplumsal ve kamusal yaşamın diğer formasyonlarını keser ve birlikte hareket eder. Hansen, bu kuramsal matriks içinden sorularını yöneltir: Deneyimin söylemlerinin hangisi kamusalın hangisi mahremnin içinde ifadelendirilecektir, bunların yeniden çizilmesi nasıl organize olmaktadır, kimin için, kim tarafından, kimin çıkarına olmaktadır, bir toplu ve özneler arası ufuk olarak kamu nasıl oluşturulur ve kendini oluşturur? (Süalp, 1997: 3). Yani kamusal kavramı toplumlardan topluma, hatta kişilerden kişiye bile değişiklik göstere bilmektedir. Süalp, Bahktin'den yola çıkarak sinemanın, daha doğrusu bir film eleştirisinin alternatif bir kamusal alan oluşturabileceği iddiasında bulunur. "Sinema çok merkezli, çok kaynaklı ve farklı coğrafyalardan gelen farklı öyküler, farklı bakışlar sunan ve doğası gereği seyircisini (muhatabını) tahayyül eden ve böylelikle diyalog isteği taşıyan bir araç olarak bize alternatif bir söyleşi alanı yaratır (Süalp, 2003: 21). Hansen, Habermas'dan yola çıkarak daha detaylı olarak şunları söyler:

"Sinemanın kamusal statüsüne gelince, bu yönelim, klasik burjuva kamusal alanının ya da daha net olarak, 18. yüzyılda edebi kamusal alana, onun hazırladığı politik alana ivme katan, kamusal söylemi hazırlayan özelleştirilmiş çekirdek ailenin mahremiyetinde temellenen edebi özneliğin biçimlerinin karakterlerine sistematik bir uygunlaştırmayı sunar." (Süalp, 1997: 3).

Sinemada Kamusal Alan Kavramı

Sinemanın evrensel cazibesi ve evrensel dolaşımı büyük ölçüde kendi ekonomisinden kaynaklanmaktadır; büyük bir pazara erişene kadar sinema üretimi pahalı bir şeydir ve bilet satışından büyük hacimlerde gelir toplayana kadar da ekonomik olarak ayakta kalmanız mümkün değildir. Ekonomi ve büyük ekran teknolojisi ve onun da görsel-işitsel bir ortam olması, sinemanın kendisini bir kamusal alan haline getirir. Bu noktada kısa da olsa, kamusal alan kavramını açıklamakta fayda vardır.

Kamusal alan (public sphere) kavramı, bir siyaset bilimci olan Jürgen Habermas tarafından, ilk kez "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşü" adlı eserinde ele alınmış ve incelenmiştir. Kavramı belli bir tarihsel gelişme içinde ele alan bu çalışmadan sonra, kavram siyaset felsefesinde kullanılan ve üzerinde birçok tartışmanın yaşandığı bir terim olmaya başlamıştır. Kamusal alan kavramı demokrasi sorunu bağlamında, devlet ve sivil toplum arasındaki karmaşık ilişkileri aydınlatma çerçevesinde ya da kültür ve politika arasındaki ilişki bağlamında



incelenmiştir (http://www.erzincan.edu.tr/birim/HukukDergi/makale/2005_IX_2.5.pdf, 01.02.2015).

Habermas, kamu sözcüğünün etimolojisine bakarak, Almanya’da 18. yüzyılda publicity ve publicite ile benzerlik kurularak üretilmiş olduğuna işaret eder. Yunan şehir devletlerinde, özgür vatandaşların ortak kullandıkları (koine) polis’in alanı, tek tek şahıslara ait olan (idia) oikos’un alanından kesin olarak ayrılmıştır. Yunanlılarda kamu, özel alanın karşısında bir özgürlük ve istikrar âlemi olarak görünür. Ortaçağ boyunca, kamusal-özel kategorileri ile kamu, Roma hukukunun tanımları çerçevesinde “respublica” olarak genel bir tanımlama yapılmıştır (Habermas, 2003: 59).

“Kamusallığın Yapısal Dönüşümü” kitabında öncelikle burjuva kamusal alan dönüşümünden bahseden Habermas, kamunun manaları üzerinde durur ve bu konuda herhangi bir uzlaşma olmadığını, kamu ya da kamusal kelimelelerinin birden fazla anlam içerdiğini belirtir. Ancak kamusalın tarihine baktığımızda salt kamusal olarak söz edilen halkın tamamı değildir. Kamusal alan deyince akla gelen tahsilli zümrelerin oluşturduğu alandır. Bu bağlamda kamu diye tabir edilen kesim tahsilli, üst zümreler ve dolayısıyla kamuoyu denilen şeyde bu zümrenin akıl yürütme biçimiydi ([www.academia.edu/4873776/Kamusal Alan Özel Alan Tartışması](http://www.academia.edu/4873776/Kamusal_Alan_Özel_Alan_Tartismasi): 4, 24.01.2015). Böyle olunca da, eğitimsiz kesimi kamudan saymayan bazı yaklaşımlar kamusal alan kavramının manalarını da çeşitlendirmektedir.

Burjuva oluşum sürecinde ortaya çıkan kamusal alan, dönemin belirleyici öğeleriyle biçimlenmiştir. Birincisi özel alandaki bireyler kamusal alanda yurttaş olarak yer alırlar. İkincisi bu bireyler mülk sahibidirler. Üçüncüsü özel bireylerden kastedilenler cinsiyet açısından erkeklerdir. Habermas’ın burjuva kamusal alan tanımında katılımcılar mevcut durumu ile belirtilmektedirler (Yükselbaba, 2008: 252).

Kamusal mekânlar, dış ve iç mekânlar olarak iki gruba ayrılabilirler. Sokaklar, meydanlar, parklar, gezi alanları, pazaryerleri ve plazalar, kamusal dış mekân örnekleridir. Kamusal dış mekânlar, tarihsel süreç içinde çoğu zaman doğal olarak oluşan veya kamusal otorite tarafından oluşturulan asgari toplumsal kuralları izleyen herkesin süreli kullanımına açık mekânlardır. Kamusal iç mekânların yaygınlaşması ve kentsel yaşam açısından daha büyük önem kazanmaya başlaması, sanayi devrimi döneminde olmuştur. Kamusal mekânların ortak özellikleri, kullanım şekli ve ifade etmesi amaçlanan değerler bakımından bazı farklı nitelikler veya farklı dereceler gösterebilmektedir. Bazı mekânlarda insan ihtiyaçlarının karşılanması ön plana çıkarken, diğerlerinde sembolik ifade önem kazanabilir. Mekân ile ilgili tanımlardaki sınırlılık, farklılaşma ve anlamlılık kavramlarına ek olarak, kentsel mekânların gerektirdiği işlevsellik, ulaşılabilirlik, eşitlik, estetik ve güvenlik kavramları da kamusal mekân niteliklerine dâhil olmaktadır. Kamusal yaşamı, toplumsal yaşantı ile ilgili etkinlikleri içeren sosyal, günlük yaşamın temel ihtiyaçlarına cevap veren işlevsel ve törenlerin ortak anlam ve değerlerini içeren sembolik olmak üzere üç ana faktörün şekillendirdiği düşünülmektedir. Ekonomik ve politik sistem de kamusal yaşamın şekillenmesinde önemli birer etkidirler ([www.academia.edu/4873776/Kamusal Alan Özel Alan Tartışması](http://www.academia.edu/4873776/Kamusal_Alan_Özel_Alan_Tartismasi) :15, 24.01.2015). Dolayısıyla kamusal alan bir bütün sistemin içinde gelişmekte ve sistemle beraber faaliyet alanına sahiplenilmektedir.

Habermas’ın kamusal alan tanımından çıkan özellikler şu şekilde sıralanabilir: 1. Katılım herkese açıktır. "Herkesçe erişebilirlik" ilk temel şarttır. 2. Katılımda yer alan herkes eşit ve özgürdür. 3. Konuşmalar "alenidir". 4. Yurttaşların katılımının önündeki engellerin kaldırılmış olması ve bu alana erişimin garanti altına alınmış olması gerekir. 5. Kamu alanı, devlet kurumlarının dışında yer alır. 6. Genel yarara ilişkin olması dışında bir gündem



kısıtlaması yoktur. Ayrıca bir konunun genel yarara ilişkin olup olmadığı da bu tartışmalarda tayin edilebilir (Yükselbaba, 2008: 251).

Kamusal alan kavramını sinema bağlamında değerlendirdiğimizde, sinemadaki söylemler ve tartışmalar, sinemanın kamusal alana yayıldığı ve sinemanın, kamusal alanda aktif olan kendi kamuoyunu oluşturmasının mümkün olduğu arasında gidip gelmektedir.

Tıpkı kendi kahvehaneleri ve salonları olan kamusal alanlar gibi, sinemanın da kendine ait dergileri, film kulüpleri, fan kulüpleri, sinema partileri, dedikodu dergileri, yıldız röportajları ve bazı filmlerin ne kadar iyi olduğu ve bazılarının biraz daha iyi olabileceğini ve bazılarının da gereksiz olduğu hakkında tartışmaları içeren hatıraları (koleksiyon: hatırlanmaya değer şeyler) vardır. Bu tartışmaların altında yatanlar ise ideal bir film nasıl olmalı ve evrensel bir hakikat olarak izleyicilere nasıl hitap edilmesi gerektiği hakkındaki normatif önerme kümeleridir. Hayranları arasında kendi yarattıkları imajla çatışan farklı türdeki rolleri denemeye çalışan film yıldızları, sinemanın izleyiciler üzerindeki bu tür normatif tutumu nedeniyle genellikle kısıtlanırlar (yapmacıktır).

Sinemanın görsel olarak izleyicileri etkileme yolu, onların üstünden yükselmesi ve karanlık bir sinema salonunda yüksek ses ve müzik eşliğinde büyük bir ekranda kendi projeksiyonu ile tüm dikkatleri üzerine çekmesi; izleyiciyi kendi çerçevesi içine hapseder. İzleyici bununla bir kez karşılaştığında, sinema ilginç bir şekilde kendi karelerini kaybeder ve sonra izleyicinin hayatına ve yolculuğuna katılır. İdeoloji; tarzlar, tutumlar, değerler ve kamusal alanda toplumsal bir varlık olarak bireye saygın bir görünüş elde etmede yardımcı olan diğer benzeri özelliklerden ziyade sistematik bir şekilde kendi anlatılarının amacı olsa da, sinemanın ilginç bir şekilde yarattığı kamusal alan, ideoloji üzerine yapılan tartışmalar ve söylemlerden biri değildir. Sinemanın, kamusal alanı başlatan bir şey olma yerine kamusal alan olmadaki en önemli faktör, onun kendi çerçevelerini kaybetme özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

Sinema, kendi çerçevelerini (karelerini) insanlara geçirdiğinde, hayatlarında karakterler ve katılımcılar olarak insanlar tarafından yönetilecek bir hayata dönüşür. Başka hiçbir yerde olmayacak bir tanımlama sinema ile gerçekleşir. Sinemanın taşıdığı risk, siyaseti ve iş hayatını etkileyecek olması değildir ancak kendisi siyaset ve iş alanı olarak ortaya çıkabilir. Anlatılar ve standart tipler, insanların gerçek hayatlarının oyuncularını kendileri için en avantajlı konuma getirilmelerine, uygun edimsel duruşlar almalarına yardımcı olur. Sinema politikaları sadece buradadır; o ne devlete ne de topluma meydan okur ama kendi içinde kendi kendine yeten bir toplum olma iddiasındadır. Sinemanın bu özelliği kazanmasında rol alan faktörler, kendi teknolojisinde yer almaktadır.

Sinema bize hareketli bir görüntü sunuyor, bu görüntü, bize kendi dünyamızın temposunu tanımlıyor. Sinema bizim yaşam tempomuzu sağlıyor; biz filmlerdeki zaman akışı ile attığımız adımları ayarlama eğilimindeyiz. Görsel kültür, içlerinde benzer sahneler ve orantılı parlaklık düzeylerine sahip olan sinema, televizyon dizileri ile dikte edilme eğilimindedir; reklamlar, sinemasal drama sıklığı vb. gibi ayarlanma eğilimine sahip olan filmlerde ve dizilerdeki karakterlerle benzer ifadelerle sahip olan benzer yüzleri içermektedir. Sinema, bir şekilde toplumların yaşama hızını ayarlar. Bunu kendi çerçevesizliği, ekran ölçeği ve boyut aralığı ile yapar.

Akademisyenler genellikle, sinemanın günümüz efsanelerini temsil ettiğini söylemektedir. Sinema ve efsaneler arasındaki en önemli fark, efsanelerin kozmik gerçekler olması gerektiği ve dolayısıyla da zaman içinde sabit olmasıdır. İzleyiciler sinemanın geçici zamansallığının tam olarak farkındadır ve bunu şu anın belirleyici gerçeği olarak kabul eder. Sinema doğruları yansıtmalıyken; efsaneler, hakikatlerdir. İzleyiciler, doğru olabilecek efsanelere inandıklarını bilirken, sinemanın da gerçek olmasına ister. Efsanelerin zamansızlığına ve sinemanın



geçiciliğine rağmen, sinemanın kalitesine benzer şekilde efsaneler de yine kendi evrenselliğinden kaynaklanmaktadır. Sinema, herkesin kabul etmeyeceği bir film olsa da herkes hakkında konuştuğunu varsayar.

Sinema, ideal izleyicilerin hayatında dünyanın şu anda neye benzemesi gerektiğini tanımlarken kendi evrenselliği ve geçiciliği içinde kamusal alan olarak ortaya çıkmaktadır. Tıpkı Habermasçı kamusal alanın şu anda hangi değerlerin olması gerektiğine ve toplumun şu anda hangi idealleri takip etmesi gerektiğine karar verdiği gibi, sinema da, bir bireyin kendi yaşam hedeflerini en iyi şekilde yerine getirecek durumda kendi dünyasına yönelik kabul etmesi gereken tutumunu tanımlamaktadır. Habermasçı kamusal alan gibi sinemanın morfolojiyi kabul ettiği şekilde, sinema da siyaseti tartışır; ancak sinemanın siyaset karşıtı olduğu yerde, devlet olma konusundaki hırsından vazgeçer ve bunun yerine birey üzerine odaklanır. Sinemada ele alınan birey, kendi sınıfı, kültürü, inancı ve toplumundan bağımsız olarak sinema ile ilişkili olması beklenen ve bu soyutluk içinde inşa edilen evrensel bir bireydir ve de politikayla ilgili olmaması beklenmektedir. İzleyicinin evrenselleşmesi de politikadan uzaklaşmasına bağlıdır.

Kamusal alanın dönüşümü ile sinema seyircisinin ortaya çıkışı iç içe örülmektedir. Özellikle de günlük yaşamda ve dinlenme, eğlenme, iş saatleri dışındaki zamanın deneyimi ile ilgili olan ve sınıf ayırımına, etnik farklılıklara, cinsiyete dayalı kamusal alan dönüşüme uğramaktadır. İşçiler, kadınlar, göçmenler, çocuklar, kırsal alandan ve dünyanın başka coğrafyalarından farklı yaşam biçimleri, alışkanlıkları ile gelip tamamıyla farklı ve yeniden tanımlanması, uyulması gereken kentsel yaşamın yeni kodlamalarına dayanan kamusal yaşam klasik burjuva kamusal alanıyla karşı karşıyadır. Sinema burjuva kamusal alanının kültürel standartları doğrultusunda kendini birleştirmek çabası ile soyut kimlik ve dışlama mekanizmalarını edebi ve sanatsal dolayımı kullanarak gerçekleştirir (Süalp, 1997, s.3). Daha fazla seyirciyi celp etmek için sinemada cafcıflı sahnelerin oluşu, baş rol oyuncularının özenle seçilmesi ve saire gibi burjuva kamusal alanını doğrudan ilgilendiren misallere sık sık rastlamak mümkündür.

Kamusal Alan Bağlamında Yeşim Ustaoglu Sineması

Habermas'ın yapısal özelliklerini tartıştığı kamusal alan dünyanın her tarafında aynı şekilde gelişmemiştir. Demokrasiyle tanışmayan ya da problemi olan toplumlarda kamusal alan Habermas'ın ifade ettiği gibi özgürlüklerin ve farklılıkların alanı olarak gelişmemiştir. Aksine buralarda “demokratik” değil, “ideolojik” bir kamusal alan gelişmiştir. 1990 öncesinin sosyalist ülkeleriyle bazı Üçüncü Dünya ülkelerindeki kamusal alanlar tam anlamıyla ideolojik kamusal alan profili ortaya koymaktadırlar. Türkiye'deki kamusal alan da ideolojik kamusal alan profiline birçok anlamda uyum sağlamaktadır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana devlet, ana hatlarıyla “tek tipli” bir kamusal alan yaratmaya çalışmış, bunun için muhalif ve alternatif düşünceleri, kimlikleri, yaşam biçimlerini kısaca varlık alanlarını yasaklamış veya görmezlikten gelmiştir (<http://www.canakkaleicinde.com/kent-hakki-ve-kamusal-alan-kavrami.html>, 01.02.2015). “Türkiye sınırları içinde yaşayan herkesin Türk vatandaşı olması, ilkesi kendine öncül olarak, Türklüğü dinsel, etnik ve cinsel özü olmayan bir üst kimlik olarak kavramsallaştırmak ve siyasal söyleme sokmak amacını güdüyor. Diğer taraftan, Kemalist milliyetçiliğin etnik ve dinsel farklılıkları içinde eriten bir milliyetçi söylem olduğunu ve Türk nosyonunun sahip olduğunu sabit bir özün olduğunu savunanlar var. Laik milliyetçilik ve ethno-milliyetçilik kavramları, bu görüşe göre, Kemalist ulusal kimlik anlayışının söyleme sokulma tarzını simgeliyor”. Siyasal düşünceyi yasaklayarak, tartışma platformunu kapatarak tek doğrulu



dogmatik bir düşünce sistemi geliştirmeye çalışmıştır. Böylece kamusal yaşamı farklılaşmaya kapalı homojen bir kamusal alan haline getirmeye çalışmıştır ([www.academia.edu/4873776/Kamusal Alan Özel Alan Tartışması](http://www.academia.edu/4873776/Kamusal_Alan_Özel_Alan_Tartışması): 10, 24.01.2015).

Yeşim Ustaoglu sinemasını değerlendirirken de, Türkiye'deki kamusal alan kavramının konumlandırılışını göz önünde bulundurmak gerekir.

Yeşim Ustaoglu'nun çoğu filmleri, aslında hem egemen anlatıda hem de sinemada yer al(a)mayan hikâyeleri, farklı düşünme biçimlerini tartışmaya açarak alternatif bir alan oluşturur. Egemen söylemin yok saydığı tartışmaları, temsil biçimlerini görünür kılar. Ötekiler arasında söyleyişi mümkün kılar.

Yeşim Ustaoglu sineması büyük oranda 'atmosfer'in, 'çerçevelerin' ve 'toplumsal kimlik incelemelerinin' sinemasıdır. Yönetmenin filmlerinde çok kültürlülüğün ve farklılığın vurgulanması, görmezden gelinen farklı kimliklerin kendini ifade etmeye başlaması, kadınların, eşcinsellerin, göçmenlerin kamusal alanda tanınma talebinde bulunmalarına neden olmuştur (Yıldız, 2008: 4). Değişik kimlik sahibi şahısların artık kamusal alanda söz hakkına sahip olmalarının zamanın geldiğini filmlerinde sürekli vurgulayan yönetmen bu kimlikleri kendi yorumuyla izleyiciye sunmaktadır.

Ustaoglu sinemasında kimlik sorunu her zaman ön planda olmuştur. O, bazı filmlerinde farklı kimliklerin seslerini yükseltmeyi, varlıklarını kamusal alana taşımayı üstlenmiştir. Daha çok Türk kimliği, Kürt kimliği üzerine vurgu yapan yönetmen bu konuları filmlerinde de işlemiştir.

Ustaoglu anlattığı hikâyelerle Türkiye'de yaşanan kimlik ve aidiyet sorununa buna bağlı olarak toplumsal/ tarihsel sürece yönelik egemen söylemden farklı bakış açıları ve görme biçimleri önerir. Bu kabulleri sarsan bakış açısı, resmi anlatıyı içselleştirmiş izleyici için sarsıcı olmaktadır.

Yeşim Ustaoglu'nun filmleri farklılıkları yok saymanın, geçmişi reddetmenin birey üzerinde yarattığı tahribatı göstermesi açısından önem taşımaktadır. Kişilerin yaşam öykülerinde yer alan, anlatılmayan hikâyelerin ve sessizliklerin ses bulduğu filmler yok sayılmış kişisel hikâyelerin gün ışığına çıkmasına, tartışılmasına neden olmaktadır. Ustaoglu, izleyiciyi, tekil bir ulusal kimlik uğruna yok sayılan kimliklerle ve bu uğur adına ödenen bedellerle yüzleştirir. Türkiye'de yaşanan kimlik ve aidiyet krizi kendi farklılıklarımızı kabullenmeyi ve tarihimize yüzleşip barışmayı gerektirir. Sinema, izleyiciye farklı düşünme ve algı biçimleri öneren filmlerle bu yüzleşmeye ön ayak olabilir.

Birçok sinema yazarı tarafından Ustaoglu'nun sineması, Yılmaz Güney sinemasının devamı olarak nitelenmektedir (Cıvaş, 2010: 113).

Eğer bir toplumda uzun süren kronik toplumsal sorunlar varsa, o toplumun sosyal ve kültürel değerler sisteminde ve buna bağlı olarak da insan ilişkilerinde ciddi rahatsızlıklar ortaya çıkar. Bu rahatsızlıklar iki şekilde tezahür eder: birincisi bireyin topluma yabancılaşması diğeri toplumun bireye nasıl davranacağını dikte ettiği bir toplumsal ilişkiler ağı (<http://www.sosyolojidernegi.org.tr/kutuphane/izlec.php?kitap=1&tip=makale&id=35>, 02.02.2015). İşte "Güneşe Yolculuk" ve "Bulutları Beklerken" filmleri yukarıdaki rahatsızlıkların her iki şekline de örnektir.

Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk* filminde 1990'ların ötekisi "Kürtleri" anlatırken, *Bulutları Beklerken* filminde 1970'lerin ötekilerini gayrimüslimleri ve komünizmi ele alır.

Yönetmen, sinemasal deneyimlerini özellikle bu iki filmde kavramsal olarak "kimlik" üzerine oturtur. Diğer filmlerinde de kişisel bir kimlik arayışı vardır ancak bu iki film daha ziyade etnik kimlik üzerinedir. "Güneşe Yolculuk"ta "Kürtlük", "azınlık", "öteki'lik" üzerine düşündürür, "Bulutları Beklerken" ise Türkiye'deki gizli etnik gruplar, kimliklere dikkat



çeker, bu filmdeki Ayşe/Eleni 50 yıl boyunca Rum olduğunu gizlemiş, Ayşe olarak “hayatta kalmaya” çalışmıştır. Bu aynı zamanda gizlenen, dönüşen, kimliğini yok etmek zorunda kalan binlerce başka insanın da hayatıdır, sadece Rum’un değil, Ermeni, Yahudi, Süryani, Kürt olanın da sıklıkla yaşadığıdır. İsimleri Türkçeleştirilen çok sayıda Kürt ve Ermeni çocuğa rastlanabilir. Asimilasyon politikası sebebiyle günümüzde etnik gruplarını ayırt etmek bile güçtür.

“Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” Filmlerinin İçerik Analizi Yöntemiyle İncelenmesi

Bu çalışma kapsamında, Yeşim Ustaoglu’nun “Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” filmleri, kamusal alan olgusuyla bağlantılı olarak ve içerik analizi yöntemiyle ele alınmaktadır.

İçerik analizi incelenen metinlerin ya da sosyal gerçekliğin içinde saklı anlamların yeniden keşfedilmesini, yeniden yapılandırılmasını ve yeniden yorumlanmasını içeren bir tekniktir. İçerik analizi iletişim odaklıdır. Bu bağlamda sözlü beyanlar, yazılı materyaller, resimler, karikatür, sinema, video gibi diğer görsel nesnelere içerik analizi tekniği çerçevesinde incelenebilirler. İçerik analizinde amaç incelenen materyalde görünmeyen sosyal gerçekliğe ait çıkarımlarda bulunmaktır. İçerik analizinde kamusal iletişimin belli boyutları belli amaçlar bağlamında ele alınır (<http://www.sosyolojidernegi.org.tr/kutuphane/izlec.php?kitap=1&tip=makale&id=35>, 02.02.2015).

Bu bağlamda içerik analizi, malzemenin salt görünen içeriğini değil, arka planını da inceleme konusu yapmakta; diğer bir ifadeyle metnin tema ve içeriğini birincil okumayla ele alırken, bağlam dokusunu da ikincil okumayla incelemektedir (http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi10pdf/gurel_emet_alemjale.pdf, 03.02.2015).

“İçerik analizi, metinlere ve kullandıkları bağlamlara yönelik anlamlı ve geçerli çıkarımlar yapabilmek için kullanılan bilimsel bir araştırma yöntemidir. Çeşitli söylemlere uygulanan birtakım metodolojik araç ve teknikler bütünü olan içerik analizi, kontrollü bir yorum çabası ve genellikle tümdengelimle dayanan bir ‘okuma’ aracı olarak değerlendirilebilmektedir.

Kimlik sorunu üzerine odaklı her iki filmi diğer bu tür filmlerden farklılaştıran ve ayıran temel özellikler mercek altına alınmaktadır. Ardından bir iletişim ve etkileşim ortamı olarak bu filmlerin etkinliği incelenmekte ve örnekler dâhilinde ayrıntılı ele alınmaktadır. Her iki film, izleyicisine, olayların geçtiği dönemlerine özgü etkin ve yeni söylemlere aracılık eden kamusal alan ile bağlantılı bir görünüm sunmaktadır (http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi10pdf/gurel_emet_alemjale.pdf, 03.02.2015). Dolayısıyla “Güneşe Yolculuk” ve “Bulutları Beklerken” filmlerinin kamusal alan ile ilişkili olarak incelenmesi ve kamusal alan söylem ile hangi noktalarda uyuştunun ortaya konması gerekmektedir.

“Esmer Olmak Suç Mu?” (Güneşe Yolculuk)

Film bir su birikintisinden yansıyan görüntülerle başlar, bir tabut kamyonete bindirilir, ardından kapağı kapatılır. Tersyüz edilmiş görüntü, aynı zamanda gerçekliğin toplumsal bilinçte de tersyüz edildiğini ve sürecin baştan itibaren yeniden inşa edilerek, savaşın değil barışın savunulmasını ifade edecek bir anlatıya giriş yapacağını gösterir. Sudaki ters görüntü bir bakıma ters yüz olma imgesidir. Dünyada savaşların, öteki olmanın, yoksulluğun şiddetin yaşandığı zamanlardır, kimse güvende değildir.



Güneşe Yolculuk'ta bir Türk ile Kürt gencinin hikâyesini anlatmaktadır; Türk'ün Kürdün cenazesini taşıması yönetmenin Türkiye'nin en önemli meselelerinden birine olan bakışıdır. Yönetmen vicdanıyla baş başadır, tıpkı Mehmet'in Berzan'ın cesediyle baş başa kalması gibi. Yönetmen bu filmine suyun maviliğinde başlıyor. Su, duruluk, yaşam, yenileşme, arınma, temizlenme simgesidir (Çöloğlu, 2006: 171). Mavi renk ise serinlik, sonsuzluk, gerçeklik, doğruluk, gece, derin duygular, açık hava, haysiyet, cennet, içtenlik, göksellik, önem, anlam içerir. Mavi tonların ağır bastığı ilk bölümde, renk halka halka sarıya dönüyor. Sarı ise Güneş ışığı, eğlence, sıcak, kuru, çöl, varlık, hastalık, güç, doğu, hainlik, ihanet, parlaklık, göz alıcılık, mükemmellik ifade ediyor. Filmin finaline doğru iyice güneşin kızılığına boyanıyor. Kırmızı renk sıcaklık, tehlike, kızgınlık, durmak, heyecan, aşk, tutku, ihanet, güç, dayanıklılık demektir. (Çöloğlu, 2006: 172)

Yönetmen filmlerinde gerçekliği sorguluyor ve bu her defasında bir yüzleşmeye götürüyor. *Güneşe Yolculuk*, bizi Türkiye'de yaşayan Kürtlerle yüzleştirir. "Kürt fobisinin altında ne yatar?" sorusunu sorar ve ötekini sorgular.

1990'lı yıllar faili meçhul cinayetlerin yaşandığı, toplumsal gerilimin ve şiddetin yükseldiği, milliyetçiliğin hız kazandığı yıllardır. Ustaoglu, iki karakterin yollarının kesişmesinde şiddet ögesini kullanarak, filmin başında, karakterlerin nerde durduklarına ve nelerle karşılaşabileceklerine dair ipuçları verir. Bu olay, kendi gibi olmayana, düşünmeyene karşı tahammülsüzlüğün göstergesidir ya da başka bir ifadeyle bu tahammülsüzlüğün arttığı 1990'ların bir görüntüsüdür. Esmer olmak, koyu tenli olmak özellikle 1990'lı yılların politik ortamında suçlu olmak ya da öteki olmakla, bir başka deyişle tehlikeli görülmele eşdeğerdi. Hatta sevgilisi Arzuyla olan diyaloglarında da bu vurgulanmaktadır:

Mehmet: Polisler Tireli olduğuma da bir türlü inanmadılar.

Arzu: Tireli misin sen?

Mehmet: Niye herkes bana bu soruyu soruyor?

Arzu: Bilmem. Tireli olmak için fazla karasın sanki.

Mehmet: Esmer olmak suç mu?

Arzu: Evden niye kovdular seni?

Mehmet: Anlaşılan onlar için de fazla karayım. (0:47:10-0:47:21)

Karşılaştığı kötü muamelenin esmerliğinden kaynaklandığını düşündüğü için çöp yığınları arasında bulduğu bir spreyle saçını sarıya boyar (1:05:41-1:05:48). Farklılığını gizlemek ve ortalama kimliğe yaklaşmak için yaptığı bu hareket onun farklılığını daha da belirginleştirir. "Kara"lığı daha da görünür olur.

Kamusal alanın bir parçası sayılan halk otobüsünde Mehmet'in oturduğu koltuğun altına bırakılan silah onun başına bela açıyor. Onun evinin kapısına çarpı işareti konular, bunun üzerine ev arkadaşları başlarının belaya girmesinden korkar ve Mehmet'in evden çıkmasını isterler (0:35:18-0:37:09). Evsiz kalan Mehmet işini de bu olay yüzünden kaybeder. Kamusal alanda Kürt kimliğine sahip olma, terörcü kimliğine sahip olmakla eşdeğer durumuna getirilir çoğu zaman. Kapısının üstüne kırmızı çarpı işaretinin konulması da buna örnektir. Damgalanmış, dışlanmış bir Kürt'ün kamusal alandaki konumu göstermektedir. Böyle bir kimliğe sahip bir Kürt kamusal alanda tehlike arz etmektir, ondan korkulur ve kimse onunla kolay iletişim kurmaz. Tüm bunların sonucunda da aslında Egeli olan Mehmet kamusal mekândan çekilmek ister, özel mekâna, Berzan'ın köyüne, karanlık bir eve çekilir.

Aynı zamanda, filmin senaryosunda, o dönemde Türkiye'de yaygınlık kazanan bir olaya dönüşmüş maç seyirleri, sonrasında çıkan olaylar, gazetelerin kupon karşılığı hediyeler vermesi gibi durumlara yer verilir (0:06:28-0:07:30). Bunların dışında başta İstanbul olmak üzere, sokakların genel kültürel atmosferleri korunmaya çalışılır. Göstergibilimsel olarak



Güneş Yolculuk incelenirse, aslında bütün film boyunca Mehmet “bilmediği toplumsal doku” hakkında öğrenirken, seyirci için de bu doku anlatılmaktadır. Aynı şekilde, seyirciye yönetmenin yansıtmak istediği Mehmet’in dönüşüm sürecinden bir pozitif kimlik türetmektir, bu anlamda yönetmenin “toplumun ötekisine” yakınlık durduğu da filme kodlanmıştır. Mehmet’in bilmediği Doğu kültürel olarak Güneş’le kodlanmıştır, olumlu bir amaç olarak görselleştirilir.

Filmde, televizyonda protesto eylemleri gösterilmektedir (0:10:07-0:10:58). Bu eylemler de kamusal alanda olup bitmektir. Protestolar sırasında Berzan’ın orada bulunması kamusal alanda Kürt kimliğinin itirazını ortaya koymaktadır.

“Güneş Yolculuk’ta aynı zamanda kadının kamusal alanda çalışması da işlenmiştir. Mehmet’in sevgilisi Arzu’nun çamaşırhanede çalışması bunun örneğidir. Bundan başka, kadın kamusal alanda erkeğe yardımcı olan biri olarak gösterilmiştir. Bu noktada Habermas da burjuva kamusunda kadınların dışlanması ve işçiler, köylüler, ayaktakımıyla bir bakıma aynı tutulduğuna değinir. Ve bu toplumun ataerkil karakterinin siyasal kamu kamunun yapısal dönüşümüyle de değişmediğini ancak 20. yüzyıl’da eşit vatandaşlık konumuyla düzeltilmeye çalışıldığını söyler. Bu cinsiyetle ilişkisinin sadece ekonomiyle bağlantılı olmadığını bunun ailenin iç mekânındaki özel alan çekirdeğiyle alakalı olduğunu belirtir. Buna göre ” kadınların siyasal kamudan dışlanması, sadece erkeklerin buraya kendilerine ayrılmış bir kontenjanmışçasına hâkim olması anlamında değil, siyasal kamunun yapısı ve özel alanla ilişkisi itibarıyla cinsiyete özgü bir şekilde belirlenmesi anlamında da tayin edici olmuştur. İmtiyazsız erkeklerin dışlanışından farklı olarak kadınların dışlanması, yapı kurucu bir güce sahipti”(Habermas, 2002: 96).

Filmin kamusal alan açısından en önemli noktalarından biri de Kürtçe konuşmalardır. Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan ancak Türkçe konuşmayan ve Kürt aidiyeti üzerinden kendini tanımlayan Kürtlerin Türkleşebileceğinin düşünülmesi Türkleştirme politikalarının Kürtler üzerinde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Bu politikaların somut uygulamalarından biri anadili Türkçe olmayan vatandaşların hem özel hem de kamusal alanda Türkçe konuşmaya zorlanmasıdır. Çocuklara saf Türkçe isim koyma zorunluluğu ve 1927’deki “vatandaş Türkçe konuş” kampanyası bu uygulamalara örnektir (<http://derinsular.com/cumhuriyetin-turkluk-ve-vatandaslik-anlayisi-yildiz>, 22.01.2015). Zorunlu Türkleştirmenin en önemli veçhesini Türkçeyi anadil olarak benimsetmeyi amaçlayan bu uygulamalar oluşturmuştur. Kemalist “biz” kuruluşunun Türklük üzerinden olması kendi ötekilerini yaratmıştır. Kürtler, tek dilli homojen ulus ideali içinde Türkleşerek yer almak konusunda gönüllü olmamış, asimilasyon politikalarına direndikçe ötekileşmişlerdir. Filmde Eminönü’nde Kürtçe şarkının seslenmesi artık kamusal alanda Kürtlerin de “biz de varız” söyleşini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda Berzan’ın Kürtçe konuştuğu mekânlardan biri bir telefon kulübesidir (0:11:12-0:11:34). Başka bir sahnede Kürt arkadaşıyla konuşurken bir bodrum katındadır (0:25:38-0:26:30). Kürtçe konuştuğu yerler, kısıtlı, kapalı, dar mekânlardır. 1990’lı yıllara kadar kamusal mekânda Kürtçe konuşulmasının yasak olması, yönetmenin mekân seçiminin bu şekilde olmasının nedenini, dar, kapalı mekânlarla yarattığı tedirginliği, gizlenmişliği açıklamak için yeterlidir. Kamusal mekânda Berzan’ının Kürtçe konuştuğu bir kez duyulur (0:39:00-0:39:12). Ancak bu konuşma (konuşmanın içeriğinden de kaynaklansa da) bir kaçışı, tedirginliği ifade eder. Dolayısıyla farklılığın tehlikeli görüldüğü bir toplumda farklı diller de bir tehlikedir. Kimliklerle birlikte, diller de susturulmuş, yok sayılmış, gizlenmiştir. TC’nin kurulmasıyla yürürlüğe giren kamusal alanda Türkçe konuşma zorunluluğu ve dışarıda kalmamak, ayrımcılığa (şiddet ya da dışlama gibi) maruz kalmamak için Türk gibi davranma durumu, farklı kimliklerin



sessizliklerini açıklamakla kalmaz, aynı zamanda Türk sinemasında farklı kimliklerin sessizliğinin/sessizleştirilmesinin nedenini de ortaya koyar.

Mehmet'in bekâr evi dışlanmışlığı, yoksulluğu anlatmaktadır. Bu da kamusal alandaki yoksulluğu bize tüm çıplaklığı ile sunmaktadır. Aynı zamanda Berzan'ın gecekondü evi, mekân olarak İstanbul'un dışındadır, aynı zamanda toplumsal olarak da dışlanmıştır. İçinde doğup büyüdüğü toplumun bir üyesi değil, öteki olarak kurgulanmışlar ve dışarı itilmişlerdir.

Filmin son sahnelerinde Berzan'ın köyünün tasviri, köy evlerinde kırmızı çarpı işareti de aslında kamusal alandaki haksızlığa bir işarettir. Aynı zamanda son sahneden görünen askeri gözetleme kulesi Mehmet için de Berzan için de bir sınırın olduğunu hatırlatır (1:37:00-1:40:00). Bu kule resmi ideolojinin, egemen söylemin görüntüsüdür (Yıldız, 2008: 73).

Güneşe Yolculuk filminde yabancılaşma olgusu da karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak bakıldığında, bu filmde Marksist yabancılaşma olgusunu temsil eden kapitalist bir toplumdaki çelişkiler ve insanın kendine yabancılaşmış hali dikkati çekmektedir.

Yabancılaşma kavramı bir siyasi rejim tartışmasının dışında sosyal kültürel sistem içindeki toplumsal çözümler bağlamında da kullanılabilir (http://www.sosyolojidernegi.org.tr/kutuphane/izlec.php?kitap=1&tip=makale&id=35,

02.02.2015). Örneğin, toplumun azınlık grubunda yer alan bireylerde yaşadıkları ulusal kimlik farkı ve duygusal yoksunluklardan dolayı kendi cemiyetine yabancılaşabilmektedirler. Yönetmenin yabancılaşma kavramına yüklediği anlam da bu doğrultudadır.

Filme Yapılan Eleştiriler

Yönetmen Görüşü

“Güneşe Yolculuk, bir transformasyon hikayesi; sadece uzağımızdakine değil, yanı başımızda olan bitene karşı bile görmezlikten gelme halini sorgulayan bir dostluk filmi. Tireli Mehmet'in, Zorlu Berzan'ın hayatının realitesini uzun ve sancılı bir yolculukla kavrayışının ve sonunda naif bir gençten, olgun bir adama dönüşmesinin hikâyesi...

Film gerçek mekânlarda ve amatör oyuncularla çekilmiştir” (http://www.ustaogluofilm.com/gunese_yolculuk-gorus.asp, 25.01.2015).

Güneşe Yolculuk filmine yönelik eleştiriler iki eksende ayrılmıştır:

İdeolojik olarak, filmin ele aldığı siyasal kutuplaşma ve şiddet dolu gerçeklikten dolayı, siyasal olarak filmi kabul edilemez ve “terör yanlısı” gören yaklaşımlar ortaya çıktı, bundan dolayı farklı gerekçeler ortaya dökerek, kendi dediklerini temellendirmeye çalıştılar ya da filmi yadsımaya çalıştılar (Arslan, 2009). Aynı nedenle filmin dağıtım süreci çok sancılı geçmiştir, İstanbul'da yalnızca Akademi İstanbul'da 3 ay süren gösterim sürecine girdi, seyirciyle buluşması son derece sancılı süreçlerin ardından sınırlı olarak gerçekleşebildi. Aynı nedenle filmin dvd'leri ve korsan dvd'lerine talep büyük oldu (Mithat Alam Film Merkezi, 2002).

İkinci eleştiri eksenini ise, filmin gerçeklik düzeyinde kimi sorunların yaşandığı üzerinden yapıldı. Bunlardan iki örnek, İstanbul'da evlerin kırmızı X ile işaretlenmesi (filmde Berzan'ın yaşadığı iki yerde bu işaretler kullanılıyordu) ve Berzan'ın cenazesine kimsenin sahip çıkması üzerinden verilebilir.

“Elli Yıllık Sessizlik...” (Bulutları Beklerken)

Bulutları Beklerken, 50 yıl boyunca başka bir kimlikle yaşamış bir kadının yıllar sonra yaşadığı içsel hesaplaşmayı, sürgünü anlatmaktadır (Yıldız, 2008: 47). *Bulutları Beklerken* bizi göç etmek zorunda kalan Rumlarla yüzleştirir ve yine burada da Türklük ve tarih sorgulanır.



Bulutları Beklerken filmi belgesel görüntüleri ile açılır. Rumların Anadolu'dan zorunlu göçü sırasında çekilmiş görüntüler, göç edenlerin yaşadığı zorluğu, sefaleti ve acıyı gösterir. İnsan yığınları, gemilerde, trenlerde ve at arabasında üst üste yolculuk eder. Gayrimüslimler açısından vatan bildikleri topraklardan göç etme, kamusal alanda kendi kimliğini ve dilini gizleme, Türk olarak yaşama, Türkiye'de çoğu zaman bireyin ailevi kimliği, tarihi ulusal kimlikle/tarihle çatışmakta ve kamusal alanda (ve bazen de özel alanda) sessizleştirilmektedir. Eleni'nin 50 yıllık sessizliği, görünmezliği, kamusal ve hatta özel alanda sessizleştirilen ailevi kimliklerin Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşadığı zorluğu ortaya koyar.

Eleni'nin sessizliğini bozmasını ve geçmişle yüzleşmesini Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmişle yüzleşmesine ve sessizliğini bozmasına gönderme olarak okumak mümkündür. Filmin yönetmeni de bir röportajında filmin bir yanıyla tarihsel geçmişimizle yüzleşmenin filmi olduğunu belirtir (Yıldız, 2008: 64).

Aynı zamanda Mehmet okulda Türk marşı okunurken, altını ıslatır, o esnada çocuklar hep bir ağızdan "Türk ölmez" demektedir(0:17:25-0:17:38).

Filmde Niko ve ailesinin fotoğrafı aynı zamanda Ayşe'nin kimliğini ikiye böler, parçalanmış aidiyetiyle yüzleşmesine neden olur (0:39:44-0:40:09). Neyzi, ulusal kimliğin dışlayıcılık/kapsayıcılık özelliğinin altını çizer ve zorunlu göçün yarattığı dehşet, dışlanma ve ayrımcılık korkusunun farklı kimliklerin kendilerini kamusal alanda Türk olarak sunmalarına neden olduğunu belirtir (Neyzi, 2004: 9).

Gayrimüslimlerin zorunlu göçünü anlatan film diğer yandan dönemin bir başka ötekisini, komünizmi konu edinir. Filmin başında eve gelen nüfus sayım memurları televizyonda Rusça konuşan birini görürler. Aralarında şöyle bir konuşma geçer.

- Bu Rusça konuşuyor.
- Suratı görmüyor musun şeytana benziyor.
- Şeytanın ta kendisi. Teyze kapat kapat. Biz işimize bakalım (0:06:51-0:07:06).

Bundan başka, filmin bir sahnesinde bir meyhanede içen iki kişi önce gâvurlar ve komünistler hakkında konuşur, daha sonra sarhoş bir şekilde meyhaneden çıkarlar. Sokakta Mustafa ile karşılaşır. Mustafa'nın babası komünisttir ve Rusya'ya kaçmıştır. Bu durum onu öteki/tehlikeli yapmaya yetmiştir. Mustafa'yı tartaklamaya başlarlar ancak Mustafa arkadaşının annesi sayesinde ellerinden kurtulur (1:02:10-1:04:18).(Yıldız, 2008: 50).

"Bulutları Beklerken" filminde kamusal alan açısından işlenen esas konu göç ve bu göçün kamusal alanda yarattığı sorunları anlatmaktadır. Aynı zamanda Rum kimliğinin kamusal alanda temsili de filmde vurgulanmaktadır.

Din konusu da kamusal alanın bir parçası olarak filmde ele alınmıştır (1:19:25-1:20:33). Müslüman olmayanlara kamusal mekânda kötü niyetli bakış açısı sergilenmektedir. Onlara "şeytan" denmesi de bunun bir sübutudur.

Filmde okul, kilise, meyhane gibi kamusal mekânlar gösterilmektedir.

SONUÇ

Her iki film, TC'nin ulus devlete geçişinin ve tekil bir ulusal kimlik inşasının farklı kimlikler için sonuçlarını ortaya koyar ve ulus devletlerin farklılıkları yok sayan kimlik anlayışını açığa çıkarır. Tekçi bir kimlik uğruna kişinin ailevi kimliğinden vazgeçmesinin yarattığı bölünmüşlük anlatılır. Bu filmlerde kimlik, farklı yerler, aidiyet biçimleri arasında bölünmüş, parçalanmış bir şekilde yer alır.

Her iki filmde ana tema ulusal çoğunluğun (kamunun büyük bir kısmının) göçmenlerin ve azınlıkların kötü durumuna kayıtsızlığına ve milli "sağduyu" safsatalarına odaklanmıştır.



Aynı zamanda yönetmen bu filmler aracılığıyla izleyicisine toplumsal hiyerarşilerin egemen olduğu bu memlekette azınlıkların ve göçmenlerin ne denli yoksulluk çektiği ve ayrımcılığa uğradıklarını duygusal yollarla hissettirmeye çalışmaktadır. Ulusal “sağduyu”nun eksikliğine vurgu yapan yönetmen, azınlıkların ve göçmenlerin üzücü durumunun çözümünde toplumdaki her bireyin kendi kişisel sorumluluklarından kaçtığına da altını çizmektedir. Aslında bu noktada Yeşim Ustaoglu, her iki filmde kamusal alanın içindeki özel alanlarının önemliliğine de dikkat çekmek istemiştir.

Yönetmen, *Güneşe Yolculuk* filminde parçalanmış aidiyeti, kimliği anlatırken Mehmet’in İzmirli ve esmer oluşunu kullanmıştı. Burada da benzer şekilde Ayşe sandığımız Eleni bir Rum’dur. Yönetmen farklı konumlandırılmış kimlikleri (Türk/Kürt, Türk Müslüman/Rum gayrimüslim gibi) iç içe geçirerek kimlik hakkında bilinenleri sorgulamakta, tarihsel ve siyasal olarak karşıt inşa edilmiş kimliklerin konumlarını sarsmaktadır. Yönetmen Türk kimliğine eklenmiş farklı kimlikleri bu yolla görünür kılar, aynı zamanda farklılıklarımızı bize hatırlatır. Ayşe/ Eleni burada iki kimlik arasında kalır, parçalanmış iki aidiyet arasında sıkışır (Yıldız, 2008: 51).

Filmlerdeki karakterler için ailenin, çoğu zaman babanın yokluğu, köksüzlüğü, aidiyetsizliği ifade etmektedir.

Ustaoglu’nun kimlik kavramını sorunsallaştıran yaklaşımını aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir bağlama oturtma çabası başka bir okuma alanının yolunu açabilir. Kültürel temsil biçimlerinin ortaya konulduğu film analizleri aslında toplumsal değişimlere eleştirel yaklaşmamızı sağlar. Filmlerdeki kimlik üzerine tartışmalar, bir dönemin algı biçimine, ön kabullerine de sorgulayıcı bir tutuma neden olur. “Bir filmin eleştirisi, bir dönemin, bir politik iklimin, gündelik hayatın, mekânın ve kültürün yeniden üretilmesi sürecinin ve bunların temsil biçimleri tarihinin analizine dönüşebilir” (Süalp, 1998: 11) .

Güneşe Yolculuk filmi Kürt olma özne konumu üzerine olan uzlaşıları ve söylemsel kuruluşu sorunsallaştırırken aynı zamanda 90’ların politik iklimini ve milliyetçi söylemini tartışmaya açar. Diğer filmde ise benzer şekilde dönemin milliyetçi karakterini resmeder. Böylece resmi anlayışın milliyetçi ve tekçi anlayışını sorgulayacak düşünme biçimlerinin yolunu açar. Sessizlik bu sorgulayıcı düşünme biçiminde önemli bir yer tutar.

Toplumsal farklılıkların aniden çöküşünün yol açtığı hak ve ayrıcalıkların kaybı *Güneşe Yolculukta* çok anlamlı bir şekilde tezahür etmektedir.

Bulutları Beklerken filminde ayrı bir okuma alanı oluşturur. Farklı kimliklerin sessizleştirilmesini Ustaoglu, Eleni’nin sessizliği ile anlatır. Eleni, suskunluğunu kendi diliyle konuşarak, kendi hikâyesini anlatarak bozar ve geçmişle yüzleşir. Bu yüzleşme bizi de kendi tarihimizle yüzleştirir ya da yüzleşmemiz gerektiğini hatırlatır (Yıldız, 2008: 88).

Sonuç olarak her iki filmde yönetmen kamusal alanda farklı kimliklere sahip olmaktan utanmamanın ve toplumun da farklı kimliklere saygıyla yanaşması gerektiğinin altını çizmektedir. Aynı zamanda toplumsal duyarlılık bağlamında da her iki film Türkiye sinema tarihinde önemli yerlere sahiptir.

Kaynakça

1. Cıvaş, G. (2010), *Yeni Politik Sinema: Yeşim Ustaoglu Sineması Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman, Yard. Doç. Dr. Nazan Haydari Pakkan, Maltepe Üniversitesi.



2. Çöloğlu, D. Ö. (2006), *Sinemada Bir Anlam Yaratma Süreci Olarak Renk Ve Krzysztof Kieslowski'nin "Üç Renk: Mavi, Beyaz, Kırmızı Üçlemesi*, Kilad Kocaeli Üniversitesi İletişim Dergisi, sayı: 8, Güz.
3. Habermas, J. (2002), *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, 4. Baskı (çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar), İletişim Yayınları, İstanbul.
4. Habermas, J. (2003), *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*, (çev. Tanıl Bora-Mithat Sancar), İletişim, 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
5. Mithat Alam Film Merkezi, (2002), *Sinema Söyleşileri 2001*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
6. Neyzi, L. (2004), *Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik Ve Öznellik*, İstanbul: İletişim.
7. Süalp, Z. T. A. (1997), *Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması*, 25. Kare, no:20, Temmuz- Eylül, slr: 35- 44, İstanbul.
8. Süalp, Z. T. A. (1998), *Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler*, 25 Kare, sayı:23, Nisan- Haziran, slr: 11-19, İstanbul.
9. Süalp, Z. T. A. (2003), *Sokağa Bakan Penceresiyle Eleştirinin Evi: Eleştiriİktidarı Kime Verir?*, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3, Elif Akçalı (Der.), S.11-25, İstanbul: Bağlam.
10. Yıldız, P. (2008), *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik*, Yüksek Lisans Tezi, Danışman, Doç. Dr. Ruken S.Öztürk, Ankara Üniversitesi.
11. Yükselbaba, Ü. (2008), *Kamusal Alan Modelleri V E Bu Modellerin Bağlamları*, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası, Cilt 66, Sayı 2, s. 227-272.

İnternet Kaynakları

1. Eren, Abdurrahman, “Özgürlükler mekânı olarak kamusal alan”, http://www.erzincan.edu.tr/birim/HukukDergisi/makale/2005_IX_2.5.pdf cilt 9, sayı 3-4, Erişim: 01.02.2005.
2. Mavi, İbrahim, “Kamusal alan özel alan tartışması”, www.academia.edu/4873776/Kamusal_Alan_Özel_Alan_Tartismasi, Erişim: 24.01.2015.
3. <http://www.canakkalecinde.com/kent-hakki-ve-kamusal-alan-kavrami.html>, Erişim: 01.02.2015
4. Gürel, Emet; Alem, Jale (2010). “Postmodern Bir Durum Komedi Üzerine İçerik Analizi: Simpsonlar” , Emet Gürel, Jale Alem, “Sosyal Araştırmalar Dergisi, cilt 3, sayı 10 slr.332-347, s.335-336, http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi10pdf/gurel_emet_alemjale.pdf, Erişim: 03.02.2015
5. (<http://derinsular.com/cumhuriyetin-turkluk-ve-vatandaslik-anlayisi-yildiz>, Erişim: 22.01.2015
6. http://www.ustaoglufilm.com/gunese_yolculuk-gorus.asp, Erişim: 25.01.2015
7. Özdemir, Cevdet (2009). “Bir Kimlik Bunalımının Yansımaları: Recep İvedik Filminin Sosyolojik Analizi”, VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi, Aydın, Bildiri Kitabı, <http://www.sosyolojidernegi.org.tr/kutuphane/izlec.php?kitap=1&tip=makale&id=35>, Erişim: 02.02.2015