



Karşılaşmanın Büyüsü, Kentin Sineması: Yetim'den Hejar'a Değişen İstanbul Hakikati

*

The Magic of Encounter, The Cinema of the City: The Changing Reality of İstanbul from Yetim to Hejar

Bahar Şimşek

Özet

Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez dekoru olarak Türkiyeli izleyicilerin belleğine kazınan İstanbul, son yirmi yılda değişen siyasal ve kültürel ikliminin izlerinin takip edilebileceği bir kent olarak beyaz perde-deki yerini almıştır. 1991 yapımı Camdan Kalp (Fehmi Yaşar) ve 2001 yapımı Büyük Adam Küçük Aşk (Handan İpekçi) filmlerinin karşılaştırmalı analizi ile ilerleyen bu makalede amaç, İstanbul'un değişen temsilleri bağlamında yeni Türkiye sinemasının beslendiği kimlik çatışmalarına (sınıfsal, etnik, cinsel) has gerilimlere dair bir çerçeve sunabilmektir. Bu doğrultuda kurucu ideolojinin mekânsal politikalarına odaklanan makale, İstanbul'un yeni seslerine kulak vermeyi denemektedir.

Anahtar kelimeler: İstanbul, karşılaşma, Kemalizm, Türklük, Kürtçe.

Abstract

İstanbul, which was settled in mind of Turkish spectator as being the indispensable setting of Yesilcam movies, has been on screen as a city by which marks of last twenty years' political and cultural climate could be read. The aim of this article which can be taken as a comparative analysis of two movies namely Camdan Kalp (1991, Fehmi Yaşar) and Büyük Adam Küçük Aşk (Big Man, Little Love, 2001, Handan İpekçi) is to introduce a framework of the tensions of identity clashes (class antagonism, ethnic and sexual) by which new Turkish cinema is dominated. In this respect, focusing on spatial politics of founder ideology of Turkey the essay pay attention to new voices of İstanbul.

Keywords: İstanbul, encountering, Kemalism, Turkishness, Kurdish

hava kararmaya başladığında
kent hışırdadı
“özgürkalmışbeyinler örgütü”
Leyla Erbil

Türk sinemasının vazgeçilmez kentsel dekorlarından birisi olan İstanbul, 90'lı yıllarda yaşanan kültürel ve siyasal kırılmanın etkisiyle yeni sesleri ve yeni renkleriyle perdedeki yerini almıştır. Asuman Suner, söz konusu kırılmanın başlıca kaynağını 90'lar itibariyle kamusal alanda görünür olmaya başlayan Kürt, Alevi, Ermeni ve “İslamcı” kimliklerin kendi meşruluklarının zeminini inşa etmekle kalmayarak beri yandan üst-orta sınıf Türk kimliğini yeniden tanımlanmaya zorlamaları olarak tespit eder (2006, s. 23). Bu bağlamda süregiden bir arka plan olarak değişen İstanbul'un değişen temsilleri, yalnızca Türk sinemasının değil yakın dönem tarihinin de panoramasını sunabilecek bir analiz mevziidir. 1950'lerden 90'lara biricik pozisyonunu koruyan İstanbul'un ayrıcalıklı konumunun 90'larla beraber sarsıntıya uğradığı açıktır. Büyük bir taşra kenti olarak karşımıza çıkan *yeni* İstanbul'un görünür yüzünün karakteristik özelliği ise klostrifobik iç mekânlar ve taşra zevkiyle döşenmiş yoksul apartman daireleri, iş yerleri, devlet daireleridir (Suner, 2006, ss. 217-223). Bu durum, bir yandan Türk sinemasında İstanbul'un biricikliğini tehdit ederken beri yandan yeni *Türkiye* sinemasının olanaklarını gözler önüne sermektedir. 90'ların başlarından *Camdan Kalp* ve 2000'lerin başlarından *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinin karşılaştırmalı analizi aracılığıyla geliştirilecek olan bu makale, söz konusu olanakların fay hattında yer alan hayali kimliği sarsıntıya uğratan karşılaşmaların mekânı olan *yeni* kentsel gerçekliğe odaklanmaktadır.¹

¹ Başrollerini Genco Erkal (Kirpi) ve Şerif Sezer'in (Kiraz) paylaştığı *Camdan Kalp* (1991, Fehmi Yaşar), bir zamanların ünlü sanat yönetmeni Kirpi'nin değişen kültürel iklimi anlama çabasıyla, düzenli olarak evinde gördüğü gündelikçi kadın Kiraz'ın sorunlarına yönelişini hikâye etmektedir. Kirpi'yle hayat bulan burjuva aydının yaşadığı entelektüel krizin, İstanbul'un yeni sakinlerinin hayatına dâhil olma çabası, yoksul köylüler, kumalık ve yetim çocuklarla senarist-yönetmen Kirpi'nin yaşamını kelimenin tam anlamıyla alt üst edecektir. Başrollerini Şükran Güngör (yargıç emeklisi Rifat Bey), Dilan Erçetin (Hejar) ve Füsün Demirel'in (Sakine) paylaştığı *Büyük Adam*

Belli bir coğrafi sınır içerisinde ortak dil, kültür ve değerlerin mevcudiyetini modern projeler aracılığıyla sağlama gayesindeki ulus devlet, hayal edilmiş cemaatini, “hayal edilmiş mekânlar”la birlikte var eder. Bu noktada mekânın kimliği, hiyerarşik olarak düzenlenmiş bir sistem içerisindeki özgül konum ile bir topluluk ya da yerellik olarak temsil ettiği kültürel yapının kesişimi olarak tanımlanabilir (Gupta&Ferguson, 1992, s. 10). Modern bir millet yaratmanın en önemli görsel göstereni olan modern kentlerin kimliğini belirleyen kurucu öğelerin, sakinlerinin modernleşmesine esin kaynağı olup, onları dönüşüme yönlendirmesi beklenir (Berman, 2009, s. 186). Bu anlamda Berman’ın istenmeyen karşılaşmalara karşı “sistemik olarak tasarlanmış ve örgütlenmiş” kentsel planlamanın set işlevi gördüğüne dair vurgusu dikkate değerdir (2009, s. 207). Dolayısıyla, ulus devletin bekasının hizmetinde “bireysel ve kolektif olanı milli karaktere” yükseltirken, farklılaşan uzamı “yuva”ya indirgemekten kaçınmayan milliyetçi ideolojiler için kent (Alonso, 1994, s. 386) ihlali olası kılan dinamik yapısıyla aynı zamanda bir tehdit unsurudur. Çünkü modern devletlerin modern kentlerinin modern bireylerinin gündelik hayatı, kentsel düzenlemeler aracılığıyla sadık oldukları ideolojinin maddi tezahürlerini bir yandan görünmez kılarken, beri yandan da yeniden yapılanışına dair eleştirel bir yaklaşımı olası kılmaktadır.

Ana Maria Alonso, egemen etnik aidiyetin temsil ettiği grubu milli kimliğin omurgası kabul edip, milli kimliğin dışında kalan Ötekiliklerin onun çevresi olarak değerlendirilebileceğini yazar (1994, s. 394). Alonso’nun argümanını bir adım ileri götürerek milli özneye has kentli merkezi konumu, “medenileştirilemeyen” göçmen grupların yaşam alanı olan çevreyle birlikte okumak, örgütlü modern kentin kuralını ihlal eden

Küçük Aşk (2001, Handan İpekçi) ise gündelikçi kadın Sakine ile ömürlük işvereni Rifat Bey’in, Kürt kızı Hejar aracılığıyla ortaya çıkan ertelenmiş tanışmasının hikâyesini anlatmaktadır. Hejar’ın çocukluğu ve Rifat Bey’in yetişkin ve yorgun bedeni arasındaki karşıtlık ve mücadele, Kürt “sorununa” özgü en önemli olgulardan birisi olan bir arada yaşama deneyimine dair bir anlatı sunmaktadır. Kirpi için de Rifat Bey için de, bilinen ve göz ardı edilen gerçekliğe bizzat başvurmanın kaçınılmaz hale geldiği filmlerde, kent ve gecekondü ilişkisine dair makale boyunca başvurulacak çarpıcı öğeler yer almaktadır.

karşılaşmaların anlaşılmasında faydalı olacaktır. Bu doğrultuda, Edward Shils'in mekansal olarak konumlandırılmış bir kavram olmadığına altını ısrarla çizdiği merkezi (1975, ss. 5-10), topluma hükmeden semboller, değerler ve inançların yansımaları görebileceğimiz kent ve kentlilik olarak ele almak, otoritenin mevcudiyetini olumsuzlamak bir yana, tekilliğini ve homojenliğini tartışmalı hale getiren kentin marjinal sakinlerinden oluşan çevre ile arasındaki ilişkinin niteliğini gözler önüne serecektir. Toplumun farklı alt gruplarını nihai olarak bir arada tutan şeyin "onu meydana getiren bölümlerin aritmetik toplamından" ziyade "yapısal toplamı" olduğunu belirten Shils'e kulak verecek olursak, bu analojinin sağlayacağı perspektif, kentsel gerçekliğin gündelik yansımaları aracılığıyla milli kimliğe amade egemen ideolojinin çatlaklarına karşı eleştirel bir pozisyonu mümkün kılabilir (1975, s. 53). Bu minvalde, Türklük tahayyülünün beslendiği kültürel, siyasal politikaları anlamak ve kent düzlemindeki yansımalarının izlerini takip etmek, kentin ve milli idealin merkezi ve çevresi arasındaki ilişkinin/ilişkisizliğin sinemasal gösterenlerini anlamlandırmak açısından kaçınılmazdır.

Kentin Ötekisi, Kimliğin Çeperleri

Biçimin içeriği dönüştürebileceği varsayımına sadakatle gündelik hayatın ince ayrıntılarına varıncaya değin pek çok konuda resmi düzenlemelerle yol alan erken dönem Cumhuriyet ideolojisi nazarında kent imgesi, dönemin ruhunu ifade eden aydınlanmacı ideallerin yuvası olmuştur. Öyle ki, "yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik arzunun en güçlü görsel simgeleri" olan modern mimari ve şehircilik, "ulus inşa etme işi"nin başlıca gösterenleri olmuştur (Bozdoğan, 2008, s. 72).² Ancak, Bozdoğan'ın kaydettiği üzere, büyük

² Bu anlamda en çarpıcı örnek, başkent Ankara'nın inşasıdır. "İstanbul'un 'İmparatorluk ve hanedan gelenekleri, kozmopolit kirlenmişliği ve soysuzlaşmışlığı'nın" karşısına "saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi" temsil eden Ankara imgesiyle çıkan Cumhuriyet, dönemin hâkim mimari yönelimlerinin izinde, çağdaş bir kent yaratmıştır (Bozdoğan, 2008, s. 82). Ayrıca kapsamlı bir araştırma için bkz. *Yabanlar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara* (Cantek, 2003).

kentlerin mimari kuruluşunun yanı sıra ülke sınırları dâhilindeki tüm yerleşim yerleri arasında bağlayıcı işlev görmesi beklenen “ulaşım ağları ve yapılarına” (1937’de Siirt-Diyarbakır yoluna inşa edilen Gerzan Köprüsü gibi) da ihtimam gösteren Cumhuriyet mefkûresi, kalkınmacı ideallerini vatan topraklarının her köşesine taşımakta başarılı olamamıştır (2008, s. 137). Bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak, 1950’lerden itibaren, kırsal kesimlerden kasaba ve kentlere göçün niteliği değişmeye başlamıştır. Özellikle 1970’lerdeki patlamanın³ ardından kentlerde görünürlükleri artan, köylü değerleriyle *birlikte* kente göç etmiş yeni sakinlerin varlığı, Atatürkçü dogmaları benimsemiş ve yönetici sınıftaki konumlarını Batı’ya yönelik pozitivist bakış açısının temsilcileri olmalarına borçlu olan eğitilmiş seçkinler nazarında kültürel hegemonyalarını ve siyasal alandaki ve devlet aygıtındaki tekellerini tehdit eden bir öge olarak görülmüştür (Zürcher, 2008, ss. 340-368).

Mekânsal olduğu kadar, toplumsal devingenlik anlamına da gelen göç, Türkiye gibi geniş kitlelerin çok kısa bir döneme büyük göç hareketleri sığdırabildiği ülkelerde, merkezi yapıyı ve işleyiş kurallarını etkileyebilecek ve hatta değiştirebilecek kudrete sahiptir (Erder, 2006, s. 15). Bu aşamada karşımıza çıkacak başlıca sorun ise fail sorunudur. Meltem Ahıska, başkalkıları sebebiyle modernlik sahnesinden dışlanmış öğelerin, milli hakikatin taşıyıcısı olması beklenen halka dair tasavvurun kendinden menkul bir ruhtan öteye geçemediği Cumhuriyet’in seçkinleri bakışı nazarında, denetlenemeyen potansiyel tehditler alanının belirleyicileri addedilerek toplumsal ilişkilerin bozulmasının ve yozlaşmasının başlıca faileri olarak kodlandığını belirtir. Emek eksenli göçün başlıca hedefi olan İstanbul’un 90’ların başları itibariyle ülkenin “mikrokozmos”una dönüşmesinin faileri de bu bağlamda düşünülmelidir. 1990’lar itibariyle Kürt illerinde daha yoğun biçimde karşımıza çıkan köy boşaltmaların,

³ 1970’lerin sonlarına doğru yoğunlaşan göçün özneli çoğunlukla Alevi kökenli vatandaşlardan oluşmaktaydı. 17 Mayıs 1978’te Malatya’da, 3 Eylül 1978 Sivas’ta, 23-25 Aralık 1978 Maraş’ta ve 27 Mayıs 1980’de Çorum’da kitlesel saldırılara ve linçlere maruz kalan, maddi manevi yıkıcı zararlar gören Alevi gruplar için kalıcı göçten, bir anlamda gönüllü sürgünden başka bir alternatif kalmamıştı (Bruinessen, 2008, s. 107; Massicard, 2007, s. 62).

çatışmaların ve yangınların sebebiyet verdiği göçün öznesi olan Kürt nüfusu, merkez ve taşra arasındaki fiziki uzaklığın yol açtığı mekânsal ayrımı kat ederken, kenti ülkenin “mikrokozmos”una dönüştürmüştür.⁴ Merkez ve çevre arasındaki asimetrik ilişkinin doğasını görünür kılan bu durumun ihmal edilmemesi gereken bir diğer sonucu ise, kendisine benzemeyenle açtığı diyalog kanalının, tanınmasına vesile olacağı farklılığa gösterdiği dirençtir. Kentin yeni sakinleriyle özdeşleşen “toplum tehdidi”ni (anarşi, terör, bölücülük vb.) savuşturabilmek için, herhangi bir şekilde ‘çevre’nin karmaşık gerçekliğine denk düşmeyen soyut bir halk imgesi üretilmiş ve gelenekselliğin alanı olarak işaretlenmiştir” (Ahıska, 2006, ss. 13-20). Dahası Keyder, hali hazırda dinamik yapısını koruyan bu sürecin taraflarının, Kemalist elitlere “hayali bir halk” imgesi sunan kitlesel sessizliğe biat etmekten uzak olduğunu belirtmektedir (2010, s. 48). Söz konusu durum daha ziyade Açık’ın ifade ettiği üzere: “Sınıfsal ve kültürel olarak maddi dayanaklarını yitiren, toplumsal sürecin edilgen-ezik öznelerinin; köksüzleşmiş yığınların; periferinin, taşranın zincirlerinden boşalmış enerjisinin; arabeskin ‘ben de Allahın kuluyum’ diyen öznesinin baskıcı bir siyasal aygıtla eklemelenmesidir” (1996, s. 163). Dönemin ruhuna sesiyle can veren İbrahim Tatlıses’in “Ben de İsterem” şarkısına dair Gürbilek yorumu da bu tespiti destekler niteliktedir: “[...] ‘Ben de İsterem’ yalnızca İbrahim Tatlıses’in mahrumiyetten imkâna açılan hayat hikâyesini değil, aynı zamanda tüm toplumun, kendine artık yalnızca bir külfet olarak gelen bir feragatin yükünden kurtulma isteğini de dile getirdiği için bu kadar popüler olabildi” (2004, s. 17). Bu aşamada taşralılığın gerici, muhafazakar ve dindar tonlarına ek olarak etnik farklılığın da devreye girdiğinin altını çizmekte fayda var.

⁴ Milli kimliğin bütünlüklü anlatısında sarsıntıya sebep olanın yalnızca yoksullukla özdeşleşen kenar mahalleler ve kentin yeni sakinleri olmadığının altını çizmekte fayda var. Lozan Antlaşması’yla mübadele edilmelerinde bir sakinca görülmemeyen 900.000 civarında Ortodoks Rum halkının yanı sıra mübadeleye dahil olmayan İstanbullu Rumların ve Ermenilerin, 6-7 Eylül 1955 tarihindeki linçin ardından toplu göçleri, kimliğin kutsal duvarları üzerinde geçmişe ait bir gölge olarak yerini almıştır (Zürcher, 2008, s. 239).

Erder, göçle beraber ortaya çıkan kenar mahalle ve konut alanlarının toplumsal etkileşimin ve toplumsal güçler ilişkisinin belirginleştiği ve mekânsal olanla toplumsal olanın iç içe girdiği mekânlar olduğu göz önünde bulundurularak, ilk göç dalgasıyla gelen kentin yeni sakinlerinin barınma sorunlarına buldukları geçekonda çözümünün, merkezdekiler nazarında, adlandırılmayan çözümsüzlüklere dair bir fazlalık taşıdığını belirtir (2006, s. 90). “Göç eden grupların yeni gelen bu yabancı ortamda ‘kendileri’ ile ‘diğerleri’ni ayırabilmelerine ve kendi ‘farklılık’larını büyük ölçüde hissetmelerine temel oluşturan ‘kültürel’ özellikler”in taşıyıcısı olan “kökene bağlı ilişki ağları”nın yuvası olan bu yerleşim alanları farklı bir “kültürel katmanlaşmaya” ev sahipliği yapmaktadır (Erder, 2006, s. 226). Kültürel çeşitliliği olası kılan bu durumun pozitif bir dönüşümün destekleyicisi olarak mı yoksa sınırları belirgin bir ayrışmanın habercisi olarak mı okunması gerektiğine dair farklılaşan bakış açıları mevcuttur. “Formel olarak adlandırılan [devlet güdümlü] ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dışında, enformel süreçlerde doğan ve gelişen” geçekondulaşma, “moralizm, eğitimsiz ve örgütsüz olarak kırdan kente göç etmiş kitleler”e sunduğu yaşama alanının yanı sıra, “toplumsal yaşamın ulaşılmak istenen özelliklerini uhdesinde barındıran” (Işık & Pınarcıoğlu, 2009: 50-51) resmi ideallerin sınırlarını netleştiren Ötekilere ev sahipliği yapmak suretiyle karşı bir söylemin geliştirilmesini olası kılmaktadır.⁵ Yazarlar, bu yaşam alanlarını kuran sakinlerin dil bilmez, kültüre yabancı gerçekliklerine rağmen hayata tutunma gayretlerinden doğan yapıcı enerjilerini, radikal bir dönüşümün olmasa dahi görünmezlik kılıfında meydana gelecek çatlağın öznesi olarak değerlendirmektedir. Kendileri gibi olmayanlarla ilişkileri en aza indirerek hayatını idame ettirmeyi tercih eden 90’lı yılların orta sınıf öznesinin içe kapanma ya da kopma eğilimi göz önünde bulundurulduğunda, bu yaşam adacıklarının yumuşak-bütünleştirici potansiyellerine dair soru işaretleri çoğalmaktadır (Işık & Pınarcıoğlu, 2009, ss. 136-163). 2000’li yılların orta sınıf öznesine yöneldiğimizde söz konusu

⁵ Daha erken bir çalışma için, Şükrü Aslan’ın *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent* (2010) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

eğilim daha da güçlü bir hal alacaktır. Tam da bu sebeple orta sınıf değerlerini ve kültürünü koruması beklenen sınırları ihlal eden karşılaşma mekânlarına odaklanmak anlamlıdır. Konuya dair yakın dönemde yapılan çalışmalardan birisinin sahibi olan Cenk Saraçoğlu, sınıflar arası ve kültürler arası etkileşiminin kaçınılmaz olduğu kamusal alanlar ve merkezi değerler sistemine yakın bireylerin “vasıfsız emek gücü” (pazarçılık, işportacılık, kâğıt toplayıcılığı, selpak satan çocuklar, gündelikçi kadınlar vs.) ihtiyacının karşılandığı durumlardaki karşılaşmaların önemine dikkat çekmektedir (Saraçoğlu, 2011, s. 81). Bu durumun başlıca örneklerine Jean-François Pérouse'un, *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek* çalışmasında rastlamaktayız. Pérouse, merkezi değerler tarafından savuşturulan toplumsal tehdit öğeleri olarak betimlediği “anarşi” “kargaşa” ve “terör”le mimlenen gecekondu semtlerini, Türkiye'nin favelaları olarak okumayı mümkün kılan İstanbul gerçeğini gözler önüne sermektedir. Zira egemen anlatılar, İstanbul'un en çok göç alan, politik olarak da aktif bir bölgesi olan Gazi Mahallesi'ndeki “anarşiyi” Alevilik, solculuk ve Kürtlük ile; Ayazma'daki eski huzurlu günleri aratan “kargaşayı” “bölücü Kürtler” ile; eskiden azınlıkların yoğun olarak yaşadığı Tarlabası'ndaki “ahlaksızlığı”, Kürtler ve travestiler (Pérouse, 2011, s. 73, 107 & 287) ile ilişkilendirerek kimliğin korunaklı homojen yapısını tehdit eden tüm öğeleri gecekonducularla, yaşama standardı düşük yerleşim alanlarıyla özdeşleştirmiştir. Ele alacağımız filmlerin hikâyelerinde merkezi öneme sahip gündelikçiler ve yetimler, gecekondu mahalleleri ve şehir içi yolculuklar da bu bağlamda düşünülmelidir.

Karşılaşmalar Şehri İstanbul

Kurucu kadrolarca reddedilen Osmanlı mirasının son varisi olan İstanbul, kendilerine “kurtarıcı baba figürü” misyonunu biçen Cumhuriyet kadroları nazarında, “işgalci güçler, gayrimüslim nüfus ve en az onlar kadar ‘yabancı’ sayılan, imparatorluk yandaşları”nın iktidarında bir şehir olması sebebiyle mimli bir eski başkent olmuştur (Şenol-Cantek, 2003, s. 83). Bu gerilimin edebiyattaki izlerinin takipçisi olan Orhan Pamuk, şehrin tarih-

sel serüvenine tanıklık eden Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal Beyatlı'nın İstanbul gezintilerinin saikine dair yorumunda söz konusu gerilimin yansımalarına dair çarpıcı bir çerçeve sunmaktadır: "İstanbul'un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetmek, büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıldığı, ama onu yapan milletin (Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Kürtleri ve diğer azınlıkları Türkiye Cumhuriyeti Devleti'yle birlikte unutmaya hevesle hazırdılar) hüznü de olsa ayakta durduğunu göstermek istiyorlardı" (2008, s. 233). Bu durum, taşradan kente göçün yoğunlaştığı ve nitelik değiştirdiği dönemlere geldiğimizde farklı bir biçimde geçerliliğini korumuştur. Kentli olamayan yeni sakinler karşısında kentsoylu Cumhuriyetçi seçkinlerin vazifesi yalnızca iktisadi temellerde ayrıcalıklı oldukları için değil aynı zamanda Batılı ve pozitivist oldukları için hükmetmelerinde bir beis görülmemen "tuhaf" itikatlı "cahil" insanlara memleket çıkarları lehine karşı çıkmak olmuştur (Pamuk, 2008, s. 172). Ama görünen o ki emir kipinde telaffuz edilen "ödevler" arzuyu gerçek kılmakta yetersiz kalmıştır. Mevcut durum dâhilinde "geleneksel kültürle Batı kültürü arasında ve aşırı zengin küçük bir azınlık ile milyonlarca yoksulun yaşadığı kenar mahalleler arasında, sürekli göçlere açık ve bölünmüş" bu şehirde "kendini bütünüyle evde hissetmek" hiçbir sakin için mümkün olmamıştır (Pamuk, 2008, s. 112). Kimlik ve ev arasında sıkça kurulan analogi göz önünde bulundurulduğunda, resmi ideoloji kıskacındaki yurttaşlık formunun tehdit altında olduğu açıktır.

Asu Aksoy ve Kevin Robins, kent kökenli bir ideoloji olan Kemalizmin gerçeklikle uzlaşmayan idealizmini göz önünde bulundurarak "farklılığın reddi ya da inkârı ile kolektivitinin narsistik idealizasyonu"nun beslediği, "derin millet" adıyla kavramsallaştırdıkları bir kimikleştirme mekanizmasının üzerinde dururlar (1999, s. 183). Bu bağlamda Kemalist ideolojinin milli kimlik tahayyülünün yapısını da göz önünde bulunduran yazarlar, "milli imgelem alanında kültürel homojenlik ve birlik ideali, (...) daha doğrusu yanılısaması"nın kaçınılmaz olduğunu eklemektedir. Dolayısıyla yanılısamanın en güçlü ihlalcı öğeleri, varlığını Kemalist ideolojinin

varlığına bahşetmesi beklenen imgesel yatırım alanlarından birisi olan kentin imgelem alanında karşımıza çıkacaktır. “Farklılıklar alanı, bir buluşma, bir karşılaşma alanı” olan kentin, çelişkilerin gün yüzüne çıkacağı girift dokusu gözler önüne serilmektedir. Bu anlamda Kemalist ideolojinin Türklük algısına rakip “Osmanlı kozmopolit şehri İstanbul”, Türkiye toplumuna hâkim sosyal ve siyasal iklimi anlamakta bir çeşit “simgesel harita” sağlamaktadır (Aksoy & Robins, 1999, s. 192). Bu simgesel haritanın ücra köşelerine sinmiş melankoliye dikkat çeken Umut Tümay Arslan, bunu “yitip gitmiş bir medeniyetin üzerine kurulan ulusal kimlik”in “Doğu-Batı bölünmesinden türeyen asimetrinin yol verdiği yoksullaşmayla, kendi ortaya çıkışını mümkün kılan kayıplarla baş etme” yolu olarak yorumlar. Arslan, İstanbul hatırası ve İstanbul hayaliyle örtüşen melankolik anlatının, kişisel “koruma meskenleri ve sığınakları” sunmasının yanı sıra “mücadele ve zulüm alanları” ürettiğini savunmaktadır. Dahası, “ulusal kimliğe çağrılmayla normalleştirilemeyen, asimile edilemeyen kalıntıları”ın devreye girdiği bu “mücadele ve zulüm alanları”, “tek dilli, tek sesli bir yere dönüşen İstanbul”a “Müslüman Türk” olmayan ötekilerini, kayıplarını hatırlatmaktadır. Arslan bu hatırlamayı kategorize ederek, “İstanbul melankolisinin ilan etmediği, konuşmayı mümkün kılan ve idare eden ama konuşulamaz kalan iki şey”den bahseder. Bunlardan ilki “İstanbul imgesini bize ait ve sahiplenilebilir kılan, bizi İstanbul’da kendimizden başka bir şey görmekten alıkoyan, Türk-Müslüman İstanbul manzarasına mihlayayan Türklüğümüzle yaşadığımız çatışma” iken diğeri de “İstanbul’da dair men edilmiş sevgi biçimleri, İstanbul’un kayıp ve yası tutulmamış ötekileri, yokluklarını daraltmaya zorlandığımız-Türk-Müslüman olmayan İstanbullular”dır. “Biz’ diyebilmenin, kendimiz üzerine konuşabilmenin, iç dünyanın konuşan bir biz olarak anlatılar üretebilmesinin imkânını” yaratan melankolik yörünge, “içe çekilmiş” kaybın, “temsil olarak doğması”na izin vermektedir (Arslan, 2010, ss. 148-200). 2000'lere gelindiğinde değişen siyasal iklimle birlikte Türklüğün çatışma eksenindeki öğelerin çeşitliliğine dair kanının pekiştiği göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul resminde vücut bulan simgesel haritanın, şablonlaşmış çevrenin

sınırlarını zorlamak suretiyle merkezi kendi üzerine düşünmeye ittiği iddia edilebilir. Bu kendi üzerine düşünme halinin ilksel tezahürlerinin mevzisinin, kültürel temsiller aracılığıyla şekilleneceği açıktır.

Söz konusu kültürel temsillerin sinemadaki izlerini takip edebilmek için *Politik Kamera* kitabının yazarları Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın seslerine kulak verilebilir. Kellner ve Ryan, kişinin varoluşunun, "kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca" biçimlendiği ve "o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla" tanımlanabileceğini belirtmektedir. Yazarların kültürel temsillerin "toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda [ki]" belirleyiciliğine yaptıkları vurgu da bu bağlamda düşünülmelidir. "Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde" yer alan sinemanın, "dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası" olduğu ihmal edilmemelidir (Kellner & Ryan, 1997, ss. 36-38). İzleme edimi ile ortaya çıkan idrak etme biçimlerinin "toplumun temellendirici figürlerini özgül sinemasal biçimlere dönüştüren daha genel bir retoriksel çoğaltım sürecinin yalnızca son aşaması" olduğunu ifade eden Kellner ve Ryan, eksik ve hayati olan şeyin daha ziyade, "toplumsal sistemin bir sistem olarak neye benzediğini soyut olarak temsil etme[k] ya da kavramsallaştırma yeteneğiyle ve aynı zamanda, sistemin kurbanlarına daha adilce bir eşduyumla yaklaşma[k] ve bu kurbanların gayri şahsiliğinde sistemin kurallarını görebilmek" olduğunu yazar (1997, s. 418). Bu bağlamda, göçlerin ve heterojen dokunun olduğu kadar Türk sinemasının da merkezi olan İstanbul'un sinemasal temsilinde yaşanan dönüşümün izlerinin sürülebileceği filmlerin, kurucu ideolojiye ve Türklük idealine musallat olan gölgeleri anlama yolunda anahtar pozisyonda durdukları açıktır. Arslan'ın tespit ettiği üzere İstanbul, "zenginliğin, şehrin, merkezin, Batı'nın kıskırttığı arzuların, cazibesi karşısında sevgi, erdem, vicdan, iyilik ve ahlak gibi değerleri yüceltirken,

Batı'nın kıyısında kalmış olmakla toplumun kıyasına düşmüş olmayı birbirine yapıştırarak, yoksun, yoksul ve taşralı olmaktan duyulan ıstırapı ulusal gurura, vicdana, erdeme çeviren" güçlü bir sinemasal mekân olmuştur (2010, s. 80). Erdoğan'ın İstanbul'un "Doğulu ve yerli" olanın temsil ettiği "kırsaldan gelen alt sınıfları", "Batılı ve yabancı kültürün" temsil ettiği "kentsoylu üstsoylular"la karşılaştıran Yeşilçam melodramlarının değişmez mekânı olduğu yönündeki yorumu da bu bağlamda düşünülmelidir (1995, s. 197). Ancak kent imgesinin, kentin ve ülkenin değişen siyasal ve kültürel iklime kayıtsız kalması söz konusu değildir. Arslan'ın Türkiye siyasi hayatında önemli kırılmaların yaşandığı 1960-80 arası dönemin temsilleri dönüştürdüğü moment olarak işaret ettiği 1970'lerin⁶ ardından (2001, s. 20), 1990-2010 arası dönemde iz bırakan toplumsal olaylar ve yükselen kimlikler siyaseti bağlamında 2000'lerde ikinci bir kırılmanın yaşandığı iddia edilebilir. 70'ler itibarıyla billurlaşan sınıf çatışması, 2000'lere gelindiğinde kimlikler mücadelesinin gitgide güçlü çıkan sesiyle birleşerek, kentin karşılaşmalar alanında yerini almıştır. Modern Türk şehirleşmesinin bir krizi olarak kodlanan gecekondu ve değişen kitlesel dokusu, gecekondulaşmanın merkezi olan İstanbul özelinde de gözlemleyebileceğimiz gibi kent dokusunda estetik bir tahrifattan fazlasına mal olmuştur. Mekânsal izolasyonu delen emek hareketi, gündelikçi kadınlar, taşralı üniversite öğrencileri seçkin halk tahayyülüne dair seslerini yükseltebildikleri ölçüde İstanbullu olmuş, İstanbulluluk (*Türklük*) anlayışını değiştirmişlerdir. Tepeden inme modernleşmeye koşut bir hızla gerçekleşmeyen bu dönüşümün kavranmasında kilit bir pozisyona sahip temsiller sistemi içerisinde sinema, gecikmiş karşılaşmaların üzerindeki perdenin kaldırılmasında aracı rolü üstlenmiştir.

⁶ Arslan yaşanan değişimi şöyle özetlemektedir: "Yoksulluğun nedenleriyle, gündelik hayatın maddi ve fiziksel ihtiyaçlarıyla daha birebir bağlantılar kurulurken, fabrikalar, işçiler, grevler, toplumsal eylemler, gecekondu, kenar mahalleler, şehrin caddeleri daha fazla görünür hale gelir. Her durumda iyi ve erdemli olmayı içeren tümüyle metaforik bir yoksulluk temsiline yerini, yoksullukla maddi bağlantılar kuran metonimik temsiller, ev ya da aile metaforunun yerini apartmanlar, yüksek bloklar-gecekondu karşıtlığı alır" (2001, s. 20).

Bu bağlamda, Türkiye tarihinde ortalama on yıllık zaman dilimlerinde yinelenen emek eksenli göç hareketlerinden farklılaşan bir göçün gölgesinde geçen 90'lı yılların "hem Türkleşmenin hem de modernleşmenin eş zamanlı ve birbirine uyumlu yürüyebileceğinin kanıtı ve başarılı bir örneği" olması planlanan modern kentleri "Kürt kalmak"ta ısrarlı yeni sakinlerle karşı karşıya bıraktığını not etmekte fayda var (Saraçoğlu, 2011, ss. 22-23). Ancak 1970'ler ve 80'lerin idealize edilmiş kültürel ikliminde bir leke olarak beliren arabesk sorununun faili olarak mimlenen ancak adlandırılmayan Kürtlerin (Stokes, 2009: 168) ve Kürtlüğün beyazperdede tanınma arzusunun emarelerini 90'ların başından itibaren göstermeye başladığı ve 2000'lere gelindiğinde billurlaşmanın kaçınılmaz bir hal aldığı altı çizilmelidir. "Muhsin Bey'in (1987, Yavuz Turgul) efendiliğinden lezzetinden sonra (...) ancak lahmacuna karşı koyan pizza" (Şamlı, 1993: 153) olarak değerlendirilen Kirpi'nin (Genco Erkal) hikâyesinde öncüllerine rastladığımız söz konusu durum, "Zeytini ekmekle dört kere katık edip yemenin" ne demek olduğunu bilen emekli yargıç Rifat Bey'in (Şükran Güngör) hikâyesiyle dilini bulma yolunda şekillenmiştir. Bu anlamda, tarihsel ve sınıfsal olarak hayli farklı iki dünyaya ait bu iki karakteri merkezlerine alan *Camdan Kalp* ve *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinin İstanbul merkezli olay örgüleri ve çok değişkenli göç teması anlatsal ve biçimsel olarak ciddi farklılıklar gösteren iki filmi, Türklük, Kürtlük ve anadil ekseninde okumaya izin vermektedir.

Dilde Kırılma

Erken dönem Türkçü düşünürlerden Ziya Gökalp, dil konusundaki hassasiyetini "Dilde Türkçülük" alt başlığı altında toplayarak, bilinmesi Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığının asli gerekliliklerinden olan Türkçe'yi "İstanbul halkının ve özellikle İstanbul hanımlarının konuştuıkları" dille sınırlandırarak (2011, ss. 98-99) genel bir eğilimin kurucusu olmuştur. Arslan söz konusu genel eğilimin eseri olan İstanbul Türkçesi'ni "'lekesiz', 'defosuz', anlam, yorum ve vurgu açıklığının yerini homojen-

lik ve şeffaflığın aldığı bir ulusal bütünlük kurgusunun Ana-Göstereni" olarak değerlendirmekten yanadır (2010, s. 44). Bu anlamda, İstanbul Türkçesi'nin önemine sadakatle uygulanan politikaların, kurucu ideolojinin çıkmazlarının en açık biçimiyle karşımıza çıktığı alanlardan olacağı açıktır. Ulus Baker'in 1 Kasım 1928 tarihli Harf Devrimi'ni "travma"yla birlikte anması da bu bağlamda düşünülmelidir.⁷ Baker'in, erken dönem Cumhuriyet'in tek dil tek bayrak şemsiyesinin kapsayıcılığına amade homojen bir kimliğe biat eden kültürel politikalarına sadık steril dil arayışının doğal ürünü olan edebi arayışların⁸ izlediği yolun akıbetine dair yorumu şöyledir:

Türkiye'nin "uluslaşma" tecrübesinde, Harf Devrimi'nin müthiş travmasında, güneş-dil kuramında, Cumhuriyet dönemi edebiyatı kateden "öztürkçecilik" kav-galarında, bugün de edebiyatın "'ulusallığım" kendiliğinden verilmiş bir nitelik olarak gören ve edebiyatın esas olarak "Türkçeyi doğru kullanmak" asgarisinden itibaren başladığını varsayan yüzeysel bir bakış açısında yerini çok şiddetli bir biçimde alacaktır (1999, ss. 9-10).

Baker'in argümanının nesnesini, edebi metinler değil de Yeşilçam sineması olarak ele aldığımızda, ulusal edebiyat ve ulusal sinema arasın-

⁷ Nitekim Orhan Koçak da Meclis'te Latin alfabesini kullanma önerisi görüşülürken yaşanan gerilimlerinden yola çıkarak üç ana kaygıyı not düşer: "[Latin alfabesini kullanmak] Düşmanların (Batı'nın) kültürünün çok temel bir öğesini benimseyerek üstünlüklerini resmen tanımış olmak ve böylece ellerine bir koz vermek; İslam âlemine karşı zor duruma düşmek; geleneksel kültür ve öğrenimle her türlü süreklilik ilişkisinin kopması" (2002, s. 389). Süreklilikte yaşanacak bu kopuş, filozof ve estetikçi Auerbach tarafından Walter Benjamin'e yazılan bir mektupta da karşımıza çıkmaktadır: "'Kan ve toprak' ülküleriyle karışan bir kültürel Esperanto anlayışı... On yıl içinde yirmi beş yaşından küçük tek bir kişinin, yirmi yıl önce yazılmış herhangi bir felsefi, edebi, siyasi eseri anlayamaz hale gelmesi" (aktaran Baker, 1999, s. 10).

⁸ Seçkin Kemalîst modernleşme söyleminin Türk edebiyattaki öncü isimlerinden Peyami Safa örneği bu arayışın homojen kimlik tahayyülüyle arasındaki organik ilişkiyi gözler önüne sermesi açısından dikkate değerdir. "'Üstünde azınlıkların yok denecek kadar azaldığı ve baştanbaşa öz Türklerin yaşadığı bir toprakta' yapılan milli medeniyetçi hamleyi bir cerrahi müdahale ('büyük ameliyat', 'kangren', 'ölü taraflar', 'kesip atmak') olarak savunan" Safa yazınında, 1930'ların sonuna kadar takip edilebilen ana hat "dilde ister yeniliği ister muhafazakârlığı savunuyor olsun, canlılığı ve sağlığı kendi hanesine, ölümü ve hastalığı karşı tarafına yazıyor olması"dır. Bu minvalde, alaturka müzik "sarı benizli hasta inilti", "milli ideal oluşturamamış toplumlar 'yatalak cemiyetler'", Arapça ve Farsça artıklardan kurtulamamış dil "hasta Türkçe"dir (Gürbilek, 2011, ss. 145-146).

daki ilişkiye dair açıklayıcı bir örneklem uzamına ulaşırız. Açık bir örnek ise, Baker'ın edebi yaratıcılığı dilin resmi kurallarına sadakate indirgeyen yaklaşımın doğal sonuçlarından birisi olarak ele aldığı köyde geçen olayın karakterlerinin karikatürleştirme düzeyinde bir vurguyla köy dilinde konuşması ya da Kürt bir gündelikçi kadının İstanbul Türkçesi'yle konuşmasına (Baker, 1999, s. 23) benzer durumlara Yeşilçam melodramlarında da sıkça rastlıyor oluşumuzdur. Bu indirgemeciliğin toplumsal karşılığına dair yorum ise Cemil Koçak'a aittir. Koçak, "önce 'güzel Türkçe'nin gereği olan sesleri çıkaramayan, sonra da zaten çıkarmak istemeyen, hınçlı bir gururla 'güzel olmayan' sesler çıkaran kuşakların" istilasına maruz kalmış bir İstanbul Türkçesiyle karşı karşıya olduğumuzu belirtir (2002, s. 396). Baker'e geri dönecek olursak, "lehçelerinden, deşikelerinden, azınlık formüllerinden, sokağın, kırın, kentin, gecekondu'nun 'ağız' ve 'ifade' tarzlarından yana" çoğullaşması ve zenginleşmesi olarak estetize edilebilecek bu durumun, "dolaylı serbest söylem" in daha güçlü biçimlerde ortaya çıkmasını sağlama potansiyelinden söz edebiliriz (1999, s. 11). Ancak, Yeşilçam sineması özelinde pek çok örneğine rastladığımız bu söyleyiş biçimlerinin -Laz karakterlerin şivesi (Güllü, Atıf Yılmaz, 1970), Rumların kendilerine has Türkçeleri (*Gurbet Kuşları*, Halit Refiğ, 1964), gecekondu'nun kaba dili (*Sultan*, Kartal Tibet, 1978), ağaların, marabaların Türkçesi (*Kibar Feyzo*, Atıf Yılmaz, 1978)- Türkiye mozaiğini zenginleştirici dekoratif unsurlar olmaktan öteye geçemediği açıktır. Baker'ın "biricik bir atılım" olarak gördüğü, senaryosu Yılmaz Güney'e ait *Yol* (Şerif Gören, 1981) filmi (1999, s. 23), sinemayla ilişkisi Güney Film ile başlayan Fehmi Yaşar'ın yönetmen koltuğuna oturduğu tek filmde Yılmaz Güney sinemasında kilometre taşı olan filmlere yaptığı göndermeler sebebiyle ayrıca dikkate değerdir.

Yılmaz Güney'i, Türkiye sinemasında eşine az rastlanır bir "halk sinemacısı" olması sebebiyle sahiplendiğini belirten Yaşar'ın (Hocaoğlu, 1993, s. 15) 1990'lar başı Türkiye sinemasına dair eleştirileri, *Camdan Kalp*'in can damarını ele verir: "Türkiye Sineması'nda egemen göstergelerden biri cehalet. Öyle ki, yaşadığı ülke üzerine doğru dürüst düşünebilecek bir okuma

şansından yoksun. [...] Kapitalizmi bir anlamda onayladılar. Feodal değerlerin çözülmesini her zaman ayakta alkışladılar ama yerine ne koyacaklarını hiç düşünmediler” (Hocaoğlu, 1993, s. 16). Modern bir evde, lüks bir hayat yaşayan, “Adanalı çocukların anlayacağı filmler yapmak”tan vazgeçmiş, “bir ekmeğin parası”nu bilememenin yabancılığı ile “anlamadığı kitaplar, yarım yamalak düşünceler, kafası karışık avantacılar” arasında sıkışıp kalmış Kirpi adlı karakterin ardı sıra yitip gittiği arayışın arka planında Yaşar’ın kapitalizm ve feodalite arasında tespit ettiği bu gerilim vardır.⁹ 2000'lere geldiğinde senaryo danışmanlığını yaptığı *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde ise, bu arada kalmışlığın yeni bir dil aracılığıyla kat ettiği yol gözler önüne serilmektedir. “Parasızlık hep vardır” diyen gündelikçi Kiraz’ın (Şerif Sezer) sesine kulak veren *Camdan Kalp*’in, sınıf çatışmasını yekpare gösteremezken, dile dökülmesine fırsat tanımadan gösterdiği şey *Büyük Adam Küçük Aşk*’la sesini bulacaktır. Bu anlamda iki filmin anlatı eksenlerinin kesiştiği başlıca odak, İstanbul Türkçesi’nin gölgesinde göçebe bir dilin varlığının yarattığı tedirginliktir.

Camdan Kalp’in yazgısı, sesiyle Marilyn Monroe’ya can veren Naciye’nin (Deniz Gökçer) kıskançlık krizi sırasında sattığı kitaplarla birlikte ortadan kaybolan –kütüphanede kendisine yer bulamamış- *Tractatus*’u “felsefe tarihinin belki en ilginç kitabı kılan” yorumdur:

Söylenecek olanı söylemenin yolu, onu söylenemeyen olarak göstermektir; işte, dil, bir şeyleri söylerken, bir şeyleri gösterir –söyledikleri, hep, gösterdikleridir- birer “tasarım”, birer “resim”dir, dilin dile getirdiği “anlam”lar. Ama bir de söylemeden (çünkü söyleyemeden) gösterdiği anlamlar vardır dilin –asıl önemli ve değerli olan da budur: Söylenemeyen; ancak gösterilebilir olanlar (Aruoba, 1993, s. 141).

Bu tespitin ışığında Gürbilek’in metinleri, “metinlerin üzerinde gezinen, her an yer değiştiren gölge”yle (2005, s. 12) birlikte okuma çabasına sadakatle takip eden Utku Akgün’ün önerisine (2010, s. 66) kulak vermek, *Camdan Kalp*’in söyle(ye)meyerek gösterdiği şeyi dile dökme şansı tanımaktadır. Ancak temel bir farkla: filmsel metnin üzerindeki gölgeyi

⁹ Burada başvuru itihamlar, hararetili bir kavga sırasında Naciye tarafından Kirpi’ye yöneltilen eleştirilerdir.

Akgün'ün uygun gördüğü "Batı'nın kalabalık kütüphanesi ve modernini sindirmiş yeni eğilimleri karşısında bu coğrafyada ortaya çıkan hep 'geri kalmışlık' duygusu" (Akgün, 2010, s. 67) ile değil de "şehri, İstanbul'u, yerleşikliği" tehdit eden "taşra, Anadolu ve göçebelik" (Aruoba, 1993, s. 142) ile birlikte düşünerek. Bu doğrultuda film esasen, Kirpi'nin sık giyisiler, konforlu yaşam ve nezih bir dilin hakim olduğu idealler dünyasının dışına adım attığı anda başlamaktadır. Bir gece önce Boğaz'ın sularında bulunduğu "helezonik yaylar"¹⁰ yardımıyla başka türlü görmeye çalıştığı Kiraz adındaki gündelikçi kadına hakaret etmek için telefona sarıldığı o anın ardından gecekondu mahallesine yapılan yolculukla film yatağını bulur. "Düşünceler ve değerler adına eyleme 'soyunan' aydın tipi" (Aruoba, 1993, s. 143) olarak resmedilen Kirpi'nin, -gerçeküstü bir karakter olan Yetim dışında- tüm sakinlerin doğallıktan uzak bir şiveyle konuştuğu gecekondu mahallesi Gülsuyu'nda geçirdiği zaman, bilinmeyen bir dünya, beklenmedik bir yolculuk ve yabancı bir dil ile aradaki mesafenin izlerini taşımaktadır.

Gecekondu semtine yapılan yolculuğun, evin, vatanın, kimliğin sınırlarının, sınırlılığının göstereni vasfıyla yarattığı *tekinsiz* hava *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de rastlayacağımız bir motiftir. Ancak Kirpi'nin hikâyesinin karakterini bekleyen sarsıcı bir yolculuk daha vardır: Kiraz'ın "trenle tez gidilen" köyüne yapılacak yolculuk. Kirpi'nin bilgisinden mahrum olduğu coğrafi ve kültürel gerçeklikle arasındaki mesafeyi kapatacak kent rehberi ise *O/Hakkâri'de Bir Mevsim*¹¹ romanıdır. Ferit Edgü'nün kişisel deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı bu roman, Kirpi'nin filmin belirsizlikler evreninde yiten arayışının kaynağında yer alan toplumsal dinamiklerin en açık biçimiyle ifadesini bulunduğu öncü

¹⁰ Filmin senaryosunda, Sakal adıyla geçen "entel" dostundan esinlenen Kirpi, "Varoluşun çok sarmallı helezonik yapısını anlamak ve anlamlandırmak" için maddi bir gerçekliğe sığınır adeta. Bir çeşit dürbün, belki de kamera gibi değerlendirilebilecek bu yaylar aracılığıyla "daha güzel bir hayat"ın olanaklılığı sorunsallaştırılır.

¹¹ Söz konusu romanın *Camdan Kalp* ile gösterdiği paralelliklerle ufuk açıcı bir okumayı olası kılmaktadır. Metin boyunca yeri geldikçe başvurulacak bu paralelliklerin yanı sıra Erden Kural'ın filmde Öğretmen rolünde karşımıza çıkan Genco Erkal'ın bu kez Kirpi olarak Doğu'ya yaptığı yolculuk farklı dönemlerin bunalımlarının aktörlerini işaret etmektedir.

metinlerden birisidir. Edgü'nün romanının ana karakteri isimsiz, dünsüz bir Öğretmen ve Öğretmen'in öyküsünü anlatmasını istediği "kırık kalem"dir (2010, s. 19). *Camdan Kalp*'in anlatı ekseninde yer alan temel motifler ise yalnızca lakabını (Kirpi) bildiğimiz "isimsiz" bir yönetmen ve bu yönetmenin yaşadığı dünyayı anlamlandıracak bir hikâye bahşetmesini umduğu "kamera"dır. Kurucu öğelerde karşımıza çıkan bu paralellik, *Camdan Kalp*'in gösteremediği şeyi adlandırmak için Kirpi'yi Öğretmen'in kılavuzluğunda anlama çabasını anlamlı kılmaktadır. Tren yolculuğunun sonunda vardığı yerde, minibüs içerisinde Alman sanılan Kirpi'nin yalnızca Almanca *da* bilen gencin aracılığıyla -tercümanlığıyla- ve askerliğini İstanbul'da yapmış (Türkçe'yi burada öğrenmiş olma ihtimali yüksek) bir diğer adamla iletişim kurabilmesi; "Tanrım, ne zaman anlayacağım bu insanların dilinden" (Edgü, 2010, s. 57) diye yakınan Öğretmen'i hatırlatır. Kış mevsimi sonunda köyden kurtulacağını uman Öğretmen gibi Kirpi de kent meydanında sevgilisi Naciye'yi hatırlatan Marilyn Monroe'lu kilimi gördüğünde "Burası bana verilmiş bir *oda*. Hem benim ne bir karım ne çocuklarım var burada" (Edgü, 2010, s. 72) diye düşünür belki de. "Tanrı'ya inansa, sabahtan akşama, akşamdan sabaha oturup yakaracak" (Edgü, 2010, s. 95) Öğretmen gibi Kirpi de "huzur için" oruç tutan taksi şoförüne imrenerek saf bir imana sahip olup, yarı-aydın olmanın yol açtığı gerilimden kurtulmak ister belki de. Köy hayatının vazgeçilmezi olan köpek (Edgü, 2010, s. 99) midir, Gülsuyu'nda peşine takılan köpek? Nihayetinde soru eklerinin yokluğunu vurgularla telafi eden, bütün fiilleri üçüncü tekil şâhısa göre çeken köylüler (Edgü, 2010, s. 112) gibi konuşan ahalisiyle Gülsuyu'ndaki düzenin, Cumhuriyet mefkûresinin ulaşamadığı dağ köylerinin kalıntısı olarak resmedildiği açıktır. Edgü'nün Ramazan'ı, Kiraz'ın Kirpi'ye söylediği gibi, yalanlar söylemektedir Öğretmen'e, ama açıklaması vardır: "Yalana inanmak daha kolaydır da onun için Öğretmen" (Edgü, 2010, s. 144). Dehşete düştüğü ve hayran kaldığı yoksulluk ve cehaletin peşi sıra ilerleyen Kirpi'nin yenilgisinin sebebi tam da bu noktada aranmalıdır zira telafisi mümkün yoksulluk ya da cehalet gibi mahrumiyetlerden ileriye

doğru atılacak adımın uğrağı burasıdır. Gülsuyu'nun asli sorununun yoksulluk, oradaki ayrı dünyanın yegâne kaynağının da cehalet olduğuna inanmak, o mahallin (gecekondunun) kendine özgü varoluşunu yadsımayı gerektirmektedir. Ancak Öğretmen'in düşmediği hataya Kirpi düşer; yalana inanmanın olanca hafifliğiyle adeta içine düştüğü bu dünyayı, derinlemesine sorgulama gereği duymaz.

Dil ve düş arasındaki hat boyunca ilerleyen Edgü'nün kalemiyle anlatsal paralellikler gösteren *Camdan Kalp*'in metinsel bağlamda romanın başarısını yakalayamamasının temel sebebi de budur. Orhan Barlas'ın da belirttiği üzere bir yerden sonra kara mizaha dönen anlatsal parçalarıyla gerçekliği askıya alan, varlığını şaibeli kılan film, kahramanı Kirpi'yle "aydın-seçkin takımı ile' halk yığınları arasındaki onulmaz iletişimsizliği" (1993, s. 144) kat etmeye çabalamaktadır. Barlas'ın tespitine hak vermekle birlikte üzerinde durulması gereken esas konu ihmal edilmemelidir. *Camdan Kalp*, Kemalist ideallerin homojen halk idealini gölgeleyen asli unsuru, töre, otlu peynir, kaçak çay, şehir olamamış yerleşim bölgeleri, yoksulluk ve cehalet ile filme dâhil ederken, ondan dilini ve kimliğini esirgemektedir. Hak. Kenti'nin Pir Köyü'nde en azından "Na"¹² kelimesini duyan Öğretmen'in aksine, Kirpi, bölgede yaşayan halkın Türkçe'de karşılığı olmayan sesler toplamı olarak değerlendirilebilecek ya da dilde hiçbir karşılığı bulunmayan adları (Kör Xamo, Şıxo, Sinten) ve doğallıktan uzak şiveleri ile askeri güçlerin keyfi müdahalelerinin sorgulanabileceği zeminini sarsıntıya uğratan gerçeküstü unsurlarla yetinmektedir. Büyük adam Rıfat Bey'in hikâyesi ise "Daye"¹³ sözcüğü-nü duyduğu anda başlar.

Büyük Adam Küçük Aşk filminin emekli yargıcı Rıfat Bey'in mesleği, gündelik hayatı, takip ettiği *Cumhuriyet* gazetesi ve katiyen ihmal etmediği ritüeller (bayramlarda bayrak asmak) gibi gösterenlerle pekiştirilen imajı odağında, adeta gökten düşen bir Kürt kıızıyla (Hejar) karşılaşmanın ardı sıra gelişen anlatısı, on yıllık bir süre zarfında kat edil(emey)en

¹² Kürtçe "Hayır" anlamına gelen sözcük.

¹³ Kürtçe "Anne" anlamına gelen sözcük.

yolun gözlemlenebileceği kritik bir pozisyonda durur. *Camdan Kalp*'te kişisel bir arayışın tekinsiz mevzisi olarak karşılaştığımız sorunun maddi gerçekliği didaktik denebilecek bir açıklıkla karşımızdadır nihayet. Çelişkilerin netleşmesini mümkün kıldığı gibi kendi metinsel tutarsızlıklarının işaretlerini taşıma potansiyeli de olan bu üst dil, film zamanına dahi sızmıştır. Adeta dekorun vazgeçilmez bir parçası haline gelen bu zaman, Cumhuriyet'in ilan edilmesinin 75. yılı, 1998'dir. "Teslim olun!" çağrısı yapılmadan taranan ev ve yaralının "Ateş etme" yakarışına yanıt olan bir el silah sesi ile taçlandırılan "olağan" baskının ardından polisin banyoda bulduğu radyoyu kurcaladığı sırada, "Cumhuriyet'in 75. yıl coşkusunun" damgasını vurduğu bir futbol maçının anonsu ile seyirci bilgilendirilir. Peşi sıra, düzenli takip edilen, bulmacaları çözülen *Cumhuriyet*¹⁴ gazetesinin başlıkları ("Cumhuriyet İçin El ele" ve "Yaşasın Cumhuriyet" gibi) aracılığıyla coşkunun "kitleliliği", yeniden üretilmeye, ayakta tutulmaya çalışılan bir toplumsal refleksten ziyade hep oradaymışçasına perdeye yansır.¹⁵ Halbuki 90'lı yıllar, Esra Özyürek'in gözlemlediği üzere kamusal alana hâkim olan laik modernleşme projesinin kaçınılmaz başarısı olması planlanan "güçlü, bağımsız, kendine yeten" Türkiye idealinin "Siyasal İslam ve ayrılıkçı Kürt hareketinin yükselişiy-le" sarsıntıya uğradığı ve dolayısıyla "Mustafa Kemal'in kurduğu laik, modernist ve kalkınmacı cumhuriyetin maruf resmi ideolojisi olan Kemalizm"ın sembollerinin özel alanlara taşındığı ve "kuruluş günlerine

¹⁴ Filmin dokusunda bu kitlesele coşku gibi *Cumhuriyet* gazetesi de, yayın hayatına başladığı andan itibaren politik ve ideolojik duruşunu muhafaza edebilmiş bütünlüklü bir ikon olarak sunulmuştur. Ancak yakın zamanda yayımlanan Emine Uşaklıgil'e ait *Benim Cumhuriyet'im* adlı çalışma *Cumhuriyet* gazetesi tarihini sürekliliklerden ziyade kırılmaların tarihi olarak gözler önünde sermektedir. Bu durumun en açık örneği "1950'lerin sonuna kadar çoğu gazete gibi ateşli bir anti-komünist politika güden *Cumhuriyet*"in, kendini "ilerici, aydınlanmacı ve solcu sıfatları" bağlamında yeniden konumlandırışıdır. 1956 sonunda Yaşar Kemal'in "Anadolu Notları" röportajları ve *Yön* dergisinin kuruluş bildirgesinde imzası olan İlhan Selçuk'un 1962 senesinden itibaren yazdığı köşe yazıları bu yeni durumun getirileridir (Uşaklıgil, 2011, ss. 154-155).

¹⁵ Yönetmen ve senarist Handan İpekçi, senaryonun ortaya çıktığı koşulları şöyle aktarmaktadır: "1998'de Susurluk kazası olmuştu, toplum dibe vurmuş bir yandan Güneydoğu'daki çatışmalar öte yandan da Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. yıldönümü görkemli bir şekilde kutlanıyor. Yani çok büyük çelişkiler iç içe yaşıyor. Sanki bu öykü böyle birdenbire bir ay içinde çıkıverdi" (aktaran S. Ruken Öztürk, 2004: 301-302).

nostaljik bir bağlılığın” geliştirildiği bir siyasal iklimin hakim olduğu dönemdir (2008, s. 9).¹⁶ Dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel’in, 75. yıl kutlamaları için yayınladığı “Türkiye terör, irtica ve örgütlü suçlar gibi sorunlarla karşı karşıyadır. Bunların hepsini hukuk devletinin meşru zeminleri ve yollarını kullanarak aşacaktır” temennili mesaj da bu tespiti desteklemektedir. Rifat Bey’in, polisin kapısını hoyratça çalışından biraz önce eline aldığı, “*devlet iktidarının kazanılması, kullanılması ve sınırları ile ilgili hukuk kuralları*”ndan müteşekkil anayasa hukukuna dair *Devlet ve Demokrasi: Anayasa Hukukuna Giriş* (Tanilli, 2007, s. 11) metninin varlığı ile ev baskınınun eşzamanlılığı Demirel’in temennisi ile uygulanan şiddet arasındaki kapanması güç mesafeyi gözler önüne sermektedir.¹⁷ Nitekim polis evini terk ettikten sonra daktilosunun başına geçen Rifat Bey’in attığı başlık da bu minvaldedir: “Polis Devleti mi Hukuk Devleti mi?”.

Bir adım daha öteye gidilmeden üzerinde durulması gereken başlıca mesele, Rifat Bey’in çalışma odasının duvarında asılı Mustafa Kemal portresiyle pekiştirilen makbul vatandaşlığının, iktidarda olan Refah Partisi’yle gündeme gelen siyasal İslam iklimini neredeyse görmeyerek, Kürt dilinin meşruluğunda yolunu bulan bir hikâye ile sınıyor oluşudur. Kemalist modernleşme projesinin üç temel saikini, laikliği, kalkınmacılığı¹⁸ (devletçilik) ve milliyetçiliği, (sırasıyla) sadece gözleri açık

¹⁶ Tanıl Bora ve Ümit Kıvanç, Atatürkçülüğün ideolojik ve politik görünümünde yaşanan ayrışmaların ve çeşitlenmelerin anlaşılmasında 12 Eylül’ün üstlendiği role dikkat çeker. Resmi ideolojinin özü olma vasfını muhafaza eden Atatürkçülük, muhalif ve sivil olma iddiasında alternatif bir forma bürünmüştür. İslamcılar, sosyalistler ve Kürt hareketinin güçlenmeye başladığı 80’lerin ikinci yarısına dikkat çeken yazarlar, bu hareketlerin resmi tarih bağlamında mücadelelerinde Atatürkçülüğü karşılarına alarak ideolojik cevherde tahrifata neden olduklarını belirtmektedir. Bu yeni Atatürkçülüğün başmüessilinin *Cumhuriyet* gazetesi olması dikkate değerdir. Bu gazetenin yazarlarından İlhan Selçuk ve Uğur Mumcu’nun, Atatürkçülüğü tutarlı bir ideolojik bütünlüğe kavuşturmak adına mesai harcadıklarına dikkat çeken yazarlar, 90’ların ortalarında Atatürk ve Atatürkçülük imgelerinin ve simgelerinin, milli birlik ve beraberlik söylemi çevresinde farklı siyasal ideolojilerce kullanıldıklarını eklemektedir (Bora & Kıvanç, 1995).

¹⁷ Vurgular Tanilli’ye ait.

¹⁸ Söz konusu kalkınmacı idealizm, *Camdan Kalp* filminde Kirpi’nin Hakkâri’de kaldığı otelin lobisinde, Kiraz’ın kardeşleriyle yaptığı konuşmanın ardı sıra gelen diyalogta karşımıza çıkar.

kalacak şekilde örtünmüş çarşafly bir kadın imgesi, yol boyu gösterilen gecekondular ve aracın içerisinde konuşulan Kürtçe ile başarısızlığa mahkûm eden dolmuş yolculuğu, filmin dönemin siyasal iklimini özetlediği yegâne sahnedir. Ancak bütünsel olarak bakıldığında anlatının beslendiği çatışmanın Türkçe ve Kürtçe arasındaki gerilim aracılığıyla şekillendiği açıktır. Kürtçe cümlelerin gürlüğüyle tetiklenen kalp spazmları (ilk olarak “Dayê” kelimesiyle beraber kendini gösteren spazm, dilin varlığı ağırlığını hissettirdikçe tekrarlanmıştır) bu durumun en açık gösterenidir. Ancak iki ayrı sahnede karşımıza çıkan daha hayati bir vurgu vardır. Müzeyyen Hanım'ın (Yıldız Kenter) ömürlerinin kalan kısmını Rifat Bey'le beraber geçirme arzusunun dillendirdiği mektubunun ardından, Rifat Bey'in Kürt kızıyla kalmak ya da Müzeyyen Hanım'ın teklifini kabul etmek arasında bocaladığı akşam yürüyüşü bu sahnelerden ilkidir.¹⁹ Tam o sırada yoldan geçen asker uğurlama konvoyunun, bayraklarla donatılmış araçlardan haykırdığı “En büyük asker bizim asker” naraları, Rifat Bey'i hızla, kendisini “Kürt” kızından kurtaracak telefona yönlendirir. Bir anlamda, dilin ve dili konuşan öznenin varlığı savaşla özdeşleştirilerek yok sayılmaktadır. Söz konusu ikinci sahnede ise anadilde eğitim tartışmalarına atıfla “Bir millet diline sahip çıkmalı!” vurgusundan vazgeçmeden, Türkçe öğretmek için öğrenilen Kürtçe kelimelerle renklendirilen akşam yemeği sırasında açılan televizyonda ardı ardına gösterilen şehit cenazeleri, pervasızca sergilenen gerilla bedenleri ve polis-devlet-mafya ilişkilerinin ortaya çıktığı trafik kazasının haberi ardından Rifat Bey'in yaşadığı duygusal patlamanın taşıdığı sembolik an-

Keyiflenip içecek bir şeyler (bira, cin, votka, vb.) isteyen Kirpi'yle oteldeki görevli arasında geçen sohbet şöyledir:

Katip: Sen burayı Hilton sanırsan abey.

Kirpi: Bak bunlara alışmalısın. Bir gün burası da öyle olacak. Mesela bak şurayı bar yapacaksınız, boydan boya... Şuraya masalar... Şuraya da piyano... Çay değil, viski cin içilecek o zaman viski cin (Yaşar, 1993: 119).

¹⁹ Rifat Bey'in zihnini meşgul eden bu gerilim ve Sakine'nin ev içindeki rolü, eşini kaybetmiş ve çocuklarından ayrı düşmüş bir erkeğin yeniden iktidar kurma çabası olarak da okunabilir. Ev içi sorumlulukları kusursuzca yerine getirmesi anlamında ölen hayat arkadaşının ikamesi olan Sakine ve Hejar ile yeni bir aile tasarımıyla karşı karşıyayızdır. Rifat Bey'e bir kez daha “Baba” olma şansı tanyacak bu ailenin eklektizmi filmin potansiyel anlamları açısından dikkate değerdir.

lam önem kazanmaktadır. Rıfat Bey bir zamanlar bir yerlerde var olan ama faili meçhul bir biz tarafından saf kalmasına izin verilmemiş bir yapının yasını tutar gibidir: “İnsanlar bozuldu. İnsanları bozduk. Biz bozduk, dengeyi bozduk, doğayı bozduk, her şeyi bozduk” demektedir. Savaşa dair imgeler ve görüntülerle bir arada gösterilen dilin varlığının katlanılabilir bir hal almasıyla, toplumsal mühendislik projesinin başarısızlığı dile dökülebilme olanağını bulmuştur adeta.

Demokrasi arayışında bir aydın olarak resmedilen Rıfat Bey, aydınlanmacı Kemalist modernleşmenin ilkelerine sadık bir portre çizmektedir nihayetinde. Yersiz duygusallıklara dahi izin vermeyecek bir akılcılıkla, kurallar kaideler çerçevesinde şekillendirdiği gündelik hayatı ile (çocukların giremeyeceği çalışma salonu, aksatılmayan sabah yürüyüşleri, ikili ilişkilerde korunan mesafe), kargolarını evden alan gence kitap vermekten Türkçe konusundaki “hassasiyetine” pek çok konuda kendisinden beklenileni layıkıyla yapmaktadır. Ama yaşlıdır, kendi deyimiyle ölüme yakındır ve yalnızdır. Yıllardır evinde çalışan, Sakine (Fusun Demirel) adıyla bildiği kadınla gerçek anlamda tanışması için yaşlanması ve yalnızlaşması gerekmiştir adeta.

Kadın, Emekçi, “Yabancı”

Toplumsal cinsiyet ilişkilerini sınıf ve ırksal etnisite ilişkilerinden ayırmanın imkânsızlığına dikkat çeken Cynthia Cockburn, mülkiyet esasına dayalı ekonomik sınıfın iktidar sisteminden, devletler ve medeniyetlerle ifade bulan etnik-milliyetçiliğin iktidar sisteminden ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet hiyerarşisini oluşturan iktidar sisteminden müteşekkil toplumsal yapının üç ana ötekisini, bu iktidar odakları minvalinde emekçi, yabancı ve kadın olarak sıralar (2009, ss. 301-307). Türkiye özelinde kentli orta sınıfın ortaya çıkışıyla beraber hızla gelişen kentleşmenin başlıca ürünü olan orta sınıf konutlaşmasındaki artış, kırsal kesimden göç eden yığınların orta sınıfın ev alanlarına dâhil edilmesini teşvik etmek suretiyle evi, kentli köylü karşılaşmasının güçlü bir fiziksel ve simgesel alanı kılmıştır (Özyeğin, 2005, s. 61). Bu karşılaşmaya vesile olan emek mübadelesinin

taşralı muhatabının kadın olması durumunda, ilişki “aile içindeki cinsiyete ve yaşa dayalı hiyerarşik ilişkilerin üzerine” kurulmaktadır (2005, s. 67). Bunun başlıca tezahürü ise, düzenli olarak evde beliren yabancınn varlığının, bir aile ya da akrabalık teriminin (abla, gelin gibi) kullanımıyla doğallaştırılmasıdır (2005, s. 74). Türkiye’de ücretli ev hizmetleri sektörünün tarihsel gelişiminde kadınlığın inşasına odaklanan Aksu Bora da, gündelikçi ev ahalisinden birisi gibi göstermesi sebebiyle akrabalık bildiren terimlere sıkça başvurulduğunu belirtmektedir (2010, ss. 77-82). *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin gündelikçisi Sakine’nin hikâyesinde yansımaları bulan bu tespit (Neriman Teyze’den örgü örmeyi öğrenmiş olan Sakine, Rifat Amca’sının huzurevine yerleşme fikrine “Ne gerek var!” diyecek kadar “aileden”dir) söz konusu *Camdan Kalp* olduğunda temel bir farklılık göstermektedir. Evin hanımıyla (Naciye) yan yana dahi görmediğimiz Kiraz’ın muhatabı Kirpi’dir ve değil akrabalık belirten bir ek, ismini dahi duymayız. Bu durum, Naciye ve Kirpi karakterleri arasındaki rol değişimini (çalışıp eve ekmek getiren Naciye, evde oturup düşler kuran Kirpi’dir) erillik krizinin göstereni olarak okuyan Nazlı Bayram’ın (1997, s. 23) tespitini desteklemektedir. Gündelikçinin aile sorunlarıyla ilgilenip (Bora, 2010, s. 24) onun için kahurlanan Kirpi, evin hanımının rolünü üstlenmiştir. Ancak bu filmler bağlamında esas yeniliği tespit edebilmek adına Türkiye’nin entelektüel ve kültürel tarihi içerisinde alt sınıftan kadınların temsil pratiklerinin (hizmetçiler, cariyeler, gündelikçiler, vs.), Türkiye’de sınıf zihniyetinin oluşum ve dönüşüm biçimlerine dair aydınlatıcı olacağını belirten Necmi Erdoğan’ın (2010) sesine kulak vermek anlamlı olacaktır. İki filmin anlatı ekseninde de önemli pozisyonlara sahip gündelikçi kadın temsilleri, farklılaşan etnik aidiyetlerin -Cockburn’u olumlayan bir kabulle- homojen kimlik tahayyülünde sebep olacağı sarsıntının gözlemlenebileceği bir zemin sunmaktadır. Erdoğan’ın belirttiği üzere, etnik ve cinsel karşılaşmanın, modern insanın ve modern zamanlarla şekillenen mahremiyetin mabedi olan evde gerçekleşiyor oluşunun, sarsıntının şiddetini arttıracak açıktır (2000). Gül Özyeğin bu durumu şöyle ifade eder:

Modern ev yaşamını oluşturan unsurların ve ilişkilerin çoğunun yaratıldığı ve modern kimlikler ile bağdaştırılan duyarlılıkların, alışkanlıkların ve zihniyetlerin kendini gösterdiği yer olan orta sınıf ev ortamlarında yaşayan ve çalışan kapıcıların ve gündelikçilerin deneyimleri, geleneksel ile modern arasındaki karmaşık etkileşimi temsil etmektedir (2005: 79).

Erdoğan'ın arkaik-popülist kaygı olarak konumlandığı "Halka gitme" arzusuyla (2010) hareket eden Kirpi'nin, evine temizliğe gelen, kent hayatına "uyum sağlamış" ("Beufstragonof" ya da "beşamelli tavuk agroten" pişirmeyi bilmekle pekiştirilen bir uyum) gündelikçisi Kiraz'ı "koca dayağından" ve "kumadan" kurtarmak için çıktığı yolculuğun durakları (gecekondu mahallesi ve Kars'ın bir köyü), Kiraz karakterini filmin kilit noktası haline getirmektedir. Temizlik yaparken arabesk müzik dinleyen, geleneksel bir giyim tarzı olan Kiraz (Şerif Sezer), bir diğer kadın karakterin, Sinten'in (Fusun Demirel), kırmızı giysileri, çantası, ruju ile pekiştirilen tutkuları ile arasındaki uzlaşmazlık aracılığıyla cinsiyetsizleştirilir adeta. Gecekondu mahallesine yolculuktan önce ev içinde zaman zaman arzu nesnesi olma potansiyeli gösteren Kiraz (Kirpi'den Sinten'i aramasını istemek için yatağına oturduğunda giysisinin üst düğmelerini açarak telefon numarasının yazılı olduğu kâğıdı çıkarırken), Sinten'in "Erik kurusu" yakıştırmalarından sonra evinde, hasta yatağında, çocuklarıyla görüldüğü andan itibaren korunması kollanması gereken fedakâr anne ve eş olmuştur. Kiraz'ın "cinsiyetsizliği", Naciye'nin erotik dansları, Kirpi ve Naciye çiftinin porno filmlerle renklendirilen cinsel hayatları, Sinten'in kötü Türkçe'sini maskeleyen giyim tarzıyla defalarca pekiştirilmiştir.²⁰ Bu durum beri yandan Aksu Bora'nın gündelikçi kadınlar deneyiminden yola çıkarak, "Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası" alt başlıklı çalışmasında değindiği bir noktayı da işaret etmektedir.

²⁰ Bu anlamda film dâhilinde gönderme yapılan *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol* (Şerif Gören, 1981) filmlerinde işlenen feodal yapıda kadın temsilleriyle bir karşılaştırma anlamlıdır. İki filmde de "feodal düzende törelerin baskısı altında yaşayan kişilerin sığınacağı bir liman görevi" üstlenen aşk, kadınlardan ziyade erkeklerin aşkı olarak vardır. Feodal yapının baskısı altında daha çok ezilen kadın için pek fazla alternatif yoktur; ya sessizliğe gömülecek (*Sürü*'de Berivan) ya da törenin gereğine boyun eğecektir (*Yol*'da Zine) (Yüksel, 2006, s. 101).

Temizlikçiler ve işverenlerin birbirleri hakkındaki fikirlerine yoğunlaşan Bora'nın not ettiği üzere, temizlikçi kadınlar için "başkaları" işverenleri değil "kendileri gibi ev işine giden diğer kadınlardır" (2010, s. 131). Wittgenstein okuyan kadın sekreter (Jülide Kural), ekonomik özgürlüğünü kazanmış modern bir kadın olan Naciye ve istekleri söz konusu olduğunda yırtıcı olabilen Sinten'in yaşadığı İstanbul'da, Kiraz'ı anlamının ve yardımcı olmanın belki de tek yolu doğduğu topraklara doğru yola çıkmaktır. Resmi nikâha gerek duymayan, şeyhin sözü etrafında toplanan dini bir cemaat, erkek kardeşlerden bahsetmek için kullanılan "Ağalarım" sözcüğü, kumalık ve yoksulluk gösterenlerinin bir arada imledikleri kimlik açıktır, ancak dile dökülemez. Öyle ki film üzerine yazılan yazılarda dahi bir belirsizlik hâkimdir. Dahası, bu belirsizliğin Batı merkezli yaygın organlarındaki yansıması iki farklı yorumu olası kılmaktadır. *Middle East Review* Kiraz'ı Kürt kadını, köyünü Kürt köyü olarak değerlendirirken (İsimsiz, 1993, s. 190), *The New York Times* yazarı Janet Maslin, filmde Kiraz'ın yoksul bir Türk kasabasına sürüklenişinin anlatıldığını yazar (1993, s. 192).²¹ Bu durum etnik farklılıklardan bihaber bir medyadan ya da aksine etnik farklılıkları vurgulamaya değer bulan bir medyadan söz ettiğimiz anlamına gelmektedir.

Büyük Adam Küçük Aşk filminin gündelikçisi Sakine karakterinin hikâyesinde göremediğimiz arabeskin, şivenin, haritanın doğusu ve güneydoğusuyla özdeşleştirilen/indirgenen aile içi şiddet gibi öğelerin yokluğunun sebep olduğu boşluğu dolduran şey dilin kendisidir. İstanbul Türkçesiyle konuşabilen Sakine, işini kusursuz yapışı, Rıfat Bey'in kurallarına itirazsız uyuşu (yaralı bir kız çocuğunu eve almakta dahi sakınca görerek Rıfat Bey'e danışır), dinginliği ve ilişkilerinde koruyabildiği mesafe ile kent hayatına, İstanbul'a ve Türklüğe gerçek anlamda uyum sağlayabilmiştir. Ancak Hejar'ın (dilinden "Daye" sözcüğü çıktıktan sonra ilk ve son itaat-sizlik perdede belirir: "Ez qurbana te. Qurbana te me tamam, tamam huş

²¹ Türkiye basınında film üzerine kaleme alınan yazılarda ise durum daha da ilginçtir, zira yazarların köyün olduğu şehri adlandırırken dâhi uzlaşamadıkları görülmektedir; "Doğu köyü" (Arslan, 1993, s. 162), "Hakkâri" (Albayrak, 1993, s. 155), "Kars köyü" (Dorsay, 1993, s. 166; Özgüç, 1993, s. 181).

be. Derbas bû huş be derbas bû qurban".²² Rıfat Bey'in "Nece konuşuyor bu çocuk Sakine?" sorusunun peşi sıra gelen diyalog şöyledir:

Sakine: Ne yapayım ben Rıfat Amca ha? Ben ne yapayım? Ha sen beni on yıldır tanırsın, ben böyleyim işte. Ne yapayım?

(Yere çömelmiş Sakine'nin kucağında Hejar vardır; arkalarında Rıfat Bey'in oğlunun askeri üniformalı fotoğrafı görülmektedir.)

Rıfat: Yoksa tanıyor muydun karşıkları?

Sakine: Ağzından yel alsın Rıfat amca, hâşâ! O nasıl söz? (Ağlayarak)

Rıfat: Tamam, tamam. Bir daha duymayayım Kürtçe konuştuğunu.

Bu diyalog dâhilinde üzerinde durulması elzem iki konu göze çarpmakta. Bunlardan ilki, Sakine'nin tanımaktan dahi imtina ettiği "karşıdaki", Hejar'ın emanet edildiği avukat Serpil'dir. Hejar'ın hayatta kalan tek akrabası olan dede Evdo Emmi'nin ulaşabildiği tahsilli akraba Serpil, gecekondular sorununu aşan, kentli olabilmiş eğitilmiş bir kuşağın temsilcisidir.²³ Baskının hemen ardından evi arayan polislerin küçümseyen bakışları ile gördüğümüz geleneksel nesnelere (duvarda asılı kilim, eski bir elek, kömürlü ütü) dekoratif unsurlar olarak kullanıldığı modern bir evde yalnız yaşayan Serpil, "Teslim olun sizi savunurum" dediği siyasi "suçlular" ile "Ateş etmeyin" diyerek kapıyı açtığı polis arasında ölüme mahkûm edilmiş bir kadındır. Demokrasi ve hukuk temelli bir ülke idealine dair fikirlerin tartışıldığı kitaplar okuyan emekli yargıç Rıfat Bey'in kelimenin tam anlamıyla karşısında duran Kürt asıllı kadın avukatın akıbetinin meşruluğu filmsel metin dâhilinde verilmez ancak şu açıktır: Rıfat Bey'i kontrol edilemeyecek öfke nöbetine sürükleyen saygısızlıkla muhatap eden polis baskını, Kürt asıllı genç avukat Serpil'in hayatına mal olmuştur. Sakine ve Rıfat Bey arasında geçen diyalogun arka planında yer alan diğer sorunsal ise, Kürtçe yaşayışının,

²² "Kurban olduğum. Kurban olurum ki sus, tamam sus. Geçti, sus, geçti kurban olduğum."

²³ Türkiye sinemasında 90'lı yılların savaş iklimi ardından görünür olmaya başlayan Kürt kimliğinin, Cumhuriyet tarihi için yeni bir olgu olduğu açıktır. Gecekondularla, yoksullukla, töreyle beyazperdede var olabilmemiş Kürtlerin (Yücel, 2008), 1960'lı ve 1970'li yıllardaki kanaat önderleri arasında "Kürt elitleri" olarak adlandırılacak "düzenli gelir sahibi, varlıklı ailelerin üyeleri ve üniversite öğrencileri" de yer almaktaydı (Güneş, 2010, s. 71). İçlerinde Musa Anter gibi isimlerin de yer aldığı bu Kürt aktivistlerin, Türkiye'de demokrasi mücadelesi dâhilinde pozisyonlarının önemi göz önünde bulundurulduğunda Serpil karakterinin kısa ömürlü varlığının, yadsınamayacak önemde bir gösteren olduğu açıktır.

Müzeyyen Hanım'dan "bölücü" olduklarını öğrendiğimiz "karşıkiler" in varlığıyla temellendirilerek geçerliliğini koruyor oluşudur. "Kural olarak asimilasyonist yurttaşlık pratiklerinin muhatabı" olan Kürtlerin, "ayrımçı yurttaşlık pratiklerinin menziline" girdikleri başlıca mevzi olan Kürtçe önemini korumaktadır (Yeğen, 2009a, s. 47). Ancak, bu asimilasyoncu politikaların başarılı bir örneği addedilebilecek "sözde vatandaş" (Yeğen, 2009a, ss. 74-82) profili çizen Sakine'nin, Rıfat Bey'in Hejar'la yaşadığı "değişimin" ("Kürtçe yok Sakine"den, Türkçe öğretebilmek için dâhil olsa Kürtçe öğrenmeye rıza göstereceği bir pozisyona) ardından tanıklık ettiğimiz itirafı, kurucu ideolojinin "Müstakbel-Türkler olarak Kürtler" (Yeğen, 2009a, s. 49) fikrinden müteşekkil üst algısının zayıfladığının göstergesidir. Sakine, Rıfat Bey'in Kürtçe öğrenmek için evine geldiği akşam, evden çıkmasından biraz önce "Rojbin" der, "Adım Rıfat amca, Rojbin".

Nihayetinde, bu filmler özelinde anlatının merkezinde yer alan erkek karakterle temsil edilen makbul vatandaşlığın kadınlarla "sınanıyor" oluşu, milliyetçiliğin eril dilinin Öteki kadınla kurduğu ilişkiye dair sunulan çerçeveye dikkat çekmektedir. Kiraz'ın köyünden Rojbin'in diline uzanan yolda, "milli terbiye"ye biat etmenin mükâfatı kimliğin dile gelmesi olmuştur.

Olağanüstü Hal Çevresi

Fethi Açıkel'in, Türkiye'de merkez-çevre dinamiklerinde meydana gelen radikal değişimin faili olarak adlandırmakta bir beis görmediği Kürt meselesi, Türkiye'deki etnik kimliklerin ulusal kimlikle arasındaki gerilimli ilişkinin başlıca göstereni olarak perdede de yerini almıştır. Modernleşme ve merkezileşme sürecinin, en az seküler-bürokratik kadrolar ve muhafazakâr kitleler arasındaki karşıtlık kadar önemli bir diğer uzantısının da uluslaşma süreci altında ulusal kimliğin ve yurttaşlığın inşası süreci olduğu gerçeğinin hakkının 2000'lerde verildiği (Açıkel, 2006, s. 62) göz önünde bulundurulduğunda, bu durum olağan bir hal almaktadır. *Camdan Kalp*'te özgüllüğü ortaya konmaya başlayan Kürt meselesi-

nin *Büyük Adam Küçük Aşk*'la beraber, bir anlamda, kurucu ideolojiyle hesaplaşma çabasına girdiği iddia edilebilir.

Erder'in genel itibarıyla erkekler-arası ilişkiler ağı aracılığıyla görünür olduğunu tespit ettiği, göç eden kitlelerin kendilerini ve benzerlerini tanımlamak için sığındıkları kimlik adacıklarını güçlendirme çabası (2006, ss. 245-247), *Camdan Kalp*'te karşılığını bulmaktadır. Film dâhilinde kabalığı, şiddete meyli, feodal yapının sürekliliğinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkan Beşir, kız kardeşlerini (Kiraz) "kollamak" için Kirpi'yle İstanbul'a gelen Şıx'o'yu ve Maho'yu karşısında gördüğünde geleceğe dair planını bir çırpıda söyleyiverir: "(Sinten'in evinden bahsederek) O evi satın, bu yanımdaki arsayı alayım. Buyurur yanıma gelerseniz, başımın üstüne sizi de yerleştiririm. (...) Elele verip bir de kayfe açarsak, daha sıkıntı bilmeyiz...". Bu noktada Erder'in, genellikle akrabalar dışında hemşerileri de kapsamı sebebiyle daha geniş bir ilişki ağına ev sahipliği yapan kahvehanelerin gecekondu hayatında "sivil mekânlar olarak taşıdığı öneme yaptığı vurguyu hatırlamakta fayda var (Erder, 2006, s. 248-276). İstanbul'a adım atar atmaz, "bacılarının namusu"nu korumak için cinayet işlemekten sakınmayan bu iki erkeğin geride bıraktıkları coğrafyanın kaderiymişçesine olağanlaştırılan "gerçekliği" ise gerçekdışı bir öge olarak geride bırakılmıştır. Sadık Albayrak, çatışma sahnesi özelinde film dilinin handikabını –filmin tamamına mal etmek pahasına- şöyle tanımlar:

Bugün o bölgede yaşanan gerçeklerden olabildiğine uzaktır anlatılanlar. Yaşayan insanlar için vurdumduymazlıkla sulandırılmıştır. Kirpi bir çatışmanın ortasına düşer. Evde pencereden ateş edenler, nereye niçin ateş ederler, bütün bunlar "önemsizdir". Burada gerçeklerin yalnızca dışyüzü vardır. İçerdekilerinden soyutlanmış biçimlere dönüştürülmüştür. Doğuda çatışma varsa işte çatışma. Akıl, bir çatışmayı toplumsal-bireysel temellerine oturtmayı gereksinir. Ama zaten akıl, Camdan Kalp'te gereksizleşmiştir (1993, s. 155).²⁴

²⁴ Çatışma sahnesi boyunca konuk olduğu evde ağırlanan Kirpi'nin hayran kaldığı beyazlar içindeki genç kadının üzerine kurulan yemek sofrasının, içeride kalan soyutlamalar evreninde dahi anlamını bulmak zordur. Hareketlerin pratikliğinden ritüel olduğu anlaşılan bu yemek yeme adabını anlayamadan jandarma evi basar.

Kirpi'nin Kiraz'a yardımcı olabilmek için çıktığı Kars yolculuğu sırasında tanıklık ettiği görücü usulü evlilik ve ardı sıra düğünün ortasında beliren çatışmanın film boyunca anlamlandırılmamasının yanı sıra *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filmindeki tepeye (define aradıkları, tek ağaçlı çıplak tepe) ve tren yolculuğu sırasında kompartımanın kapısında beliren *Yol* filminden aşına olduğumuz fahişeye açıkça gönderme yapan film, Yılmaz Güney'in 80'lerin başında dillendirmeye başladığı "bölge gerçekliği"ne hapsedilmiştir. Hâlbuki senaryoda yer alan ancak filmde karşılığını bul(a)mayan bir diyalog, bu kısıtlılığı aşma potansiyeli taşır. Ayvalık'taki arsayı satıp dünyayı trenle ve gemiyle dolaşarak gençlik düşlerini gerçekleştirmeyi teklif eden Naciye ile Kirpi arasında geçen ve filmde yer almayan diyalog şöyle gelişmektedir:

Kirpi: Ama daha ülkemizi bile dolaşmadık. Doğu Anadolu hakkında ne biliyorsun Naciyeşko.

Naciye: Sen ne biliyorsun Kirpişko.

Kirpi: Hiçbir şey bilmiyorum... Acı değil mi...

(Susarlar)

Kirpi: Bir doğu köyüne yerleşelim ister misin? Ağrı'nın eteklerinde bir köy.

Naciye: Bunca terör varken. Başımıza ne geleceği belli mi? (Yaşar, 1993, ss. 95-96).

Kirpi'nin, Kars yolculuğu sırasında tanıştığı gencin vatan borcunu ödemek için Doğu'ya geldiğini öğrendiği anda, aklında bu gerçeklik var gibidir. Genci ilk sigaraya itmesi muhtemel bir korkudan şüphelenmektedir Kirpi ancak bir temelden mahrumdur. Olağanüstü hal, askeri yönetime keyfilikler ölçüsünde serbestlik verildiği imasıyla filmde yerini alır. Düğün sırasında çıkan çatışma ardından el konulan kameranın sahibi olan Alman vatandaşı Fritz anlatıcı araçtan mahrum bırakılmıştır. Ancak Olağanüstü Hal muhatabı olan bölge halkına, "misafirleri" olan yönetmenler kadar müsamaha göstermemiştir. 19 Temmuz 1987 günü, 285 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı illerde yürürlüğe konmuş ve 30 Kasım 2002 senesine kadar sürdürülmüş "Olağanüstü Hal Uygulaması", "gerilla ile asker arasında kalmış" Evdo'nun ailesine mal olmuştur. Beyaz puşisi, şalvarı, tütün tabakasıyla "kurşunlardan bedenini siper edip koruduğu" Hejar dışında kimsesi

kalmamış Evdo'nun yoksulluğu ve yurtsuzluğunun sebebi olan köy boşaltmalar temelli zorunlu göç, Yeğen'in tespit ettiği üzere Kemalist ülkünün Türklük idealine sadık iskân siyasetinin bir uzantısıdır (Yeğen, 2009a, s. 60).²⁵ Ancak Kürt sorununu bir anlamda savaş-sonrası sorun haline getiren süreç, bu siyasetin sonuçlarına dair kontrol edilemeyen bir dönüşüme yol açmıştır:

On beş yıllık savaş kültürüyle buluşan bu yoksunluk [savaş sırasında insansızlaşan bölgenin kalkınma potansiyelindeki düşüşe binaen] durumunun birebir sonuçlarını tespit etmek güç olsa da, bugün Türkiye'de sokakların her zamankinden daha "tehlikeli" oluşunun, açıklanması güç intihar oranlarının, sokaklarda yaşayan çocukların sayısındaki inanılmaz artışın, yükselen şiddet kültürünün ve giderek genel toplumsal çözülme gibi daha makro süreçlerin hepsinin şu ya da bu ölçüde yıllarca süren düşük yoğunluklu savaştan beslendiği iddia edilebilir (Yeğen, 2009a, s. 42).

Rıfat Bey'i, anlam veremediği "bozulma"ya tanık olmanın ağırlığıyla muhatap eden bu değişimin kaynağında yer alan Evdo'nun teslimiyetinin (Hejar'ı, ona iyi bakacağını bildiği emekli yargıca bırakmakta tereddüt etmez) gerçekliği bu anlamda sorunlu hale gelmektedir. Evdo "gönüllü asimilasyonu"²⁶ olumlayan bir karakter resmi çizmektedir. "Bizim için hayat bitmiştir" diyen Evdo'nun karın tokluğuna şükran duygusuna biat edişi (Serpil'in bütün itirazlarına rağmen Hejar'ın onunla kalmasındaki ısrarı), "Biz zaten ölmüşek bari o yaşasın" vurgusuyla tek paylaşımı beraber içtiği çay olan güngörmüş Rıfat Bey'in evinde sonlanmaktadır. "Cumhuriyet'in bütün yasaklayıcı, aşındırıcı faaliyetine rağmen, (...) Kürtçeyi, Kürtlüğü geleceğe tutunabilir kılan sosyolojik, kendinde durum" (Yeğen, 2011, s. 72) göz önünde bulundurulduğunda, Rıfat Bey'in

²⁵ Yeğen, zorunlu göç üzerine yapılan çalışmaların, zorunlu göçün mağdurlarının gerçek sayısının belirlenmesinde yaşadıkları soruna dikkat çekmektedir. 1980'ler itibarıyla başlayan zorunlu göçün mağdurlarının sayısal niceliğine dair resmi rakamlar 378.000 sivil olarak belirlenmişken, sivil toplum kuruluşlarının raporlarında bu sayı 1,5 milyon ile 3 milyon arasında değişmektedir (Yeğen, 2009a, ss. 66-67).

²⁶ Jimmy M. Sander, "Ethnic Boundaries and Identity in Plural Studies" başlıklı makalesinde, çok kültürlü topluluklarda, göç sonucu yer değiştiren topluluklarda gözlemlenebilecek gönüllü ya da olası asimilasyonu mümkün kılan şeyi, ikinci üçüncü kuşaklar özelinde geride bırakılmış geleneksel değerler ya da aidiyetlerle kurulan duygusal bağın zayıflamasıyla açıklar (2002, ss. 332-342). Rojbin için geçerli olabilecek bu argümanın, çatışmaların ortasında kalmış, hâlâ geleneksel ritüellerini sahiplenen bir karakter için gerçekçi durduğunu iddia etmek zordur.

Hejar'dan önceki dünyasından da Hejar'la yaşadığı değişimden de haberdar olmayan Evdo'nun pozisyonu kolaycıdır zira bütün ailesini kaybetmesine, İstanbul'da güvendiği (köylüsü ya da akrabası) Serpil'in ölümüne, mağduru olduğu yoksulluğa dair bir sorgulamadan mahrumdur. "Canından bir parça" saydığı Hejar'ın üzerinde gördüğü yeni giysiler, Rifat Bey'in hali vakti yerinde, güngörmüş duruşu, torununu tanımadığı bir evde kalmasında sakınca görmemesi için yeterli olmuştur. Bir diğer deyişle, film özelinde, Yeğen'in tezini destekleyecek biçimde, devlet söyleminde Kürt meselesini maskeleyen "bölgesel mahrumiyet" durumunun işaret ettiği "fiziksel yoksunluk" hali, bizzat mağduru tarafından onaylanmıştır (2009b, s. 164). Bu noktada son kararın ölüme yakın iki erkek arasında kalan kız çocuğuna bırakılmış olması önemlidir.

Devlet Dersinde Kalmış Çocuklar

Zorlu Kars yolculuğu ardından İstanbul'a dönen Kirpi'yi göç filmlerinin vazgeçilmez mekânı Haydarpaşa Garı'nda²⁷ görürüz. Kiraz'ın kardeşlerinden kurtulmak için yaptığı hamle işe yaramamıştır. İstanbul'u bilmeyen "garibanlara" son bir iyilik yapıp Kiraz'ın evine sağ salim ulaşmalarını sağlayacaktır. Son defa olacağı umuduyla gecekonduya giden Kirpi'yi modern ve renkli giysilerinden eser kalmamış, başı yazmalı Sinten karşılar. Sinten'in yatalak kocası öl(dürül)müş, Sinten Kiraz'a kuma gelmiş; gecekonduya Sinten'le beraber gelen modern eşyalarla (kanepeler, televizyon, buzdolabı) birlikte "lüks" bir hayata adım atılmıştır. Kiraz'ın ağabeylerini görünce heyecanla geleceğe dair planlar yapan Beşir (kahve açıp köşeyi dönmek gibi), Kirpi'yi görünce öfke nöbetine kapılır ve bir yalanla Kirpi'nin ölüm fermanını imzalar: "Aha bacınız... Koynunda yakalamışam...". Gecekondu mahallesindeki bu ikinci kovalamacada bir kez daha Yetim'in evine sığınan Kirpi bu defa kurtulacak kadar şanslı

²⁷ Kirpi'yi, Ağâh Özgüç'ün Türk sinemasında iç göç filmlerinin plato mekânı olarak adlandırdığı Haydarpaşa Garı'nda (2010, ss. 137-146) görmemiz anlamlıdır. Kirpi'nin yaşadığı, yuvası bildiği kente yabancılaşmasının bir görüngüsü olarak değerlendirilebilecek bu sahne, yanıt alınamayan telefonla pekiştirilir.

değildir. Kirpi'nin Gülsuyu'nda bıçaklanarak öldürülüşü estetize edilmiş gerçeklik ve şiddet arasındaki gerilimin eseri gibidir. Ulusun hayali cemaatinin bütünlüğünü tehdit eden *gecekondu* gerçekliği, marjinal karakterler, şiddet ve yoksulluk aracılığıyla sunulmaktadır. Bu anlamda, ait olmadığı bir dünyayı değiştirmeye çalışan Kirpi'nin ölümü kaçınılmaz. Halk ve seçkinler arasındaki mesafeyi kat etmek adına somut bir adım atan Kirpi'nin ölümü, çabasını anlamsızlaştırmak suretiyle aradaki mesafenin onulmazlığını imlemektedir. Albayrak, mahallenin çocuklarının viyadük altında buldukları Kirpi'ye ait ceset ile dönemin ana haber bültenlerinde sıkça karşılaşılan gerilla görüntüleri arasındaki benzerliğe dikkat çeker (1993, s. 154). Hâlbuki daha ilk karşılaşmalarında Yetim'in de söylediği gibi, Kirpi "terörist" değildir. Annesi ve babası öldürülmüş (öldürülme nedenlerine dair politik hiçbir gönderme yoktur), bir gecekonuda ayak-kabı boyacılığından kazandığı parayla hayatını sürdüren Yetim, filmin geçmiş ve gelecekle kurduğu ilişkinin temsilcisidir. Türkiye sinemasının Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak serileriyle aşına olduğu yetimlik, bu filmlerde gördüğümüz karakteristik özelliklerle taban tabana zıt bir temsille karşımızdadır. "Çocuk yaşta acı çekmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ve şiddetten arınmış" bu çocukların saflıklarını pekiştiren sarışınlıklarının (Gürbilek, 2004, s. 39) aksine Yetim, "80'lerin ortalarında Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte kalıbın içine sızmaya başlayan" (2004, s. 43) esmerlikten mustarıptır.²⁸ Tam da bu sebeple Yetim'in yetimliğini, Gürbilek'in izinde, gerçek bir babanın yoksunluğundan ziyade "adil" bir [devlet] babanın yokluğuyla ilişkilendirmek olasıdır (2004, s. 44). Bu doğrultuda, ilk karşılaşmalarında yerde baygın yatan Kirpi'yi evine getirip onunla ilgilenen Yetim'e "yardım etmek" isteyen Kir-

²⁸ Nazlı Bayram, Yetim ile Türkiye sinemasında daha önce örneklerini gördüğümüz yetimler arasındaki farkın belirleyeni, Yeşilçam'dan farklılaşma isteğinin bir sonucu olarak değerlendirir (Bayram, 1997, ss. 28-29).

pi'nin teklifleri, [devlet] babanın boşluğunu doldurma arzusunu dillendirmektedir adeta:

Seni bir işe yerleştirebilirim... Uсталık öğrenebileceğin, meslek olabilecek bir işe. Ya da ne bileyim okumak istiyorsundur. Bu ülkenin öksüz mektepleri var. Parasız Devlet bursları var. Hayır dernekleri, hayır kurumları, hayırsever insanlar var. İstersen, tanıdıklarım çok. Mutlaka bir şeyler yapabiliriz, mutlaka...

Bütün bu tepkilere kayıtsız kalan Yetim'in isteği, Johannesburg'a, dostlarının yanına gitmesini sağlayacak bir pasaporttur. Bir "beyaz" olarak "Apartheid"e inanan Yetim'in, onu faşistlikle itham eden Kirpi'ye yanıtı nettir: "Hangimiz değil ki?" Ölümünden kaçmaya çalışan Kirpi'nin Yetim'den aldığı son mesajın da bu minvalde olması dikkate değerdir: "Johannesburg'dayım. Mutluyum. Burada beyazlar için güzel bir hayat var... Oralarda fazla kalma..." Üzerine vazife olmayan bir "iyiliğin" ardı sıra ölüme doğru ilerleyen Kirpi'nin hayata dair duyduğu son nasihatın ve "örgütlenme ve düzenleme günü"ne dair bir umudu ya da inancı olmayan yönetmenin (Hocaoğlu, 1993, s. 19), Kirpi'yi "olması gereken belki de budur"la baş başa bıraktığı bu sahnenin taşıdığı anlam içerik olarak faşizandır. "Milli bir acz duygusunun metaforu değil, horlanan çocuğun sonunda yetişkinden intikam alacağı korkusuyla birleşmiş sınıfsal bir korkunun nesnesi"si (Gürbilek, 2004, s. 51) olabilecek Yetim, bir dış göçle iktidarın gücüne ulaşmayı tercih etmiştir. Nihayetinde kentin esmer sakinleriyle bir arada yaşamayı beceremeyen Kirpi'nin hikâyesi, imlediği gerçekliği, burjuva aydınının soyut ahlaki idealizmine lağvetmek suretiyle töre ve kalkınma sorununa indirgemenin bedelini Kirpi'ye ödetmiştir.

Öznelliğin ancak ve ancak öznenin dışsal bir duvara çarpmasıyla, tehlikeye girmiş özneliğini görmesiyle mümkün olduğunu yazan Gürbilek'in (2004a: 128) tespiti ışığında ilerlediğimizde *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi, Kemalist modernleşme projesinin seçkin misyonerlerinin, yenilgileriyle eşzamanlı olarak ortaya çıkan özneleşme çabası olarak değerlendirilebiliriz. Güne ölüm haberlerini okuyarak başlayan emekli bir yargıcın, *Cumhuriyet* gazetesiyle canlı tutmaya çalıştığı vatan tahayyülü-

nü ve yerleşik düzenini sarsıntıya uğratan dışsal duvar, muhtaç²⁹ bir Kürt çocuğuyla görünür olmuştur. Bir kez daha annesi babası öldürülmüş esmer bir çocukla karşı karşıyayızdır ancak bu defa hikâyesine dair daha fazla ayrıntıya vakıf olarak. Parçalanmış giysilerinden saçındaki bite, halının üzerine işemesinden küpe niyetine kulağına takılan iplere, çatal bıçak kullanmadan yaptığı kahvaltıya, medeniyet elinin uzan(a)madığı, geri kalmış bir coğrafyadan geldiği tekrar tekrar vurgulanan Hejar'ın Rıfat Bey'le ilişkisindeki toleransı olası kılan yegâne şeyin çocukluğu olduğu açıktır. Zira saçlarındaki bitleri temizlemek için giysileriyle banyoya konduğunda Rıfat Bey'in öfkesinin hedefi nettir: "Türkçe konuşacaksın Türkçe! Anladın mı? Bu memlekette Türkçe". Yeni kıyafetler için girdikleri mağazada Türkçe bilemeyişi açıklamaya çalıştığı görevliye Hejar'ın "(müstakbel-)Türk" olduğunu ama Almanya'da yaşamaması sebebiyle Türkçe bilmediğini söyleyerek durumu kurtaran Rıfat Bey'in yeni elbiseler karşılığında beklentisi açıktır: Türkçe bir sözcük. Huzurevine yerleşmekten korkan Rıfat Bey için Hejar'ı medenileştirmek anlamlı bir çabadır ancak Rıfat Bey'in kendisiyle yüzleşmesini kaçınılmaz kılması sebebiyle de zorlu bir mücadele alanıdır. "İnatçı Kürt" diye burun kıvırdığı çocuğa alışması zaman alan Rıfat Bey'in hediyeleriyle geçmişi unutmaması beklenen Hejar'ın tekrar tekrar annesini sayıklaması anlamlıdır. Nihayetinde Evdo onları bulduğunda, bütün güzel elbiseleri gerisinde bırakıp Evdo ile gitmeyi tercih eden Hejar'ı yoksulluk ve bilinmez olanda çeken tanıdık tek gösterense *anadilidir*. *Büyük Adam Küçük Aşk* son itibariyle Rıfat Bey hakkında da, Hejar hakkında da net bir şey söylemez esasında. Filmin meselesi, uzlaşmaz bu iki kimliğin aynı çatı altındaki etkileşimidir adeta. Devlet babanın adaletsizliğini, Hejar'a evini açarak telafiye girişen Rıfat Bey'in zayıflama sürecinde kendisini sivil toplum alanında meşrulaştırmak zorunda kalan merkezin temsilcisi olduğu açıktır. Ancak bu sürecin faillerinin çeşitliliği ve çoğul yapısı, Hejar'ın tercihinde vücut bulan yeni bir çevrenin ve merkezin de habercisidir. Bu anlamda *Büyük Adam Küçük Aşk*, egemen anlatıya sadık sine-

²⁹ "Hejar" kelimesinin Türkçe karşılığı "yoksulluk, muhtaçlık"tır.

ma dilinde “terör” mağduru köylüler (*Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik, 1996) ya da tinerici ve kapkaççı çocuklar (*Sır Çocukları*, Aydın Sayman&Ümit Cin Güven, 2002) öznelliğinde vücut bulan bir soruna “çocukluk” ile hayat vererek yetişkinlik dönemi için atılacak adımlara öncülük etmiştir.

Bitirirken

Küreselleşmeyle birlikte, artan dozlarda şiddet ve güvensizlikle kodlanmaya başlanan yeni bir kent imgesiyle karşı karşıya kalan ulusal anlatılar, dünyanın dört bir yanında modern kente tayin ettikleri çerçevedeki taşkınlığın muhatabı ve mağduru olmuşlardır (Jaguaribe, 2005, s. 68). Geçerliliğini koruyan ve süregiden bu durum, olanla değil de temsille ilgili bir mesele haline gelen gerçekliğin, modernlikle örtüştüğü dayatmasını yürürlükten kaldırmıştır. Bu anlamda kentsel marjinal diyebileceğimiz ulusal kimliğin çeperlerine yerleşmiş Öteki'yle karşılaşmanın sebep olacağı sarsıntılar, duygusal anlamda yüklü imgeler ve anlatıların doğallaştırılmış sıradanlığını kırmak için negatif bir görüntü sunarken kurtarıcı bir tefekkürü dayatmaktan ziyade katartik uyanışı yoğunlaştıran deneyimler olarak değerlendirilmelidir (Jaguaribe, 2005, ss. 70-72). İstanbul özelinde de göz önünde bulundurulması gereken sav budur. Bu doğrultuda bu makale kapsamında yapılmaya çalışılan şey, ulusal nostaljinin şaibeli adresi olmaktan ziyade adeta istila edilmiş bir iç kente dönüşen İstanbul'a dair hakikat rejimlerinin şekillenişinin izlerini taşıyan bir sinemasal hattı takip edebilmektir. Bir zamanlar bir yerlerde bıraktığımız “biz”e ait bir kentten, anlam verilemeyen bir kültürel yabancılığın esiri olmuş kente dönüşümün yarattığı gerilimin şekillendirdiği bu hat, nihayetinde sinemasal söylemi güçlendiren bir zemin sunmaktadır. Belleklere kazınmış İstanbul manzaraları ya da tarihi bir güzelleme sunmaktan imtina eden söz konusu filmlerin eve, trafiğe, kahveye, gecekondu semtlerine sıkıştırılmış hikâyeleri başka bir İstanbul'la karşı karşıya olduğumuzun altını çizmektedir. Bu başkalık, bir yandan da, anlamlandırılmayacak kadar yabancı addedilen bir kültürün öznelini görünür kılmaktadır. Göçe alışkın bir şehrin imajındaki tahrifatın faileri bellidir an-

cak adlandırılmaları güçtür zira bu adlandırmanın kendisi bizzat bir “yenilginin” göstereni olarak kodlanmıştır. Kurucu ideolojinin yerleşik değerlerini, merkezlerine bu değerlerin temsilcilerini almak suretiyle görünür kılan filmlerde Kemalist ideolojinin halk idealinin çöküşünü temsil eden taşralılar ya da uğruna bir ömür adayacak kadar bağlanacak bir ideal göremeyen vatandaşlar çevresinde gelişen hikâyeler bu yenilgi eşliğinde görünür olabilmışlerdir. Kirpi’nin ucundan kıyısından gördüğü gecekondu hayatının kendi yerleşik kodlarının ve dünyasının anlatıldığı *Kara Köpekler Havlarken* (Maryna Gorbach&Mehmet Bahadır Er, 2008) ya da Gazi mahallesinde geçen *Başka Sementin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008); avukat Serpil’in parçalı hikâyesinin, üniversite öğrencisi olarak geldiği İstanbul’da Kürtlüğü keşfeden Cemal’in hikâyesiyle sesini bulduğu *Bahoz* (Kazım Öz, 2008) ya da Kürt çocuklarının Türkçe’yle imtihanını anlatan *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy & Özgür Doğan, 2009) bu eşğin ardından karşımıza çıkan başlıca filmlerdir. Nihayetinde, Türkiye sinemasından söz etmeyi mümkün kılacak eşikten söz ettiğimiz göz önünde bulundurulduğunda, karşılaşmaları maskeleyen büyüünün bozulduğu açıktır.

Kaynakça

- Açıkel, F. (1996). “Kutsal Mazlumluğun’ Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*, 70, 153- 197.
- Açıkel, F. (2006). Entegratif Toplum ve Muanızları: “Merkez-Çevre” Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar. *Toplum ve Bilim*, 105, 30-69.
- Ahıska, M. (2006). Hayal Edilemeyen Toplum: Türkiye’de “Çevresiz Merkez” ve Garbiyatçılık. *Toplum ve Bilim*, 105, 11-29.
- Akgün, U. (2010). Kalp Ezeli Mağluptur: Camdan Kalp. *Altıyazı*, 100, 66-69.
- Aksoy, A. & Robins, K. (1999). Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü (E. Gen, Çev.). *Toplum ve Bilim*, 82, 180-198.
- Akyıldız, K. (2010). Büyüyen Çöl: Vatan, Türklük ve Kalıcılaşmış Olağanüstü Hal. *Toplum ve Bilim*, 117, 19-40.
- Albayrak, S. (1993). Bir Karartma Filmi; Camdan Kalp. *Camdan Kalp* (ss. 154-158). İstanbul: Oyunevi.

- Alonso, A. M. (1994). The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity. *Annual Review of Anthropology*, 23, 379-405.
- Arslan, U. T. (2001). Popüler Sinema ve Sol Siyaset. *Mürekkep*, 16, 8-28.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis.
- Aslan, Ş. (2010). *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*. İstanbul: İletişim.
- Aruoba, O. (1993). Aydınımın Kirpi Olarak Portresi. *Camdan Kalp* (ss. 141-143). İstanbul: Oyunevi.
- Baker, U. (1999). Ulusal Edebiyat Nedir?. *Toplum ve Bilim*, 81, 7-25.
- Barlas, O. (1993). Taşürekliker. *Camdan Kalp* (ss. 144-146). İstanbul: Oyunevi.
- Bayram, N. (1997). İnsan Üzen Eğlenceli Bir Film. S. Büker (Ed.). *Onat Kutlar'a Armağan: Sinema Yazıları* (ss. 21-38). Ankara: Doruk.
- Berman, M. (2009). *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim.
- Bora, T. & Kıvanç, Ü. (1995). Yeni Atatürkçük. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 11, 777-780.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bruinessen, M. van (2008). *Kürtlük, Türklük, Alevilik: Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*, (H. Yurdakul, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Cantek, L. F. (2003). *"Yaban"lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Cockburn, C. (2009). *Buradan Baktığımızda: Kadınların Militarizme Karşı Mücadelesi* (F. Özlen, Çev.). İstanbul: Metis.
- Dorsay, A. (1993). Kültür Farkları Öldürücüdür. *Camdan Kalp* (ss. 166-167). İstanbul: Oyunevi.
- Edgü, F. (2010). *O/Hakkari'de Bir Mevsim*. İstanbul: Sel.
- Erder, S. (2006). *İstanbul'da Bir Kent Kondu: Ümraniye*. İstanbul: İletişim.
- Erdoğan, N. (2000). Gündelikçi Kadınlar, Emir Erleri ve Benzerlerine Dair "Aşağı" Sınıflar, "Yüksek" Tahayyüller", <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=122&dyid=2777&dergiyazi=G%FCndelik%E7i%20Kad%FDnlar,%20Emir%20Erleri%20ve%20Benzerlerine%20Dair%20%22A%FEa%F0%FD%22%20S%FDn%FDflar,%20%22Y%FCksek%22%20Tahayy%FCller>

- Erdoğan, N. (2010). Sınıf Karşılaşmaları (2): Entelektüel ve (gündelikçi) "kadın". *Birgün*
http://www.birgun.net/cultures_index.php?news_code=1289927440&year=2010&month=11&day=16
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 67, 178-196.
- Gökalp, Z. (2011). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: İnkılâp.
- Gupta, A. & Ferguson, J. (1992). Beyond "Culture": Space, Identity and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology*, 7 (1), 6-23.
- Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2005). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Güneş, C. (2010). Türkiye'de Kürt Siyaseti: İdeoloji, Kimlik ve Dönüşümler. *Toplum ve Kuram* 4, 69-78.
- Işık, O. & Pınarcıoğlu, M. M. (2009). *Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulluğu, Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim.
- Hocaoğlu, M. K. (1993). Kendi Kuyusunu Kazan Yönetmen: Fehmi Yaşar. *Camdan Kalp* (ss. 11-32). Fehmi Yaşar (Ed.). İstanbul: Oyunevi.
- Jaguaribe, B. (2005). The Shock of the Real: Realistic Aesthetics in the Media and the Urban Experience. *Space and Culture* 8, 66-82.
- Kellner, D. & Ryan, M. (1997). *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Keyder, Ç. (2010). 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu. S. Bozdoğan ve R. Kasaba (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (N. Elhüseyni, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 39-53.
- Koçak, C. (2002). Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları. Tanıl Bora (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik* (ss. 37-43). İstanbul: İletişim.
- Massicard, E. (2007). *Türkiye'den Avrupa'ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Özgüç, A. (1993). Bu Projeyi Komisyondan Çıkarmayanlar Utansın. *Camdan Kalp* (ss. 181-182). İstanbul: Oyunevi.
- Özgüç, A. (2010). *Türk Sinemasında İstanbul*. İstanbul: Horizon.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om.
- Özyeğin, G. (2005). Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri: Türk Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar. D. Kandiyoti & A. Saktanber (Ed.). *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* (ss. 57-83). İstanbul: Metis.
- Özyürek, E. (2008). *Türkiye'nin Toplumsal Hafızası: Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2008). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim.

- Pérouse, J.-F. (2011). *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*. İstanbul: İletişim.
- Sanders, J. M. (2002). Ethnic Boundaries and Identity in Plural Societies. *Annual Review of Sociology*, 28, 327-357.
- Saraçoğlu, C. (2011). *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler: İnkâr'dan "Tanıyarak Dışlama"ya*. İstanbul: İletişim.
- Shils, E. (1975). *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Stokes, M. (2009). *Türkiye'de Arabesk Olayı* (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis
- Şamlı, C. (1993). "Camdan Kalp ve "Nostaljisi Kandilli". *Camdan Kalp* (ss. 149-151). İstanbul: Oyunevi.
- Uşaklıgil, E. (2011). *Benim Cumhuriyet'im*. İstanbul: Everest.
- Yaşar, F. (1993). Senaryo [Camdan Kalp]. *Camdan Kalp* (ss. 37-137). İstanbul: Oyunevi.
- Yeğen, M. (2009a). *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler*. İstanbul: İletişim.
- Yeğen, M. (2009b). *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*. İstanbul: İletişim.
- Yücel, M. (2008). *Türk Sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora.
- Zürcher, E. J. (2008). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim.

Bahar Şimşek: ODTÜ Matematik Mezunu, halihazırda Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümü doktora öğrencisi ve asistanı.