

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ETNİK KİMLİKLERİN TEMSİLİ

•••

Eren Yüksel

Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

1990'lı yıllarda Türkiye sinemasının sorun ve konu alanının çeşitlenmesinde yeni yönetmenlerin sinemaya girişi ve Türkiye'nin geçirdiği sosyo-politik dönüşüm etkili olmuştur. Böylelikle geçmişte klişelerle temsil edilen ya da yok sayılan gayrimüslim azınlıkların ve Kürt kimliklerinin temsil edildiği ve tarihsel süreçte uğradıkları ayrımcılık ve asimilasyon süreçlerinin görünür hale geldiği filmlerin çekilmesi mümkün olmuştur. Bu çalışmada bunlar arasında yer alan *Güz Sancısı* ve *Fırtına*'nın çözümlenmesi aracılığıyla, filmlerin Türk ulusal kimliğine ve Kürt ve Rum kimliklerine dair ne söylediğinin, ayrımcılığı ve asimilasyon süreçlerini sorgularken egemen devlet söylemini yeniden üretip üretmediğinin araştırılması amaçlanmaktadır. Ayrıca tarihsel bir süreci hangi temsil stratejilerinden ve anlatsal kodlardan yararlanarak öyküleştirdikleri ve farklı kimlikleri inşa ederken hangi özdeşleşme ve dışlama mekanizmalarına başvurdukları da sorgulanacak diğer noktaları oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Kimlik, toplumsal travma, azınlık, temsil, özdeşleşme

Representation of Ethnic Identities in Turkish Cinema After 1990

Abstract

During the 1990s in Turkey, the advent of new directors in the film-making industry and the sociopolitical transformation of the times led to a variety of problems and themes in Turkish cinema. It became possible to make films in which anti-Muslim minorities and Kurdish identities, misrepresented by clichés or totally ignored in the past, were faithfully portrayed and the discrimination and assimilation processes that had previously occurred became apparent. By means of an analysis of *Güz Sancısı* and *Fırtına*, this study explores what these films say about Kurdish, Greek, and Turkish national identities, and asks if these films represent the dominant state discourse while questioning processes of discrimination and assimilation. It also examines the strategies and narrative codes that were used to fictionalize the historical process and the identification and exclusion mechanisms that were used to construct the different identities.

Keywords: Identity, social trauma, minority, representation, identification.

Modern Öznenin Parçalanışı ve Kimlikler Çoklaşması*

Modernizmin mutlak, evrensel öznesine yönelik sorgulamaların ve küreselleşme sürecinin ortaya çıkardığı en önemli sonuçlardan biri, homojenleştirici ulusal kimliğin¹ parçalanmaya başlamasıdır. Postyapısalcılık ve psikanalizin etkisiyle öznenin verili ya da aşkın değil, dil ve söylem pratiklerinde inşa edilen bir şey, başka bir deyişle oluşum halinde özne olarak kavranması gündeme gelmiştir. Böylelikle tekil, sabit, homojen kimlik tasarımları yerini kamusal alanda dillendirilen, çeşitli özdeşleşme ve dışlamalarla yeniden inşa edilen kimliklere bırakmıştır. Ayrıca küreselleşme süreci de farklı kimlik karşılaşmalarına ve eklemlemelerine imkân sağlayarak çoklu kimlik tasavvurlarını mümkün kılmıştır. Böylelikle “[u]lusal oluşum, ulusal ekonomi ve bunların temsil edilebileceği ulusal kültürel kimlik anlayışları” baskı altına alınmıştır (Hall, 1998a, s. 43).

Bu sürecin en önemli sonuçlarından biri, yeniden biçimlenen kimlik politikalarının dışlanan, marjinalleştirilen grupların kendilerini ifade etmesi için bir potansiyel barındırmasıdır. Bunlar feministlerden çevrecilere ve eşcinsellere kadar uzanan ve yeni toplumsal hareketler olarak tarif edilen kimlik biçimlerinin yanı sıra yeni bir içerik kazanarak iktidardan pay isteyen etnisite, din ve sınıf odaklı eski kimlik biçimlerini de kapsamaktadır. Stuart Hall’a göre bu durum 20. yüzyılın en önemli kültürel devrimlerinden biridir. Daha önceleri ancak merkezlessiz ya da alt grup olarak kendilerini konumlandıran sınırdakiler, başka rejimlere dâhil edilmek ya da sömürgeleştirici bir gözle tanımlanmak yerine, kendi adlarına temsil hakkı istemektedirler. Hall’a göre bu mücadelede yapılması gereken öncelikle kendi tarihini oluşturmaktır. Aşağıdan yukarıya doğru sınırdakilerin tarihi yazılmalıdır (Hall, 1998a, s. 55-56). “[B]ir yerin, bir geçmişin, köklerin, bağlamaların yeniden keşfedildiği an[ın]” önemli bir sözceleme anı olduğunu vurgulayan Hall, kimliklerin kendi adlarına konuşabilmek için kendilerini bir yerde temellendirmeleri gerektiğini belirtmektedir (1998a, s. 58). Öte yandan dışlayıcı yerel kimliklerden biri olmaktan kaçınılmalı ve kimliklerin asla tamamlanamayacağı, daima oluşum halinde olduğu göz önünde bulundurularak olumsuzluklar ışığında gerçekleştirilebilecek bir konular savaşı yürütülmelidir (Hall, 1998a, s. 57; Hall, 1998b, s. 82-84). Hall’un deyişiyle;

* Bu makale 3-6 Eylül 2009 tarihinde Karaburun Bilim Kongresi’nde sunulan “1980’den Sonra Türk Sinemasında Etnik ve Dinsel Kimliklerin Temsili” başlıklı bildirisinin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş halidir.

¹ Zygmunt Bauman’ın da belirttiği gibi ulusal devletlerin temel saiki, yerliligi teşvik etmesi ve vatandaşlarını yerliler olarak görme gayretidir. Böylelikle etnik, dinsel, dilsel ve kültürel homojenliği tek geçerli hedef haline getiren ulusal devletler ortak bir tarihsel bellek inşa etmekte ve bu ortak belleğin dışında kalan unsurları bastırma ya da değersiz kılma gibi çeşitli yöntemleri hayata geçirerek ortak kader, gelecek ve misyon üzerinden kutsal bir birliktelik yaratmaktadır. Bu birliğin dışında kalanları ise ya düşmana dönüştürmekte ya da en azından buna açıkça destek olmaktadır (Bauman, 2003, s. 88).

Aslında kimlikler, halen ilişki kurmaya devam ettikleri tarihsel geçmişte bir kökene başvuruyor gibi görünmelerine rağmen, olmak yerine haline gelmek sürecinde tarihin, dilin ve kültürün kaynaklarını kullanmaya dair sorularla ilgilidir. ‘Kim olduğumuz’ ya da ‘nereden geldiğimizle’ değil, daha ziyade ne olabileceğimiz, nasıl temsil edildiğimiz ve bunun kendimizi nasıl temsil edebileceğimiz üzerindeki etkileri ile ilgilidir. Bundan dolayı, kimlikler temsil dışında değil, içinde oluşur. Kimlikler geleneğin kendisi kadar, geleneğin icadıyla ilişkilidir [...] (1996, s. 4).

Bu süreçte ulusal kimlik, farklılıkları içine alarak ya da dışlayarak bu krizi bertaraf etmeye çalışırken (kendi hegemonyasını yeniden tesis etmeye çalışırken), muhalif kimlikler de söylem içerisinde gerçekleşen bir karşı hegemonya mücadelesi vermektedir. Fusun Üstel’e göre azınlık kavramının geçirdiği dönüşüm, bu tepkilerin ifade edildiği zeminlerden birisi olmuştur. Azınlık kategorisi zaman içinde siyasal, ekonomik, sosyal ve kültürel hakların kazanılmasıyla birlikte etnik, dinsel, kültürel toplulukların yanı sıra engelliler, eşcinseller, kadınlar için de kullanılmaya başlanmıştır. “Bu anlam çeşitlenmesinin ardında, özellikle jakoben ulus devletin yurttaşlık anlayışının, ‘biz’e ilişkin hapsedici çerçevesinin yarattığı kimlik tepkileri bulunmaktadır” (Üstel, 1999, s. 37). Özellikle etnik azınlıklarla ilgili tepkilerin, devletin kurucusu etnik kimlik ile “kimliğinden arındırılmış salt yurttaş” arasındaki çelişkili denklik ilişkisinden kaynaklandığı söylenebilir. Bu çerçevede etnik kimliklerin kendilerini ifade hakları ve çeşitli talepleri kamusal alanda varlık kazandıkça devlet üzerinde yarattığı tehdit de giderek artmaktadır (Üstel, 1999, s. 37).

Bu çelişkili durum Türkiye’de 1980’li yıllardan itibaren görünürlük kazanmıştır. 1980 askeri darbesiyle biçimlenen süreçte serbest seçimlerden sonra hükümeti kuran Turgut Özal, yeni sağın hegemonyasını tesis ederek neoliberal dünyayla bütünleşme vaadi sunmasına karşın, Türkiye küreselleşen dünyada kendisine uygun bir yer bulamamış ve ekonomideki genişlemeden eşit pay alamayan grupların kültürel ve siyasal açıdan da dışlandıklarını fark ederek hak arama mücadelesi başlatmaları, bir kimlik krizine yol açmıştır (Alankuş-Kural, 1995b, s. 90; Alankuş-Kural, 1995a, s. 87-89).² Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında homojenleştirici bir ulus devlet kurma girişimiyle biçimlendirdiği modernleşme projesinin de başarısızlığına işaret eden bu durum, Cumhuriyet’in ilk yıllarından günümüze gelen süreçte, Kürtler başta olmak üzere farklı etnik ve dinsel kimliklerin maruz kaldıkları asimilasyon ve dışlama siyasetine yönelik tepkilerin dillendirildiği 1990 sonrası kültürel ve siyasal muhalefet ortamında yansımalarını bulmuştur.

Bu kimliklerin, tehdit edici niteliklerine göre tarihsel süreç içinde farklı muamelelere maruz kaldıkları söylenebilir. Homojen bir ulus yaratma hedefindeki Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı’dan kopuş temelinde Batılılaşma

² 1980 öncesinin ulusal kalkınmacı söyleminden, sınıfsal temeli belirginlik taşıyan otoriter-popülist hegemonik projeye geçilirken, yeni birikim modeli tarafından marjinalleştirilen ve söylemsel olarak iktidardan dışlanan toplumsal kesimler, özellikle memur ve işçiler gibi kendi ücretleriyle geçinenler, Kürtler ve Aleviler gibi bazı azınlık grupları ve bir bütün olarak sol olmuştur (Özkazanç, 1996, s. 1222).

hareketlerini devreye sokarken, yeni bir devlet yaratma amacıyla “Türk başkaldığı tezi”ni devreye sokmuştur. Ahmet Çiğdem’in deyişiyile, Kemalist modernleşme projesi etnik, siyasal ve kültürel temelde bir Türklük üretme çabasına yaslanmıştır (2004, s. 81). Bu çerçevede ülke içinde farklı etnik kimlikler dinsel aidiyetlerine göre sınıflandırılmıştır. Gayrimüslimler Lozan hükümleri uyarınca azınlık statüsüne alınarak, anadilde eğitim görme ve yayın yapma gibi haklarla donatılırken; Müslüman unsurlar Türklüğe davet edilmiştir. Etnik açıdan homojen bir Türk kimliği yaratma peşindeki Türkiye Cumhuriyeti, ülke içindeki etno-politik meseleleri çözümlenmede mübadele, tehcir ve ayrımcılıktan asimilasyona uzanan bir dizi araca başvurmuştur. Varlık vergisinde, 6-7 Eylül olaylarında, “vatandaş Türkçe konuş” kampanyalarında olduğu gibi ülkenin gayrimüslim yurttaşları ayrımcılığa maruz kalırken, Müslümanlar asimilasyon üzerinden Türkleştirilmeye çalışılmıştır (Yeğen, 2006, s. 10-11).

Tanıl Bora’ya göre din ekseninde uygulanan farklı politikalar, Türk kimliği ve Müslüman kimliği arasında bir geçişgenlik ve tamamlayıcılık olduğunun düşünülmesi ve bu nedenle Müslüman unsurların Türklüğü daha kolay benimseyebileceğine inanılmasıyla ilişkili olarak devreye sokulmuştur. Ancak Cumhuriyet’in ilk yıllarında ortaya çıkan Kürt isyanı, Türkleştirme politikasının o kadar kolay benimsenmeyeceğinin bir göstergesi olmuştur (Bora, 1995, s. 36-37). Bununla birlikte bu durumun Kürt sorununa bakışta bir değişim yaratmadığı söylenebilir. Cumhuriyet tarihi süresince Kürt isyanları asayiş ve milli güvenlik sorunu olarak görülmüş ve Kürtlerin Türk kültürüne kazandırılması için, aslında Türk oldukları tezi ortaya atılmıştır. Bora’nın deyişiyile, “‘Türkçeden başka bir dil konuşan topluluklar’ diye, millet-öncesi bir ‘ham oluşum’ olarak tanımlanan Kürtler, rahatlıkla Türk yapılabilecek ama bu yapılmazsa gayri Türk hatta ‘düşman’ bir kimlik inşasına ‘yem’ olabilecek bir tabula rasa gibi telakki edilir” (2007, s. 37). Kürt sorununun algılanmasındaki temel eksenlerin geçmişin kalıntılarıyla yapılan mücadele, bölgesel geri kalmışlık, ulusal pazarın kurulmasına yönelik direniş ve diğer devletlerle yaşanan mücadele olduğuna belirden Mesut Yeğen ise tarihsel süreç içerisinde Kürt sorununun çözümlenmesinde asimilasyonun yanı sıra zaman zaman dışlama pratiklerinin de devreye sokulduğunu ifade etmektedir (2006, s. 49, 53-54). Kürtlerin bu süreçte devletin uyguladığı asimilasyoncu ve ayrımcı pratikleri sorunsallaştırarak etnik temelli kimlik siyaseti yürüttüğü söylenebilir. Özellikle 1989 tarihi, Kürt sorununun ifade edilmesinde ayrımlaştırıcı bir tarih olmuştur. Çünkü bu tarihten itibaren Kürt sorunu yerel sınırlılıkların dışına taşarak küreselleşmeyle bağlantılı bir popüler yaygınlığa ve içeriğe kavuşur. Yeğen’in de belirttiği gibi 1990’lı yılları farklı kılan özellik, Kürt sorununun küreselleşme süreciyle bağlantılı “ulusal, uluslararası, bölgesel, siyasi, sosyolojik, iktisadi süreçlere sarmalanmış” biçimde tecrübe edilen etno-politik bir sorun olarak ortaya çıkışıdır (2006, s. 45). Kürt sorunu bu süreçte uluslararası toplumda öne çıkan insan hakları ve demokrasi gibi ideolojik referanslara tutunmakta ve meşruiyet temelleri sarsılan ulusal kimliğin parçalanmasının yarattığı olanakları kullanarak popüler bir yaygınlığa kavuşmaktadır (Yeğen, 2006, s. 36-37, 40).

1990 sonrasında ortaya çıkan konjonktürel durum Kürt kimliğine ilişkin talepler başta olmak üzere, farklı toplulukların ihtiyaçlarının karşılanması için kimlik üzerinden gerçekleşen hak mücadelesine girişmesi bakımından bir zemin teşkil etmiştir. “[M]odernleşme projesinin coğrafi, kültürel/tarihsel ve de geleneksel/moral olarak yerlerinden ettiği toplum kesimleri, kendilerine giydirilmeye çalışılan üniforma kimlik yerine bastırmak, unutmak ya da gerilere atmak zorunda kaldıkları kimliklerini yeniden-keşfedip, tarif ederek” kamusal alanda seslerini duyurmaya başlamışlardır (Alankuş-Kural, 1995a, s. 87-88).

1990 sonrasında devletin farklı kimliklere tarihsel süreçte uyguladığı ayrımcı ve asimile edici politikalara yönelik sorgulamaların kültürel alanın biçimlenişini de etkilediği söylenebilir. 1990’larda farklı arayışlar peşinde olan yönetmenlerin Türkiye sinemasına girişi ve sinemanın konu ve sorun alanının çeşitlenmesi,³ kamusal alandaki bu tartışmaların kültürel alandaki ifadesidir.⁴ Daha önceleri filmlerde belli kalıplar içinde, klişelerle tarif edilen ya da hiç ifade alanı bulamayan kimi etnik ve dinsel kimlikler bu süreçte yaygın bir biçimde görünür olmuşlardır. Ulusaşırı bağımsız sinemayla da bağlantıları olan bu filmler (Suner, 2006, s. 257),⁵ kimliğe ilişkin tarihsel sorunları gerek melodramatik kalıplardan yararlanarak gerekse farklı anlatım biçimlerini kullanarak aktarırlar. Örneğin Kürt ve Tireli iki gencin dostluk öyküsünü anlatan *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999), küçük bir Kürt kızıyla emekli bir yargıcın iletişim kurma sürecine odaklanan *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001), Güneydoğu’da sürmekte olan savaşın farklı taraflarının kesişen öykülerini anlatan *Fotoğraf* (Kazım Öz, 2001), askerlikleri sırasında Güneydoğu’daki çatışmalara katılan ve yaralanan iki gencin eve dönüş öyküsünü ele alan *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), gayrimüslim azınlıklara uygulanan varlık vergisini konu edinen *Salkım Hanım’ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), Kıbrıs davasının Rum ve Türk halkları üzerinde yarattığı travmayı anlatan *Çamur* (Derviş Zaim, 2003), 1923 yılında Rumlarla Balkan toplulukları arasında yaşanan mübadeleyi sorunsallaştıran *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2005), 6-7 Eylül olaylarını konu edinen *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2008), 1990’lı yıllardaki Kürt öğrenci hareketini konu edinen *Bahoz*

³ Sinemanın konu ve sorun alanının çeşitlenmesinde Türkiye’nin 1990 yılında Avrupa Konseyi’ne bağlı ortak yapım kurulu *Eurimages*’a üyeliğinin de etkisi olmuştur. Çok uluslu ortak yapımlara olanak tanıyan *Eurimages* üyeliği sinemada birçok yeniliğin gerçekleştirilmesinin önünü açmış; teknik olanaklar artırılırken, ele alınan konular ve anlatım biçimi bakımından da sanatsal anlamda bir özgürlük ortamı sağlanmıştır. Bu bağlamda iç piyasada yapım desteği bulma konusunda sorunlarla karşılaşan yönetmenlerin toplumsal, siyasal ve kültürel sorunları hikâyeleştirmesi ve farklı kimlik temsillerine yer vermesi mümkün hale gelmiştir (Ulusay, 2005).

⁴ Asuman Suner bu dönemde üretilen filmleri öncekilerden ayıran temel farklılığın ele aldıkları politik konular olduğunu belirtmekte ve bunu Türkiye’nin 1990 sonrası geçirdiği toplumsal ve siyasi dönüşümle ilişkilendirmektedir (2006, s. 255).

⁵ Suner 1990 sonrasında çekilen ve temel meselesini aidiyet ve bellek temaları etrafında biçimlendiren yeni Türk filmlerinin bağımsız ulusaşırı sinemayla ortaklıklarına dikkat çekerken, Naficy’nin bağımsız ulusaşırı sinemayı anlamak için geliştirdiği “aksanlı sinema” kavrayışının Türk filmlerini çözümlmek için bir başvuru kaynağı olarak kullanılabileceğini belirtmekte ve bu doğrultuda *Güneşe Yolculuk* filmini Naficy’nin “aksanlı sinema” modeli çerçevesinde çözümlenmektedir (Suner, 2006, s. 263).

(*Fırtına*, Kazım Öz, 2008), bir Kürt köyüne atanan Türk öğretmenin anadili Kürtçe olan öğrencileriyle iletişim kurma çabasını sorunsallaştıran *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2009), aileleri Jitem tarafından öldürülen ve Diyarbakır'da hayatta kalma savaşı veren kardeşlerin öyküsünü anlatan *Min Dît* (Miraz Bezar, 2009), 1990'larda Güneydoğu'da yaşanan insan hakları ihlallerini gündeme getiren *Özgür Gündem* gazetesine yönelik baskıları ele alan *Press* (Sedat Yılmaz, 2010), Kıbrıs olayları sırasında köyleri yakılan bir baba-kızın öyküsünden hareketle Kıbrıslı Türkler ve Rumlar arasında gelişen etnik düşmanlığa odaklanan *Gölgeler ve Suretler* (Derviş Zaim, 2010) bu filmlerin belli başlıcalarını oluşturmaktadır. Ancak bu filmlerin tamamının, ele aldığı konuya eleştirel bir çerçevede yaklaştığı söylenemez. Bazı filmler etnik ve dinsel kimliklere yönelik düşmanca tutumları ve ayrımcı politikaları sorunsallaştırmalarına karşın, bireysel öyküler aracılığıyla melodramatik kalıplara yaslanarak belirsiz bir anlatım inşa ederlerken; bazıları farklı anlatısal olanaklardan ve temsil pratiklerinden yararlanarak bu ayrımcılığı eleştirel bir üslupla sergilerler. Bu noktada çalışma için belirlenen filmlerin çözümlenmesine geçmeden önce, temsil pratiklerinin film çalışmaları bakımından taşıdığı politik imkânlarla değinilmesi yerinde olacaktır.

Kimlik Politikaları Açısından Sinema ve Temsil Pratikleri

Temsil, Hall'un da belirttiği gibi şeyler, kavramlar ve işaretler aracılığıyla dilde anlam üretimidir. Bu bağlamda iki temsil sistemi olduğunu belirten Hall, bunlardan birincisini her çeşit insan, nesne, olayla kavram seti ya da zihinsel temsiller arasında kurulan ilişki olarak tanımlar. Bu paylaşılan, ortak kavramsal haritadır ve dünyanın anlamlandırılmasını mümkün kılmaktadır. İkincisi ise ortak kavramsal haritanın ortak dile çevrilmesidir. Böylelikle basitçe nesnelere, olaylar ve insanlar dünyasında ortaya çıkan anlamı yansıtan “yansımacı temsil anlayışı” ve konuşmacının kastettiği anlamları açıklayan “kastetici temsil anlayışı” dışlanarak, anlamın dil aracılığıyla ve dilde inşa edileceğini vurgulayan “inşacı temsil anlayışı” mümkün hale gelmektedir (Hall, 1997, s. 15-19). Bu bağlamda “filmler toplumun ne olduğu ve nasıl olması gerektiğine ilişkin fikirleri ve temsilleri kolektif olarak elinde tutmada etkide bulunması nedeniyle gerçekliğin sosyal inşasında bir rol oynamaktadır” (Ryan, 1988, s. 483). Film temsilleri insanların yaşama şekillerini biçimlendiren sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet gibi toplumsal farklılık sistemlerinden örülü daha geniş temsiller kümesinin bir alt kümesidir. Sinemasal söylem toplumsal özneleri kadın ya da erkek, işçi ya da yönetici olarak biçimlendiren anlamlandırma sistemleri tarafından belirlenmektedir. Sosyal söylemlerin geçici kodları olan filmler, sosyal yapıdaki değişiklikler tarafından harekete geçirilmektedir (Ryan, 1988, s. 480-481). Özellikle sosyal kriz ve radikal değişim dönemleri hayal kırıklığı, endişe ve kayıp duygusunun üretilmesi yoluyla, alışılmış sembolik kodların ve özdeşleşme nesnelere yerinden edilmesine neden olmaktadır. İnsanların otoriter liderler gibi daha güvenilir nesnelere doğru yöneldiği ya da yeni özdeşleşme nesnelere, simgesel kodlar inşa etmek için girişimde bulunduğu bu süreçte filmler de ilerici ya da gerici özdeşleşme nesnelere sağlayarak önemli bir rol oynarlar. Dolayısıyla film söylemiyle toplumsal söylem birbirine geçmiştir ve bu durum “gerçekliğin nasıl temsil edileceğine” ve “gerçekliğin ne

olacağına” ilişkin bir mücadele içermektedir. Filmler yerleşik kodlara yaslanarak ya da yenilerini inşa ederek dünyaya ilişkin mevcut anlamları onaylama ya da değiştirme mücadelesinde etkin bir işleve sahiptir (Ryan, 1988, s. 483).

Yukarıda söylenenler doğrultusunda sinemanın muhalif kimliklerin söylem mücadelesinde önemli bir platform olarak ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Bu varsayımdan hareketle, çalışmanın bundan sonraki kısmında Türkiye sinemasında temsil olanağı genellikle sınırlı olan ya da klişelerle temsil edilen Kürt kimliğinin ve gayrimüslim azınlıkların, 1990 sonrası süreçte nasıl bir görünüm kazandığı örnek olarak seçilen iki film üzerinden incelenecektir. Bu bağlamda etnik ve dinsel kimliklerin temsilinde kullanılan değer, sembol ve sabitliklerin hangi anlamlandırma sistemlerine karşılık geldiği ve filmlerde etnik ve dinsel kimlik sunumu sorunsallaştırılırken hangi özdeşleşme ve dışlama mekanizmalarına başvurulduğu sorgulanacaktır. Bu kimliklerin temsilinde daha önce kullanılan tanımlamaların ve klişelerin bir değişime uğrayıp uğramadığı, bir değişim söz konusuysa bunun 1990 sonrası Türkiye’nin yaşadığı siyasal ve kültürel süreçle ne şekilde ilişkilendirilebileceği soruları ise yanıt aranacak diğer sorular olacaktır. Ayrıca farklı ontolojik temellere ve söylemlere sahip olmakla birlikte etnik kimliklerin, toplumsal cinsiyet ve sınıf kimliklerinin somut toplumsal bağlamlarda birbirinin içine geçtiği varsayımı göz önünde bulundurularak (Yuval-Davis, 2003, s. 29), bu kimlikler arasındaki farklı eklemlemeler araştırılacaktır. İncelenecek filmler, Kürtler ve Rumlar gibi farklı etnik ve dinsel kimlikleri ele almaları ve Türk modernleşme sürecindeki dinsel ve etnik ayrımcılığa yönelik tarihsel bir anlatı inşa etmeleri nedeniyle *Fırtına* ve *Güz Sancısı* olarak belirlenmiştir.

***Fırtına*: Ulusal Kimlik Krizi ve Karşı-Hegemonik Bir Mücadele**

Çalışma kapsamında değerlendirilecek ilk film, yönetmenliğini Kazım Öz’ün üstlendiği ve Kürt sorununu ele alan *Fırtına*’dır.⁶ 1990’lı yıllarda politikleşen Kürt öğrenci hareketini konu alan film, 1997 yılında kurulan ve sinema üzerine pratik çalışmalar yapan Mezopotamya Kültür Merkezi Sinema Kolektifi’nin işbirliğiyle gerçekleştirilmiştir.⁷ *Fırtına*, Cemal’in üniversiteyi kazanmasıyla birlikte okumak için İstanbul’a gelişi ve akabinde yaşanan olayları anlatmaktadır. Cemal İstanbul’a geldikten sonra üniversitede bir Kürt grubuyla tanışmakta, bu grubun etkisiyle yalnızca Alevi olarak tanımladığı kimliğini sorgulamakta ve son olarak Kürt kimliğini benimsedikten sonra Kürt siyasal hareketine katılmaktadır.

Film bu noktada ikili bir işlev üstlenmektedir. Bir yandan Cemal’in kimlik değişimi aracılığıyla tarihsel süreçte Kürtlere uygulanan asimilasyon, yok sayma, dışlama mantığını hatırlatmakta; diğer yandan da gazete kupürleri,

⁶ *Fırtına*’nın yanı sıra Kazım Öz’ün ilk üç filminde de Kürt sorunu çeşitli boyutlarıyla sergilenmiştir. *Ax (Toprak, 1999)* zorunlu göç politikası sonucunda Kürt köylerinin boşaltılmasını, *Fotoğraf* (2001) Güneydoğu’daki savaşa katılan biri asker diğeri gerilla iki gencin öyküsünü, *Dûr (Uzak, 2005)* iç ve dış göç sonucunda genç nüfusun giderek azalmasıyla yok olan bir Kürt köyünü anlatmaktadır (Çiftçi, 2009, s. 275).

⁷ Film, sınırlı kopyayla az sayıda salonda gösterime girmiş ve 56.854 seyirciye ulaşmıştır (<http://www.sinematurk.com>).

gündelik yaşama ilişkin tasvirler, karakterlerin sunumu aracılığıyla 1990'lı yıllarda politikleşen Kürt hareketini tarihselleştirmektedir. Film Kürt sorununu daha önce de belirtildiği gibi 1990'lı yıllarda homojenleştirici Türk ulusal kimliğinin sorgulanmasıyla gündeme gelen kimlik krizini görselleştirerek ifade etmekte, yeniden biçimlenen kimlik politikalarına göz kırpmakta ve bastırılan ve ötekileştirilen Kürt kimliğiyle yeniden özdeşleşmenin yolunu açmaktadır.

Fırtına'nın kimlik politikalarıyla eklenen anlatısı üç sekanstan oluşmaktadır. İlk bölümde, Cemal'in yaşadığı eve ait görüntüleri aracılığıyla Türk ulusal kimliğiyle olan sorunsuz bütünleşmesi sergilenir. Odasının duvarlarında Atatürk'ün fotoğrafı, Hz. Ali'nin fotoğrafı, saz ve kilim asılıdır. Bu durum onun Kürt kimliğini reddederken, hem ulusal kimliğe dair resmi devlet söylemini benimsediğini hem de devletin resmi ideolojisi karşısında Kürt kimliğine oranla kültürel açıdan daha kabul edilebilir bir özdeşlik düzeyi olan Alevilikle özdeşleştiğini ifade etmektedir. Ayrıca üniversiteyi kazanmasının da babası tarafından "Yüzümüzü kara çıkarma [...] Devlet sana iyi bir fırsat verdi. Bu fırsatın değerini bil" şeklinde bir ifadeyle karşılanması, ailenin kendilerini Türkiye'de yaşayan yurttaşlar yerine "azınlık" ya da "yabancı" statüsünde gördüklerini gösterir. Bu bağlamda Bauman'ın ulusal bir cemaate ait olma sürecinin çatışmalı doğasına ilişkin tespitlerinin, Cemal'in ve ailesinin konumuyla örtüştüğü düşünülebilir. Bauman'a göre yerlilikle teşvik etme eğiliminde olan modern devletler, yabancılardan yerliler arasında görülemeyecek derecede içtenlik, sadakat ve duygusal özdeşleşme beklemektedir. Bu nedenle yabancının ulusal cemaatin simgesel kodlarına ve inanç ilkelerine övgüler yağdırarak cemaatin bir parçası olması salık verilmektedir: "Bütün bunların doğal kaynağı, kişinin, kendisini izleyenleri, öteki insanların –aynı anda hem izleyici hem de aktör olan bu insanların– doğuştan sahip olduğu bir özelliği kendisinin de artık edindiğine ikna etme ihtiyacıdır" (Bauman, 2003, s. 107). Ancak bu ikircikli bir süreçtir. Çünkü yabancı tam da bu söylemleriyle aslında farklılığını ve cemaatin bir parçası olmadığını belirgin kılar. Filmde de Cemal'in üniversiteyi kazanması Türkiye'de yaşayan vatandaşların sahip olduğu temel hak ve özgürlüklerden biri olan eğitim alma hakkından ziyade, devletin bir "lütfü" olarak kodlanmaktadır. Bu durumun ailenin kendisini eksik yurttaş olarak hissetmesiyle ve devletin sembollerine sarılarak statülerini yükseltme ya da Türk kimliğini pekiştirme ihtiyacıyla bağlantılı olduğu düşünülebilir.

Filmin ikinci bölümünde Cemal'in köyünden ayrılıp İstanbul'a gelişi, Kürt öğrenci grubuyla tanışarak Kürt kimliğine çağırılması ve yaşadığı kimlik krizi görselleştirilir. Son bölüm ise Cemal'in bütünleştirici Türk ulusal kimliğini sorgulayıp Kürt kimliğini kabul etmesi ve Kürt hareketine katılması üzerinden kurgulanır. Cemal bu süreçte polisler tarafından gözaltına alınır ve hapisanede çeşitli işkencelere maruz kalır. Ancak bütün bu zorluklar Cemal'in Kürt kimliğini inkâr etmesi bir yana daha da pekiştirmesi ile sonuçlanır. Çünkü Murat Belge'nin de belirttiği gibi, " 'kimlik inşa sürecinde' 'düşman', çok zaman, kendine kimlik oluşturan öznenin kendini tanımlamasından daha etkili ve belirleyici olmaktadır" (2003, s. 184). Burada ise düşmanın bütün bir Türk etnisitesinden daha çok Türk devleti ve devletin bir temsilcisi olan Türk polisi

olarak konumlandırıldığı söylenebilir. Ayrıca filmin son sahnesinde Cemal'in kendisini tanıyan köylüsüne adının Mahmut olduğunu söylemesi⁸ bireysel kimliğini kolektif Kürt kimliğinin içinde erittiğini ve kolektif kimlikle özdeşleşmenin “biz hepimiz aynıyız deme sürecini” (Hall, 1998b, s. 71) kapsadığını gösterir. Böylelikle Cemal “fiili ortaklığın bilince çıkarılması ile aidiyet, birliktelik ve dayanışmacı eylemlilik içinde olan, eylem yeteneği kimliğine dayanan ortak bir özneye” dönüşür (Assmann, 2001, s. 134).

Filmde dikkat çeken en önemli olgulardan biri, Kürtlere ilişkin resmi ideolojinin gündeme getirilmesi ve onun bazı sahnelerde bir komedi öğesine dönüştürülerek, gülmeceyle alaşağı edilmesidir. Asimile edilmiş bir Kürt gencini odağa alan anlatı, Kürtlere ilişkin resmi ideolojide dolaşıma sokulan söylemleri teker teker ele almakta ve bu söylemler üzerinden karşı söylem pratiğini devreye sokmaktadır. Bu karşı söylemin ise özellikle ulusal aidiyet duygusunun en önemli bileşenlerinden biri olan dil unsuru üzerinden kodlandığı görülmektedir. Örneğin Cemal'in Kürt diline yönelik ifadeleri Kürt kelimesine yönelik resmi ideolojideki açıklamayla birleştirilmekte ve ironik bir üslupla alt edilmektedir.⁹ Bu süreçte Cemal'e, milliyetçi hareketlerde etnik farkın ayrıcalıklı bir temsilcisi olarak görülen annesiyle ilgili sorular yöneltilmekte,¹⁰ kolektif kimliğin inşa edilmesi bakımından önem taşıyan “duyguların seferber edilmesi” (Giddens'tan aktaran Schlesinger, 1994, s. 280) gerçekleştirilmektedir. Ayrıca Kürt kimliği Cemal'in annesi aracılığıyla görünür kılınmakta, anne figürü Yuval-Davis ve Anthias'ın kadınların etnik-ulusal projelere katılımlarıyla ilgili tanımladıkları yollar arasında yer alan “etnik farkın göstereni” ve “kültürün aktarıcısı” olma işlevlerini karşılamaktadır (1989, s. 7-8).

Müslüm: Yani şimdi sen Kürt olmadığını mı inanıyorsun?

Cemal: Evet, öyle.

Müslüm: Senin anadilin Kürtçe değil mi? Anan Kürtçe dışında dil biliyor mu?

Cemal: Bilmiyor.

Müslüm: Nasıl Kürt değilsin sen anlamıyorum.

Cemal: Kürtçe konuşuyorlar diye Kürt mü oluyorlar?

⁸ Filmin üniversitede geçen ilk sahnelerinde, Kürt öğrenci grubundan Helin, Mahmut isminde bir karakter uydurur ve bu kişinin Cemal'in liseden arkadaşı olduğunu ve Cemal'le tanışmalarını istediğini iddia eder. Cemal, Mahmut isminde bir arkadaşı olmadığını söylese de bu diyalog tanışmalarına vesile olmuştur. Filmin son sahnesinde ise Mahmut ismi Cemal'in büdüğü yeni kimliğin bir göstergesi haline gelir. Onun aslında var olmayan Mahmut'un kimliğini üstlenmesi, Osman Akinhay'ın deyişiyile, “anonim' bir yoldaşlığın ifadesi olur” (2009, s. 297). Bu durum Cemal'in bireysel kimliğini bertaraf ettiğini ve hareket içinde yer alan militanlardan birine dönüştüğünü vurgular.

⁹ Filmde bu karşı söylem pratiğinin bir diğer örneğini, bir televizyon programını izlerken, Kürt dilinin olmadığını söyleyen konuğa edilen Kürtçe küfür oluşturur.

¹⁰ 1990'lı yıllarda, Kürt hareketi içinde köylü kadınların algılanmasına dair birtakım değişiklikler olmuştur. Önceleri toplumsal geriliğin bir kurbanı ve baskının nesnesi olarak görülen köylü kadınları, artık özellikle anne olma işlevleriyle kültürel saflığın ve bozulmamışlığın bir taşıyıcısı olarak nitelendirilmeye başlarlar. Bu bağlamda Kürt kültürünün, dilinin ve yaşam tarzının yaşatılması bakımından özel bir misyonla donatılırlar (Yalçın-Heckmann ve Van Gelder, 2004, s. 327, 347).

Abdulkaki: (Gülerler) Yo... İngiliz de olabilir.

Müslüm: Sen şimdi Kürt kelimesinin hikâyesini de biliyorsun ha. Eskiden Kürtler dağlarda kar üzerinde yürüyormuş. Ayaklarından çıkan kart, kurt seslerinden Kürt doğmuş. İnanıyorsun değil mi buna? İnanıyorsun ha?

Ali: Cemalcim sen bakma bu dalgacıya. Bak şimdi. Sistem her şeyimizi değiştirmiş. Köylerimizin, kasabalarımızın, dağlarımızın isimlerini, hatta kendi isimlerimizi bile. Senin annenin ismi ne?

Cemal: Onun konumuzla ne ilgisi var ki?

Ali: Ya annenin ismi ne?

Cemal: Zare.

Ali: Kimlikte?

Cemal: Zübeyde.

Ali: Bak.

Türk ulusal kimliği kurulurken Kürt etnisitesine dair dolaşıma sokulan resmi söylemin yanı sıra Kürtlerle ilgili doğallaştırılan klişeler ve Kürt kimliğine ilişkin özcü betimlemeler de komedi ögesine dönüştürülerek bertaraf edilmekte, kimlikler arasındaki geçişlilik vurgulanmaktadır. Örneğin Kürt öğrencilerin aralarında toplanıp eleştiri yaptığı bir sahnede Abdulkaki, Vedat Kaya için, “Arkadaşta klasik Kürt kişiliğinin derin özellikleri var. Yani Kürtlerin feodal yapısından kaynaklı [...]” eleştirisini dile getirdiğinde diğerleri “Arkadaş Kürt değil ki Türk, nasıl böyle bir değerlendirme yaparsın” diyerek alay eder. O ise bunun karşılığında “Kürtlerin içinde kala kala demek ki olmuş Kürt” ifadesini kullanır. Bu durum bir yandan Kürtlüğün özcü bir temelde, kapalı bir oluşum olarak tanımlanmaması gerektiğini ifade ederken —Kürtler ve Türkler arasındaki geçişlilik öne çıkarılmaktadır— diğer yandan Kürt öğrenci hareketi içinde farklı unsurların da kendilerine yer bulabildiğini, hareketin yalnızca etnik bir temele dayanmadığını gösterir.

Filmle ilgili üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biri filmin ulusaşırı sinemayla olan bağlamsal ilişkisidir. Film Hamid Naficy'nin “aksanlı sinema” olarak adlandırdığı melez sinemayla tematik birtakım ortaklıklar taşımaktadır. Bunlar yolculuk ve bellek teması etrafında somutlaşmaktadır. Naficy aksanlı filmlerde açığa çıkan yolculuk temasını üçe ayırır: İlki bir ev arama ve bulma amacıyla gerçekleştirilen kaçış yolculuğudur. İkincisi evsizlik, kaybolma temalarını içeren arayış yolculuğudur. Sonuncusu ise kişinin kendisini bulmak üzere çıktığı içsel yolculuk ya da eve dönüş yolculuğu olarak adlandırılabilir. Bu yolculuklar gerçek olabileceği gibi hayali olarak da ortaya çıkabilir (Naficy, 2001, s.33). Filmde, okumak için İstanbul'a gelen bir Kürt gencinin mekânsal yer değişimine eşlik eden kimlik dönüşümü çerçevesinde açığa çıkan yolculuk temasının, Naficy'nin modelinde içsel yolculuğa karşılık geldiği; bu yolculuğun karakterin üniversiteyi kazanmasıyla birlikte köyünden ayrılıp İstanbul'a gelişi ve Kürt mücadelesini benimseyerek, dağdaki militan gruba katılmak üzere İstanbul'dan geri dönüşü aracılığıyla sunulduğu söylenebilir. Karakterin iki yolculuğu da aynı görsel düzenleme üzerinden anlatılmakta, böylelikle karakterin o tarihsel düzlemde somutlaşan kimlik dönüşümü vurgulanmaktadır. Vurgu, dışsal yolculuğun aynı zamanda içsel bir yolculukla bütünleştirilmesi üzerinedir. Cemal'in feribotla İstanbul'a giderken karşı feribotta gördüğü cenaze ve ağıt

yakan insanların, dönüş yolunda düğün ve halay çeken, eğlenen insanlara dönüşmesi ondaki bu dönüşümün olumlanmasını ifade etmektedir. Çünkü Cemal'in Kürt kimliği ve Türk kimliği arasında bölünmüş dünyası, Kürt kimliğinin bastırılması ve unutturulması yüzünden kültürel bir çeşitlilik yaratmaktan ziyade bir sorun olarak varlığını duyurmaktadır. Ayrıca Cemal'in yolculuğu etrafında harekete geçirilen kimlik inşasının büyük ölçüde mekânsal bir kurguyla pekiştirildiği ve mekânın yeniden içeriklendirilmesi aracılığıyla "bura" ve "ora" arasındaki karşılıklı referans aldığı görülmektedir.¹¹ Kürt kimliğini kabul etmeden önce Cemal'in İstanbul'a ve kendi köyüne yönelik algısı memleket/İstanbul karşılığında öteye gitmezken; Kürt hareketine girmesiyle birlikte, köyü ve dağlar kendi vatanını temsil eder hale gelmekte ve İstanbul bu vatanın dışına dönüşmektedir.

Kimliklerin yalnızca ulusal aidiyetle biçimlenmediği, birçok farklı aidiyet hissinin bir birleşimi olduğu düşüncesi ise Cemal'in Samsunlu oda arkadaşı aracılığıyla vurgulanmaktadır. Kişilerin aidiyet hissi ve kimliklerini var edebilecekleri bir bağlam olmadığı noktada içine düştüğü kimliksizlik duygusu, okumak için İstanbul'a gelen Yurdal'ın evine geri dönmesiyle somutlaşmaktadır. Bu bağlamda filmle ilgili değinilmesi gereken bir diğer nokta, filmin kimlikler çoklaşması üzerine düşündürdükleriyle ilgilidir. Filmde kimliklerin farklılıklarla eklenerek sürekli inşa halinde olması hali, Türk ve Kürt kimlikleri arasındaki geçişliliğin yanı sıra, köylü/kentli izleği üzerinden de harekete geçirilmektedir. Örneğin Cemal'in Kürt dilinin ifadesi üzerinden Kürtlere yönelik ayırıcı ve dışsallaştırıcı söylemin farkına vardığı otobüs sahnesi, aynı zamanda Türk/kentli/Batılı ve Kürt/köylü/Doğulu kimlikleri arasındaki eklenmeler de ortaya koymaktadır. Sahne şu şekilde gelişir: Cemal iki Kürt arkadaşın konuşmasına tanık olur. Arkadaşlarının başından geçen bir öyküyü anlatan ve eğlenen iki arkadaşın Kürtçe konuşmasını dinleyen Cemal kendi kendine gülümserken; otobüstekilerin Kürtçe konuşan ikiliye yönelik bağırış çağırışları duyulur:

Birinci Yolcu: Görgüsüz herifler. Burayı köyünüz mü sandınız, niye bizi rahatsız ediyorsunuz?

İkinci Yolcu: Doğu'dan kalkıp geldiniz buraları da mahvettiniz.

Üçüncü Yolcu: Burası Türkiye. Burada Türkçe konuşulur.

Kürtler: Biz de Türkçe biliyoruz.

Dördüncü Yolcu: Bölücü herifler. Kaptan açsana kapıyı kardeşim. Atın şunları aşağı (Otobüstekiler iki arkadaşın üzerine yürür ve onları yaka paça dışarı atarlar).

Sahnenin ikili bir işlev taşıdığı söylenebilir. Bu durum bir yandan otobüstekilerin Kürtçe konuşmalara yönelik tepkilerine tanık olan Cemal'in,

¹¹ Irvin Cemil Schick, ben ve öteki kavramlarını mekânsal bir farklılaşma ekseninde "bura" ve "ora" kavramlarıyla ilişkilendirirken, "kendini inşa etme eyleminin aynı zamanda mekânı toplumsal olarak anlamlı ve kavranabilir şekilde yeniden inşa etme eylemi olduğunu" ifade eder. Ayrıca çeşitli araştırmacıların görüşlerinden yola çıkarak "bura" ve "ora" kavramlarının hem birbirlerinin tamamlayıcısı hem de karşıtı olarak işlev gördüklerini belirtir (Schick, 2001, s. 11, 23). Van Den Abbeele'nin "ora bura'nın bittiği yerde başlar ve bura her yolculuğun başlaması ve son bulması gereken yerdir" şeklindeki sözlerinden yola çıkan Edward, Gaston Bachelard'a da başvurarak "bura'nın yalnızca ora olmayan değil, oranın tasavvur edildiği yer olduğu" görüşüne varır (aktaran Schick, 2001, s. 23).

kendi ötekiliğini başkalarının ötekiliğiyle özdeşleştiği noktada kavramasına işaret ederek, kimliğin “bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima Öteki’nin konumundan anlatıl[dığını]” (Hall, 1998b, s.7) gösterir. Kürtçe konuşan yolcuların ırkçı bir bakış üzerinden Kürtlüğe çağırılması, Kürtçe anlayabilen Cemal’in, kendisinin de bu çağrının muhataplarından biri olduğunu fark etmesiyle sonuçlanır. Diğer yandan ise devletin Türklüğe dair resmi söyleminde Kürtler için telaffuz edilen, “eğitimsiz”, “cahil” bir kitle oldukları anlayışının köylülük üzerinden Kürtleri dışlayıcı, hegemonik bir ifade haline gelişine dikkat çeker. Bu sahnede kentte yaşayan Türklerin Kürt kimliğine yönelik düşmanlığı “kentlin bozulması”, “kent yaşamına uyumsuzluk” etrafında dile getirilmekte ve göçmen karşıtı ırkçı bir söyleme¹² eklenmektedir.

Cenk Saraçoğlu’nun da belirttiği gibi, göçmen karşıtı söylemin yalnızca Türkiye’ye özgü olmadığı, kapitalizmin tarihinde ekonomik eşitsizliğin ortaya çıktığı birçok büyük kentte yoksullara ve göçmenlere yönelik tepkilerin “kentte bozulma” şeklinde evrensel bir söyleme dönüştürüldüğü söylenebilir. Ancak burada yeni olan şey bu söylemin etnikleşmesidir (Saraçoğlu, 2011, s. 114).¹³ Bu bağlamda otobüstekilerin Kürtçe konuşmalarının da kültürel kimlik talebinden çok; hem modern olmamanın bir işareti hem de bölücülük olarak kodlandığı ve ulusal bütünlüğe yönelik bir tehdit algısı çerçevesinde değerlendirildiği ifade edilebilir. Bunda devletin esas olarak Türk etnisitesi etrafında bir kültürel

¹² Göçmen karşıtı söylem ülkenin tarihsel süreçte yaşadığı sosyo-ekonomik dönüşümlere paralel olarak farklılığı dışlayan ve kültürel homojenleşmeyi dayatan görüşlerin kendisini yeniden ürettiği önemli zeminlerden biridir. Bu doğrultuda Rıfat N. Bali’nin de belirttiği gibi, İstanbullu olma bilincinin aşılana çalışıldığı 80’li yıllarda da köylü karşıtı bir söylem ortaya çıkmıştır. Farklı entelektüellerin görüşlerinin yer aldığı çeşitli yazı dizileri, söyleşiler ve kitaplar yayınlanmış, İstanbullu olmak bir ayrıcalığa dönüştürülmüş ve kentlin köylü tarafından istila edilmesi ve kent hayatının bozulması gibi görüşler etrafında bir kültürel homojenleşme beklentisi ortaya konulmuştur (Bali, 2009, s. 134-139). Örneğin Bali’nin görüşlerine yer verdiği entelektüellerden biri olan Haldun Dormen bu durumu şu şekilde ifade eder: “Çocukluğumdaki Beyoğlu’nu kim bu hale getirdi? Beyoğlu’ndan vazgeçtim bütün İstanbul’u kim bu berbat hale soktu? Beni ve benim gibileri kendi kentimizde yabancılaştıran bu insanlar kim? Nerden gelip bizlere böylesine egemen olabildiler? Yıllardır neden kimse ağzını açıp isyan etmedi? Neden herkes kendi köşesine çekilip kendi kentinde itilip kakılmaya razı oldu? Dağlardan gelip bizleri bağlarımızdan kovan bu ucubeler kim [...]” (Dormen’den aktaran Bali, 2009, s. 136).

¹³ Cenk Saraçoğlu İzmir örneğinden hareketle, orta sınıflar ile Kürt göçmenler arasındaki karşılaşmaları ele aldığı *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler* adlı çalışmasında, devletin Kürtleri Türk kimliği içinde özümseyen asimilasyoncu politikalarına karşıt biçimde, orta sınıfların kentteki Kürtlere yönelik algısının, “tanıyarak dışlama” olarak adlandırdığı bir yönelim taşıdığını ve bunun da sosyo ekonomik birtakım nedenlerle açıklanabileceğini ifade eder. Buna göre, Güneydoğu’daki düşük yoğunluklu savaş ve devletin Kürtleri göç ettirme politikasının sonucunda yükselen biçimde kente göç eden Kürtler, kentte benzer iş alanlarında çalışarak homojen bir kitle algısının doğmasına neden olmuştur. Dolayısıyla orta sınıf mantığında Kürtler bir yandan “bizden farklı” olarak tanınmış diğer yandan da “hepsinin aynı” olduğu düşünülerek türdeş bir grup olarak algılanmıştır. Kürtlüğün tanınması birtakım klişeler ve aşağılayıcı sözler üzerinden dışlanmalarıyla sonuçlanmıştır (Saraçoğlu, 2011, s. 96-97). Artık “Kürtlük” yalnızca bir etnik farklılığı ifade etmez; aynı zamanda “cahil”, “kent hayatını bozan”, “haksız kazançla geçinen”, “bölücü” ve “işgalci” gibi klişelerle temsil edilir (Saraçoğlu, 2011, s. 23).

homojenleşme beklentisi ortaya koyması ve bu doğrultuda uzun yıllar boyunca dilsel asimilasyona özel bir önem atfetmesi etkili olmuştur.

Filmde kimliklerin sunumunda ortaya çıkan bir diğer eklemleme ilişkisi ise Kürt kimliği ve alt sınıflar arasında yaratılan bir özdeşlik üzerinden kurulmaktadır. Alt sınıf ve orta sınıfların yaşamlarını tasvir eden gündelik yaşama ilişkin ayrıntılar ve özel mülkiyet üzerine dolaşıma sokulan söylemler aracılığıyla ortaya konulan bu durum, Kürt kimliğinin alt sınıfların mücadele söylemine eklememesi ve devrimci sol siyasetle bütünleştirilmesi üzerinden biçimlendirilmektedir. Örneğin Kürt gençlerin, özel mülkiyeti ve tüketimi körükleyen kapitalist sisteme yönelik tepkisi büyük mağazalardan eşyalar çalmaları aracılığıyla sergilenmektedir. Bu noktada filmin sınıfsal farklılıkları temsil etme şeklinin, 1970'lerin bazı Yılmaz Güney filmleriyle gerek biçimsel gerekse tematik birtakım ortaklıklar taşıdığı söylenebilir. Örneğin Yılmaz Güney'in *Arkadaş* (1974) filminde işçi ve burjuva sınıfları arasındaki karşıtlık ahlaki bir çerçevede, eğlence ve yemek yeme pratikleri üzerinden, gündelik yaşama ilişkin ayrıntılar aracılığıyla sergilenir: "Zenginlerin olduğu sofrada herkesin birbirini iğnelediği, açık saçık konuşmalar yapılırken, yoksulların sofrasında birlik ve dayanışma vardır. Hep birlikte cümbüş eşliğinde şarkılar söylenir" (Yüksel, 2006, s. 68). *Fırtına* filminde de benzer bir temsil politikası dikkati çeker. Filmin ilk sahnelerinde otobüsteki sıkışmış insan görüntüleriyle, özel arabasında konforlu ve rahat bir biçimde giden kişiler arasındaki zıtlık sergilenir. Cemal üniversitenin ilk gününde kapıdaki güvenlik görevlileri tarafından durdurulurken, kentli olduğu anlaşılan modern görümlü aile ellerini kollarını sallayarak rahatlıkla güvenliği geçer. Orta sınıftan gelen "yozlaşmış" Türk öğrenciler barlarda yabancı müzik eşliğinde dans ederken, çoğunluğu alt sınıftan gelen Kürt öğrenciler saz eşliğinde hep bir ağızdan Kürtçe ve Türkçe şarkılar söylerler. Ayrıca orta sınıftan gelen erkek öğrencilerin yaşam tarzının ve eğlence alışkanlıklarının sunumunda alt sınıflara (ya da taşradan gelenlere) karşı geliştirdikleri küçümseyici tutum dikkati çeker. Örneğin okulun ilk gününde kendileriyle tanışmak üzere elini uzatan Cemal'in elini sıkmazlar; el şakaları yaparak onu küçük düşürürler. Eğlenmek için diskoya gittikleri sahnede Cemal'in bir süre sonra ortamdans sıkılmasına ve ayrılmasına üzülen arkadaşları Emel'e yönelik şaşkınlıklarını "Ne buluyor bu kıroda anlamıyorum" biçiminde ifade ederler. Dolayısıyla Doğu'dan gelmekle kıroluk arasında bir özdeşlik kurmaları aracılığıyla, 1980'lerin sonunda ortaya çıkan ve "maganda ve zonta olarak tanımladıkları Anadolu kökenli kişileri modern Türkiye'nin imajını bozan kişiler" olarak küçümseyen yeni seçkinlerin söylemini devam ettirirler (Bali, 2009, s. 50).

Orta sınıftan gelen öğrencilerin hem diskoda hem de kendileri için ayrılmış zengin kantininde 80'lerin oldukça popüler olan yabancı müziklerini dinlemeleri kendi kültürlerine yabancılaştıklarının bir kanıtı haline gelirken; Kürt öğrencilerin Kürtçe türküler söylemeleri onların kültürel değerlerine bağlılıklarına işaret eder ve Kürt kimliğini görünür kılar. Aynı zamanda bu sahnede Kürtçe şarkıların hep bir ağızdan söylenmesine ek olarak, Havin'in köyünün fotoğraflarını arkadaşlarına göstererek "bu fotoğraflar da olmasa ülke özlemine gideremeyeceğiz" şeklinde yorum yapması, müziğin ve fotoğrafın Jan

Assman'ın "hatırlama figürleri" olarak ifade ettiği bir anlam taşımasını sağlar. Assman kültürel olarak biçimlendirilmiş hatırlama görüntülerini hatırlama figürleri olarak adlandırırken, bu figürlerin anlatsal biçimlenişine ve belli bir zamanda ve mekânda güncelleştirilmesine dikkat çekmekte ve bu figürlerin kişinin bellek süreçlerini harekete geçirme yoluyla onu ait hissettiği kimliğine ve uzaktaki vatanına bağlama vazifesi gördüğünü ifade etmektedir (2001, s. 42-46). Bu sahnede de İstanbul'da yaşayan Kürtler için müziğin ve fotoğrafın böyle bir anlam kazandığı, "uzakta iken vatan duygusu veren çerçeve" (Assman, 2001, s. 42) işlevi taşıdığı söylenebilir.¹⁴

Filmle ilgili değinilmesi gereken son nokta, Kürt kimliği ekseninde ulusal kimliğin homojenleştirici yapısını sorgulayan ve bu kimliğin dönüştürülmesi bakımından önemli bir potansiyel ortaya koyan filmin, diğer kimlikleri nasıl temsil ettiği, bu kimlikler karşısında bir kapanma yaratıp yaratmadığı sorusudur. Bu bağlamda filmin bazı çelişkiler taşıdığı söylenebilir. Çünkü bir yandan Kürt öğrenci hareketi içindeki katı devrimci ahlak anlayışını eleştiren ve örgütte kadın aleyhine düzenlenen toplumsal cinsiyet ilişkilerini yapı bozumuna uğratarak dönemin kadın-erkek eşitsizliğinden kaynaklanan sorunlarının altını çizen film,¹⁵ diğer yandan Kürt öğrenci hareketine yönelik keyfi bir şiddet uygulayan polislerin temsilinde onların ahlaksızlığını ve kötülüğünü aynı zamanda kadınların "namusuna dil uzatmaları" üzerinden biçimlendirmektedir.¹⁶ Bu noktada film, savaşlara ve milliyetçi çatışmalara ilişkin anlatılarda düşman erkeğin tanımlanmasında öne çıkan ve onları "ya ulusun kadınlarına tecavüz etmek isteyen şeytanlar, ya da erkeklik gücünden yoksun hadımlar olarak" (Nagel, 2004, s. 88) kurgulayarak milliyetçi hareketin kadın bedeni ve namusu üzerinden harekete geçirilmesine neden olan cinsiyetçi söylemi yeniden üretmektedir.

¹⁴ Diğer bir deyişle, "grup ve mekân bir arada, sembolik bir ortak yaşam kurarlar; grup kendi mekânından ayrı düşse de, bu birlikteliği, kutsal mekânları yeniden üreterek yaşar" (Assman, 2001, s. 43).

¹⁵ Film 1990'lı yıllarda ikinci dalga feminist hareketin gündeme gelmesiyle birlikte sorgulanmaya başlanan sol hareketin kadına bakışına dair önemli eleştiriler barındırmaktadır. Filmde hem örgüt içindeki kadın ve erkeklerin her türlü sorumluluğu eşit bir biçimde paylaşmaları gerektiği ima edilmekte hem de örgütün kadın ve erkekler arasında gelişen aşk ilişkilerine yönelik katı, hoşgörüsüz tutumu yargılanmaktadır. Ayrıca filmin yalnızca kadın-erkek ilişkilerine yönelik değil aynı zamanda dönemin sol hareketindeki devrimci özne algısına dair de birtakım eleştiriler sunduğu görülür. Devrimci öznenin içki, aşk gibi konuları tabu haline getirmesinden hareketle sol hareketin devrimci özne için çizdiği katı kimlik kurgusu eleştirilir.

¹⁶ Polislerin gözaltında olan ve polis arabasında tutulan Cemal'le konuşmaları bu söylemi örneklemektedir:

Birinci Polis: Oğlum bu halı yemeseydin sen de sevgilinle kol kola belki bu kapıdan içeri giriyor olacaktın.

İkinci polis: Cemalcim başka kapıdan içeri girecek. Koğuş kapısı.

Üçüncü polis: Sahi ya senin sevgilin kim? Sizin sınıftaki kızlar taş gibi taş.

Dördüncü polis: Var ya. Sabahları erken gelen. Demet diye sarışın bir bomba var. Onu tanıyor musun? Onu bana ayarlasaydın da ben ona bi çaksaydım.

(Cemal sessiz kalır).

Güz Sancısı: Toplumsal Travma ve Melodramatik Sağaltım

Çalışma kapsamında değerlendirilecek ikinci film, yönetmenliğini Tomris Giritlioğlu'nun üstlendiği ve 1950'li yıllarda Türkiye'de gayrimüslimlere yönelik ırkçı saldırıların gerçekleştirildiği 6-7 Eylül olaylarını konu alan *Güz Sancısı*'dir. *Güz Sancısı* varlık vergisini konu alan *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nden sonra Giritlioğlu'nun gayrimüslim azınlıkların tarihsel süreçte yaşadıkları ayrımcılığı sorunsallaştırdığı ikinci filmidir. Bu filmin senaryosu da *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde olduğu gibi, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı romanından uyarlanmıştır.¹⁷ *Güz Sancısı* Kıbrıs Türktür Cemiyeti'nin bir üyesi olan Behçet'in, 6-7 Eylül olaylarının arifesinde, fahişelik yapan komşu kızı Rum Elena'ya âşık olmasını ve en yakın arkadaşının cemiyettekiler tarafından öldürülmesi üzerine içinde yer aldığı milliyetçi grubun kirli işlerinin farkına vararak gruptan uzaklaşmasını konu almaktadır.

Film, toplumsal hafızada bastırılan gayrimüslim azınlıklara uygulanan baskıcı politikaları, tarihsel gerçeklerden yola çıkarak açığa çıkarma iddiası taşımasına karşın, 6-7 Eylül olaylarının bir aşk öyküsünün gerisinde fon işlevi gördüğü anlatısı ve bu anlatıyı azınlıkların öyküsü etrafında kurgulamak yerine Türk kimliği taşıyan bir karakterin bireysel dönüşümü etrafında aktarması nedeniyle üstlendiği eleştirel misyonu gerçekleştirememektedir. Filmde ne 6-7 Eylül olaylarını hazırlayan koşullar ve buna zemin hazırlayan dönemin iktidar yapısı analiz edilmekte, ne bu süreçte azınlıkların yaşadığı travmatik deneyimlere odaklanılmakta, ne de bu sürecin azınlık nüfusunun ekonomik ve fiziki tasfiyesine yol açan sonuçları tartışılmaktadır. Oysa Dilek Güven'in de belirttiği gibi, 6-7 Eylül olaylarını araştırmayı hedefleyen bir çalışmanın hem dönemin ekonomik-demokratik yapısını analiz etmesi, hem Kıbrıs sorununu değerlendirmesi, hem de ulus devletin etnik-dinsel homojenleştirme politikalarını göz önünde tutması gerekmektedir (2006, s. 211). Filmde böyle bir soruşturmanın yapılmaması, olayların bilimsel literatürdeki gibi yalnızca Kıbrıs sorunuyla bağlantılandırılarak ele alınmasıyla sonuçlanmakta (Güven, 2009, s. 209), DP hükümeti ve olaylar arasındaki bağlantı açıklığa kavuşturulmamakta,¹⁸ sorumluluk "Kıbrıs Türktür Cemiyeti" gibi milliyetçi örgütlenmelere yüklenirken, bu örgütün arkasındaki aktörler belirsiz bırakılmaktadır. Dolayısıyla film klişeler üzerinden temellendirilen iyi-kötü karşıtlığına yaslanan karakterleri ve tesadüf, âşıkların kavuşamaması, aşırılık gibi melodramatik unsurlardan yararlanılarak oluşturulan anlatı yapısıyla, ele aldığı konuyu tarihsel bağlamından koparmaktadır. 6-7 Eylül olaylarının herhangi bir zamanda ya da yerde gerçekleşebilecek münferit olaylara indirgenmediği filmde olayların tarihsel gerçeklikle bağlantısının kurulabileceği tek nokta, filmin bitiş jeneriğinde

17 Film tanınmış dizi oyuncularından oluşan kadrosu ve melodramatik anlatım tarzı nedeniyle ortalamanın üzerinde bir seyirci sayısına ulaşmıştır (576.428 kişi) (<http://www.sinematurk.com>).

18 Aylin Sayın ve Murat Çınar Büyükakça'nın da belirttiği gibi, "DP'nin olayları tezgâhladığını anlamak için olayların perde arkasına önceden hâkim olmak gereklidir. Filmi izleyen naif bir seyirci için 6-7 Eylül olayları siyah Mercedes arabalar, birkaç bürokrat ve birkaç kötü adamdan ibarettir. Film, tarihi birkaç kötü ve iyi adamın çatışmasına indirgeyip karikatürleştirmiştir" (Sayın ve Büyükakça, 2009, s. 12).

gösterilen 6-7 Eylül olaylarına tanıklık eden belge niteliğindeki siyah beyaz fotoğraflar ve olaylardaki tahribatın bilançosuna ilişkin sayısal rakamlardır.¹⁹

Filmin aşk öyküsünün gerisinde 6-7 Eylül olaylarına ilişkin dolaşıma soktuğu tek somut eleştiri, metaforik bir anlatım üzerinden kurulan, yaşanan olaylar karşısında izleyici kalma konumudur. Film Behçet karakterinin yaşadığı ruhsal dönüşümden hareketle, seyirciye “neden müdahale edemedik” sorusunu yöneltmekte ve duygusal bir anlatım çerçevesinde seyircinin vicdanına ve suçluluk duygularına seslenmektedir. Bu eleştiri Behçet’in etrafındaki olayları izleyen bir röntgenci konumuna yerleştirilmesi, Elena’nın babaannesinin “sen sadece seyircisin bu hayatta” vurgusu ve Behçet’in evindeki hamamböceklerini öldürmesi-öldürememesi²⁰ üzerinden kurgulanmaktadır. Ancak bu eleştirinin bile yeterli biçimde ifade edildiği söylenemez. Çünkü Behçet’in olaylar karşısındaki tepkisi politik bir bilinçlenme sürecinden çok, Elena’ya âşık olması, babasına karşı gelmesi ya da arkadaşının öldürülmesi gibi bireysel, duygusal travmalar üzerinden biçimlendirilmektedir. Ayrıca Behçet’in, evindeki hamamböceğini öldürse bile azınlıkların evleri yağmalanırken olaylara müdahale eden herhangi bir somut girişimde bulunmaması, olaylar karşısında halen izleyici konumunda kaldığının bir göstergesidir. Behçet’in, babasının vesayeti altında yaşamaktan kurtulduğu noktada bireysel kimliğini kurabilmesi, filmin temel sorununun yaşanan ırkçı vahşet karşısında izleyici kalmak değil, babanın otoritesine karşı çıkmak olduğunu göstermektedir.

Filmin ilk sahnesinden itibaren gerek telefonları, gerekse evde asılı olan fotoğrafı aracılığıyla, babası İsmail Efendi’nin Behçet üzerindeki otoritesi seyirciye hissettirilir. Özellikle Behçet’in Elena’yı gözetlediği sahnede gözetleme eyleminin İsmail Efendi’nin telefonuyla kesintiye uğraması, babanın Behçet’in arzularını gerçekleştirmesinin önünde bir engel oluşturduğunu ima eder. Bu sahnede Behçet’i ilk olarak, karşı evde yaşayan Rum fahişe Elena’yı gözetlerken görürüz. Elena üstünü değiştirmektedir ve Behçet tarafından izlendiğini fark edince perdelerini daha da çok açar. Tam bu sırada telefon çalar. Kendisini Elena’ya bakmaktan alamayan ve bu nedenle telefona bakmakta geciken Behçet halıya takılarak tökezler; İsmail Efendi’nin duvarda asılı fotoğrafına çarpar. Çerçeve çatlamış ve Behçet’in eli kesilmiştir. Behçet elindeki

¹⁹ Ancak bu bilançonun yalnızca azınlıklara ait mülkleri kapsadığı söylenebilir. Bilançoda ne olayda hayatını kaybeden, ne tecavüze uğrayan, ne de yaralanan kişilerden bahsedilir. Ayrıca kaç kişinin bu olaylar nedeniyle ülkeyi terk ettiği de belirsiz bırakılmıştır.

²⁰ Filmde ilk sahnelerden itibaren hamamböcekleri metaforik bir anlam ifade edecek biçimde, milliyetçi grubun kirli işlerini simgelemek üzere kullanılmıştır. Behçet bu kirli işlerin bir parçası olmaya başladığı andan itibaren etrafında beliren hamamböcekleri, onun olaylara göz yummasına işaret eder. Örneğin Kıbrıs Türktür Cemiyeti üyelerinden biri olan kayınpederinin isteğiyle komünizmle ilişkisi olduğunu düşündüğü arkadaşlarını ihbar ettiğinde, Behçet’in masasında bir hamamböceği belirir. Behçet’in böceği öldürememesi, onun bu kirli işlere dâhil olduğunu göstermektedir. Nemika’nın Suat’ın ölümüyle ilgili olarak Behçet’ten hesap sorduğu sahnede ise kamera önce Behçet’in yüzüne doğru optik kaydırma yapar, daha sonra yakın planda perdedeki hamamböceğine odaklanır. Böylelikle Behçet’in bir hamamböceğine dönüştüğü vurgulanmış olur. Behçet’in evde gezinen hamamböceğini öldürmesi ancak Elena’yla birlikte olmaya karar verdikten sonra, içinde bulunduğu gruptan ayrıldığı zaman mümkün olacaktır.

kesiğe rağmen telefonu açar ve babası olduğunu öğrendiğimiz kişiyle konuşmaya başlar. Böylelikle babasının Behçet'in üzerindeki otoritesi, Behçet'in Elena'ya yönelik ilgisi ve bu ilginin babanın otoritesini geçersiz kılma ihtimali daha ilk sahnelerden sezdirilir. Behçet'in babasının vesayetinden çıkma ihtimali, evin başköşesinde asılı duran fotoğraf çerçevesinin kırılması aracılığıyla vurgulanır. Bu bağlamda babanın fotoğrafının, metaforik bir anlam oluşturacak biçimde, yalnızca ilk sahnede değil ilerleyen sahnelerde de filmin kırılma anlarında karşımıza çıktığını belirtmek gerekir. Örneğin arkadaşı Suat'ın dernekteki arkadaşları tarafından öldürülmesine tanık olduğu sahnede Behçet koşarak eve gelir; yüzünü yıkar ve musluğu açık bırakarak suyun evi basmasına neden olur. Babası İsmail Efendi'nin fotoğrafı suların altında kalmıştır. Behçet eve döndüğü zaman babasının suda yüzen fotoğrafını görür; fotoğrafı eline alır ve tekrar suya bırakır. Behçet'in babasının fotoğrafına yönelik tepkisi İsmail Efendi ve Suat'ın ölümü arasında bir ilişki olduğunu ima eder. Dolayısıyla ilk sahnede Behçet'in evinin başköşesinde asılı duran fotoğrafın önce kırılması, daha sonra da suların altında kalması Behçet'in bir dönüşüm sürecine girdiğini, artık babasının vesayeti altında yaşamayacağını ifade eder.

Aslında Behçet'in babası yalnızca aile içindeki otoritenin değil aynı zamanda yasaklayan, şiddet uygulayan, dışlayan bir devletin otoritesinin de temsilcisi olarak düşünülebilir. Bu çerçevede babaya karşı çıkış, aynı zamanda devletin otoritesine de karşı çıkış anlamına gelecektir. Ancak filmin aşk öyküsüne odaklanan anlatısında bu şekilde kurulabilecek bir bağlantı yeterli biçimde geliştirilmez. Behçet'in babasının olaylarla ilişkisinin niteliği açıklanmaz. Behçet filmin son sahnesinde babasına karşı çıksa bile, bu hesaplaşmanın temel nedeni politik olaylar yerine sevdiği kızla birlikte olma isteği üzerinden temellendirilir. Babası Behçet'ten çiftliğe geri gelmesini isterken; Behçet babasını geri çevirir. Babasına Elena'yı bırakamayacağını söyler. Behçet ve babası arasındaki konuşma şu şekilde gelişir:

İsmail Efendi: Hayaller kuruyorsun. Bir oğlum var diyorsun. Ona hayatını adıyorsun. Ama senin hayallerin onun hayalleri değil. Üstelik bunu biliyorsun da. Bile Bile. Neyse. Memnun musun bari? Suat'ı getirdiler. Komünistti ama hamuru sağlam bir delikanlıydı. Kendine yazık etti. O yola girdikten sonra hangi köşede düşeceğin belli olmaz.

Behçet: Çok şey biliyordu. Pisliği ortaya çıkarmıştı. Tahammül edemediler. Edemediniz.

İsmail Efendi: Eninde sonunda olacaktı.

Behçet: Özlüyorum onu.

İsmail Efendi: Allah rahmet eylesin.

Behçet: Âmin.

İsmail Efendi: Dersler başlayana kadar çiftliğe gel.

Behçet: Gelemem. Onu bırakamam.

İsmail Efendi: Yazları çiftliğe geldiğin zamanları hatırlıyor musun?

Behçet: Çok zaman oldu.

İsmail Efendi: Demek böyle olacaktı ha. Her şey avuçlarımdan arasından kayıp gidiyor. Sen de git.

Behçet: Seviyorum onu. Hayatımdaki en değerli şey o.

İsmail Efendi: Seviyormuş. Bir Rumu, bir fahişeyi seviyormuş. Sana bütün dünyamı verdim.

Behçet: Sizin dünyanızı istemiyorum artık.

İsmail Efendi: Başka dünya yok. Başka dünya yok. Yok. Yok.

Filmin azınlıklara ilişkin temsil politikası da filmin anlatsal tercihleri ve hikâyeyi ele alma biçimiyle tutarlıdır. Filmde yalnızca üç azınlık figürüne yer verildiği görülmektedir. Bunlar; Behçet'in âşık olduğu Rum Elena, Elena'nın babaannesi ve Elena'nın babaannesine âşık olan Yorgo'dur. Ayrıca azınlıklarla ilgili klişelerden yararlanılmakta, o dönemdeki azınlıkların yaşantısına dair çok az şey anlatılmakta, azınlıklar ve Türkler arasındaki karşılaşmalar daha çok Elena ve Behçet'in aşk öyküsü etrafında kurgulanmaktadır. Bu durum da tek boyutlu tiplerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmaktadır. Örneğin fahişelik yapan Elena'nın Rum olduğuna ilişkin kanıtlar, boynunda taşıdığı ve dinsel farklılığın göstergesi olarak kodlanan haç,²¹ Rumca konuşması ve aksanlı Türkçesi'dir. Ayrıca filmin onu hikâyeye dâhil etme biçimi, onun Rum etnisitesinden olmasından ziyade fahişe olmasıyla ilişkili gibi gözükmektedir. Elena'nın kimliği anlatıda daha çok fahişelik ekseninde kurulmaktadır. Üstelik film azınlıkları ötekileştirme biçimlerini sorgulamamasının yanı sıra, fahişeliği temsil etme biçimiyle kadınları da ötekileştirmektedir. Fahişelik yapan ancak bundan hoşnut olmayan kadın karakterin, ruhu temiz kalmış çocuk imgesinde sabitlenerek olumlandığı görülmektedir. Behçet ve Elena'nın kumsalda geçen sahneleri Elena'nın "ruhunun fahişe olmadığı"nın kanıtlanması için hazırlanmıştır.²² Ancak bu sunum Behçet'in Elena'nın evine gelmesi ve babaannesinin zorlamasıyla başka bir erkekle birlikte olduğu sahneyi izlemesiyle de tutarsızlaşmaktadır. Bu sahne izleyici ve anlatının erkek karakteri açısından ikili bir işleve gönderme yapmaktadır. İzleyici için Elena'nın başka erkeklerle birlikteyken zevk almaması ve yalnızca bebekleriyle ilgilenmesi onun fahişe olmadığına bir işareti olurken, Behçet için Elena'nın fahişe olduğu gerçeğiyle yüzleştiği sahnelerden biri olma işlevi görmektedir. Ayrıca Rum babaannenin araya girmesi ve kızın fahişe olduğunun ve daima fahişe olarak kalacağına vurgulanmasıyla Yeşilçam melodram filmlerindeki sevgilileri ayırmaya çalışan kötü kalpli kadın figürü çağrılmaktadır. Fatih Özgüven de filmle ilgili eleştiri yazısında Rum figürlerinin fahişelerden seçilmesinin, eski Türk filmlerindeki yabancı fahişe ve onları kurtaran Türk erkeği klişesine göndermede bulunduğunu belirtmekte ve babaannenin sunumundaki egzotik tekinsizliğe dikkat çekmektedir (2009). Ancak bu sunumun da tutarsız olduğu söylenebilir. Babaanne bir yandan fal bakarak insanların ruhunu ve yaşamını

²¹ Rum kimliği Türkiye sinemasının tarihsel süreci içinde genellikle dinsel eksende tanımlanmış —örneğin haç simgesinin kullanılması gibi— ve bu tutum Rumların özcü bir çerçevede "Müslüman biz" karşısında "Hıristiyan öteki" olarak sabitlenmesiyle ve toplumun geri kalanından ayrıştırılmasıyla sonuçlanmıştır.

²² Kumsalda geçen bu sahnede Behçet ve Elena üstlerini değiştirmek üzere birlikte bir soyunma kabinine girerler. Ancak Behçet üstünü değiştirmek yerine Elena'yı öpmeye başlar. Elena ise "Burada olmaz. Fahişe gibi" diyerek onun sevişme girişimini kesintiye uğratır.

okuyan bir büyücü gibi sunulmasına karşın, diğer yandan anlatının sonunda yıllarca sevgilisine kavuşmayı bekleyen ve evi yağmalanan bir kurbanı dönüştürülmektedir.

Elena ve babaannenin yanı sıra yalnızca bir iki sahnede görebildiğimiz bir diğer Rum karakter, oyuncakçı dükkânında sevdiği kadına ait bir eşyayı saklayan ve yıllarca onun dönmesini bekleyen Yorgo'dur. Bu bağlamda yaşlı Rum karakterin filmde temsilinin hem Osmanlı mirası temelinde "tarihi, kültürel, turistik, folklorik mozağimizin korunması gereken son-antika-parçaları(ndan biri)" (Alankuş-Kural, 1995a, s. 96) olma vasfıyla bağlantılandırıldığı hem de bir diğer aşk öyküsünün kahramanı olarak filmin duygusal anlatımıyla ilişkilendirildiği görülmektedir. Örneğin Yorgo'nun dükkânı 6-7 Eylül olaylarında yağmalanmaya maruz kalmakta ancak Yorgo hiçbir şey olmamış gibi kırık bir lambayla dükkândan çıkıp sevdiği kadına gidebilmektedir. Böylelikle 6-7 Eylül olayları bir yandan yaşlı babaanne ve Yorgo özelinde âşıkların kavuşmasını sağlarken, diğer yandan da Elena ve Behçet özelinde âşıkların ayrılığın zemini hazırlar. 6-7 Eylül olaylarını önceleyen sahnede Elena ve Behçet'in sevişme sahnesi ile milliyetçi grupların Rumların kapılarını kırmızı boylarla işaretlediği sahnenin paralel kurguyla anlatılması 6-7 Eylül olaylarına dair eleştirel bir içerik taşımaktan çok, âşıkların olaylar yüzünden ayrılabilmesi, tehlikede olduğu imasını doğurur. Sonuç olarak 6-7 Eylül olaylarının iki sevgilinin kavuşması-kavuşamaması gerilimi eşliğinde sunulmasının, anlatının odağını tarihsel olaylardan kaydırma ve tarihsel gerçeklikle ilişkisini zayıflatma işlevi gördüğü söylenebilir. Örneğin Elena, İsmet ve Behçet arasında geçen filmin sonundaki kaçma kovalamaca sahnesi ve Elena'nın öldürülmesi 6-7 Eylül olaylarıyla ilişkili etnik bir düşmanlıktan çok Elena'nın işlenen cinayetin tanığı olması ve İsmet'in ona olan takıntısıyla ilişkilidir. Ayrıca 6-7 Eylül'de dükkânları yağmalanan, şehirden ayrılmak zorunda kalan Rumlarla ilişkin çok da ayrıntılı olmayan tasvirler tarihle hesaplaşılmasına ve yaşanan olayların toplumsal bellekte vücut bulmasına engel olmaktadır. Bunda filmin son sahnesinde yaratılan masalsi atmosferin de etkisi vardır. Çünkü gerek karakterler arasında geçen sihirle ilgili konuşmalar —"Behçet ağlama, ağlarsan sihir bozulur"— gerekse Elena'nın kafasında tüylerin uçtuğu sahne, filmin aşk anlatısı çerçevesinde masalsi bir atmosfer kazanmasına neden olmakta ve gayrimüslim azınlıkların uğradığı şiddet ve dışlanma bağlamında inşa edilebilecek etnik düşmanlığa ve ayrımcılığa dair bir eleştiriyi olanaksız kılmaktadır.

Sonuç

1990'lı yıllarda Avrupa Birliği politikalarının ve küreselleşme sürecinin ortaya çıkardığı en önemli sonuçlardan biri, daha önce de belirtildiği gibi, tarihsel süreçte bastırılan toplumsal travmaların hatırlanması ve homojen bir ulusal kimlik yaratma amacıyla yok sayılan ya da ötekileştirilen farklı kimliklerin hak talepleri ve tanınma mücadelesi sonucunda ulusal kimliğin bir krizle karşı karşıya kalmasıdır. Bu sürecin 1990 sonrasında gerçekleştirilen kültürel ürünler aracılığıyla da görünürlük kazandığı ve bu ürünlerin, harekete geçirdikleri ilerici ve gerici özdeşleşme nesneleriyle krizin nasıl temsil edildiği ve dolayısıyla nasıl algılandığı

konusunda önemli bir mücadele zemini olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Ryan film temsillerinin izleyici özdeşleşmelerini toplumsal mücadeledeki farklı taraflar ile kaydettiğini belirtirken toplumsal mücadelenin hangi temsillerin görünürlük kazanacağını belirlediğini ve izleyicinin onlarla nasıl ilişki kuracağını etkilediğini ifade eder (1988, s. 481). Geçmişin daima şimdiki zamanın değişen ilişkileri çerçevesinde yeniden anlamlandırılabilmesi (Assmann, 2001, s. 45) göz önüne alındığında, Türkiye bağlamında toplumsal söylem mücadelesinin resmi tarih tezini yeniden üretme ve bu tezi sorgulayan alternatif tarih kavrayışları arasında konumlandığı söylenebilir. Dolayısıyla bu dönemde üretilen filmler de bu mücadele ekseninde, herhangi bir eleştiri olanağı barındırmadan ulus devletin hâkim ideolojisini yeniden üretenler ve eleştirel bir çerçevede hâkim ideolojiye meydan okunmasına kaynaklık edebilecek temsiller sunanlar olarak ayrışır.

Çalışmada ele alınan *Fırtına* ve *Güz Sancısı* filmleri bu iki yaklaşımı sergilemesi bakımından bir karşıtlık oluşturmaktadır. İki film de öykü yapıları ve karakterleri sunum biçimleri açısından klasik anlatıya yaslanan popüler öykü kalıplarını temel almakla birlikte; bu olaylara dair farklı söylemleri harekete geçirmeleriyle ayrışır. *Güz Sancısı*, anlatının melodramatik duygulanım ve karakterlerin iyi-kötü zıtlığı etrafında inşa edilmesi ve olayların yer, zaman ve aktör gibi temel bağlantılarının yeterli biçimde verilmemesi sonucunda, yaşananların mevcut kültürel kodlar çerçevesinde kapanan seyirlik bir gösteriye dönüşmesine neden olur. Böylelikle 6-7 Eylül olaylarını tarih dışı kılarak sabitleme ve doğallaştırma tehlikesini içinde barındırır. Ayrıca 6-7 Eylül saldırılarında doğrudan hedef alınan azınlıklara dair bir temsil çeşitliliği sunmaz. Azınlıklar iyi/kötü zıtlığı çerçevesinde ya kurtarılmak isteyen “iyi fahişe” ya da onun yaşadığı hayattan kurtulmasını engelleyen ve falcı, büyücü gibi imgelerle eklenilen kötü babaanne biçimindeki klişeler etrafında temsil edilir. *Güz Sancısı* ne Rum etnisitesini çeşitlilik etrafında temsil ederek onların o tarihsel andaki görünürlülüğünü cisimleştirir, ne de olayların gerçekleşmesine dair neden sonuç bağlantıları kurar. 6-7 Eylül olaylarının etnik homojenleşme ve ekonomik tasfiye gibi yapısal dinamiklerle ilişkilendirilerek tartışılmasına karşın (Güven, 2009), filmde bu tartışmaya dair en ufak bir ima bile bulunmaz. Elena’nın Rumlar aleyhine ırkçı sloganlar atan kalabalığın arasına karışıp “sanki biz bu ülkenin vatandaşı değiliz” diyerek kalabalık tarafından linç edilme tehlikesiyle yüz yüze gelmesinin bile filmin anlatısında çok küçük bir yer kapladığı, geçiştirildiği ve daha çok Elena ve Behçet’i bir araya getirme ve Elena’nın Behçet tarafından kurtarılmasını sağlama amacını taşıdığı görülür.

Fırtına ise *Güz Sancısı*’nın aksine eleştirel bir çerçevede, hâkim ideolojiye meydan okunmasına kaynaklık edecek temsiller sunar. Tarihsel süreçte bastırılan ve yok sayılan Kürt kimliğinin klişelerden arındırılarak gerek dili, gerekse müziğiyle görünür kılınmasını sağlayarak, maruz kaldığı asimilasyon ve dışlama pratiklerinin altını çizer. *Fırtına* Kürt kimliğini yeniden inşa ederken, Kürtlerin ötekisini Türk etnisitesinden daha çok Türkiye devleti ve devletin kurumları olarak konumlandırır. Kürtlere ilişkin dolaşıma sokulan ve gündelik yaşamda yeniden üretilen çeşitli klişelerin, örneğin Kürtlerin sırf Kürtçe konuştuğu için bölücü olarak kodlanmasının ya da Doğu’dan geldiği için modernleşemeyen “cahil”, “kıro”, “görgüsüz” ve “işgalci” olarak algılanmasının altını oyar. Kürtlerin olmadığı söylemi karşısında, dışlanma ve asimilasyon pratiklerini sorunsallaştırarak karşı-hegemonik bir mücadele zemini sunar.

Kaynakça

- Akınhay, O. (2009). Kazım Öz'ün Fırtına'sı: Üniversiteli Gençlere Bilinç Aşılacak. M. Arslan (Ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (s. 288-297). İstanbul: Agora.
- Alankuş-Kural, S. (1995a). Türkiye'de Medya, Hegemonya ve Ötekinin Temsili. *Toplum ve Bilim*, 67, 76-110.
- Alankuş-Kural, S. (1995b). Yeni Hayali Kimlikler ve Yurttaşlar Demokrasisi. *Birikim*, 71-72, 86-101.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bali, R. N. (2009). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a: Yeni Seçkinler, Yeni Mekânlar, Yeni Yaşamlar*. İstanbul: İletişim.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Belge, M. (2003). Türkiye'de Zenofobi ve Milliyetçilik. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik* (4. Cilt, s. 179-192). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (1995). Türkiye'de Milliyetçilik ve Azınlıklar. *Birikim*, 71-72, 34-49.
- Bora, T. (2007). *Türk Sağının Üç Hali: Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık*. İstanbul: Birikim.
- Çiftçi, A. (2009). Kazım Öz Sineması: Konuşmak, Hatırlamak. M. Arslan (Ed.), *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (s. 267-287). İstanbul: Agora.
- Çiğdem, A. (2004). Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon. U. Kocabaşoğlu (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* (3. Cilt, s. 68-81). İstanbul: İletişim.
- Giritlioğlu, T. (Yönetmen). (2009). *Güz Sancısı* [Film]. Türkiye: C Yapım ve Film& Asis Film.
- Güven, D. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları ve Stratejileri Bağlamında 6-7 Eylül Olayları*. İstanbul: İletişim.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs 'Identity'? S. Hall ve P. du Gay (Ed.), *Questions of Cultural Identities* (s. 1-17). Londra: Sage.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (s. 15-74). Londra: Sage.
- Hall, S. (1998a). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik (G. Seçkin & Ü. H. Yolsal, Çev.). A. D. King (Ed.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları* (s. 33-61). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Hall, S. (1998b). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler (G. Seçkin & Ü. H. Yolsal, Çev.). A. D. King (Ed.), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları* (s.63-91). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University.

Nagel, J. (2004). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik (A. Bora, Çev.). A. G. Altınay (Ed.), *Vatan, Millet, Kadınlar* (s.65-101). İstanbul: İletişim.

Özgül, F. (2009, 29 Ocak). Evet? sancı?, ama... *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Date=29.1.2009&ArticleID=919080&CategoryID=113> (Erişim tarihi 5 Ağustos 2011).

Özkazanç, A. (1996). Türkiye'de Yeni Sağ. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Yüzyıl Biterken* (15. Cilt, s. 1218-1224). İstanbul: İletişim.

Ryan, M. (1988). The Politics of Film: Discourse, Psychoanalysis, Ideology. C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and Interpretation of Culture* (s.477-486). Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.

Saraçoğlu, C. (2011). *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler*. İstanbul: İletişim.

Sayın, A. & Büyükkakça, M. Ç. (2009). Güz Sancısı: Müsameleleştirilen Bir Tarih. *Yeni Film*, 17, 4-17.

Schick, İ. C. (2001). *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık* (S. Kılıç & G. Sarı, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.

Schlesinger, P. (1994). *Medya, Devlet ve Ulus* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Ulusay, N. (2005). Türk Sinemasındaki Dönüşüm ve Eurimages. M. Gencel Bek & D. Kevin (Ed.), *Avrupa Birliği ve İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik* (s. 333-371). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Üstel, F. (1999). *Yurttaşlık ve Demokrasi*. Ankara: Dost.

Yalçın-Heckmann, L. & Van Gelder, P. (2004). 90'lerde Türkiye'de Siyasal Söylemin Dönüşümü Çerçevesinde Kürt Kadınlarının İmajı: Bazı Eleştirel Değerlendirmeler. A. G. Altınay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 325-355). İstanbul: İletişim.

Yeğen, M. (2006). *Müstakbel Türk'ten Sözde Vatandaş: Cumhuriyet ve Kürtler*. İstanbul: İletişim.

Yuval-Davis, N. & Anthias, F. (1989). *Woman-Nation-State*. Londra: Macmillan.

Yuval-Davis, N. (2003). *Cinsiyet ve Millet* (A. Bektaş, Çev.). İstanbul: İletişim.

Yüksel, E. (2006). *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

<http://www.sinematurk.com/gise.php?action=goToBoxOfficePage&type=0&year=2008&firma=> (Erişim tarihi 10 Ekim 2011).