

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KİMLİK

Yüksek Lisans Tezi

Pınar Yıldız

Ankara-2008

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA
ANABİLİM DALI**

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KİMLİK

Yüksek Lisans Tezi

Pınar Yıldız

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Ruken S. Öztürk**

Ankara-2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA
ANABİLİM DALI

YEŞİM USTAOĞLU SİNEMASINDA KİMLİK

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

GİRİŞ	1
1. BÖLÜM TÜRK KİMLİĞİ	10
A. Kimlik Nedir?.....	10
B. Kemalist Modernleşme Projesi: Ulus Devlete Geçiş.....	13
C. 1980' ler: Küreselleşme ve Yeni Kimlik Politikaları.....	27
D. 1980 Sonrası Türkiye'de Kimlik Tartışmaları.....	32
2. BÖLÜM KİMLİK KURGUSU.....	36
A. Güneşe Yolculuk: Biz Ve Öteki Kurgusu	36
B. Bulutları Beklerken: Aynı Anda Hem Köklü Hem Köksüz Olmak...	46
3. BÖLÜM KİMLİK VE BELLEK.....	53
A. Fotoğraf ve Bellek	55
B. Aksanlı Stratejiler	59
C. Ses/Sessizlik, Dil/Dilsizlik	60
c1. Ses ve Bellek	60
c2. Sürgündeki Dil	61
4. BÖLÜM MEKÂN VE KİMLİK	66
A. Yuva Ait Olduğunu Hissettiğin Yerdir	67
B. Ev, Evsizlik, Aidiyet	77
b1. Eve Dönüş Yolculuğu.....	77
b2. Evin Yokluğu.....	78

SONUÇ	83
KAYNAKÇA	92
EK1	101
EK2	103
ÖZET.....	104
ABSTRACT.....	105

GİRİŞ

“Nereden geldik? Kimiz? Nereye gidiyoruz?” isimli tablosu ile Gauguin aşkı, ölümü ve insanın var oluşunu sorgular. Bu tablo 1897’de “uygarlık”tan Tahiti’ye kaçışın öyküsünü anlatır. 2000’li yıllarda toplum ya da birey kendine Gauguin’den farklı bir bağlamda olsa da hâlâ aynı soruları soruyor ve cevaplar hâlâ eksik. Eksik olmaması beklenebilir mi bilinmez ama bu muğlâklık kimlik ve aidiyet duygusu ile var oluşunu sorgulayan insan için önemli bir yerde duruyor.

Aidiyet tanımlanması zor bir kavramdır. Tanımı kendi içinde gerilimleri barındırır. Ancak aidiyet, bir topluluk ya da bir yerle kurulan sahiplenme ilişkisi olarak tanımlanırsa, yeryüzünde birçok insanın bu duygusunun parçalandığını söylemek mümkündür. Var oluşundan beri aidiyetini ve kimliğini sorgulayan birey, 21. yüzyılda ulusal kimlik çerçevesinde kimlik ve aidiyet meselesini tartışmaya devam ediyor.

21. yüzyıl kimlik ve aidiyet üzerine soruların çoğaldığı, “ev”in gerçekte neresi olduğunun tartışıldığı, yok sayılmış, suskun kılınmış kimliklerin, aidiyet biçimlerinin görünür olmaya başladığı yıllardır. Sinema da bu görünürlüğü gözlemleyebileceğimiz bir okuma alanıdır. Ulus devlete geçiş sürecinde ve daha sonrasında yaşanan kimlik ve buna bağlı olarak aidiyet sorunu dünya sinemasında birçok filmin konusu olmuştur. Göçmen sineması, sürgün sineması ya da aksanlı sinema olarak adlandırılan filmlerde, bir yere (vatan, memleket, ulus, ev gibi) ait olamamanın, kendini dünyada konumlandıramamanın travması ele alınır ve kimlik hakkında bilinenlerin ötesinde sorular sorulur. Ancak Türk sinemasında bu konu dünya sinemasına nazaran daha az işlenen bir konudur.

1990 sonrası Türk sineması, Türkiye’de yaşanan kimlik ve aidiyet krizinin gözlemlenebileceği kültürel bir zemin sunar. 90’lardan sonra çekilmiş az sayıda da olsa Türk filmleri, bir yere kök salamayan, farklı aidiyet ve kimlikler arasında kalmış, parçalanmış öznelerin hikâyelerini anlatır. Ev/yuva kavramlarını evsizlik/yuvasızlık üzerinden tartışan filmlere tanık olur bu yıllar. Bir yere kök salamayan Tanasis ve kök saldığı topraklardan göç ettirilen Eleni/Ayşe’nin hikâyesi (Yeşim Ustaoğlu, *Bulutları Beklerken*, 2003) diğer yandan tüm yaşamını bir ev özlemi üzerine kurmuş Berzan’ın parçalanmış aidiyeti (Y. Ustaoğlu, *Güneşe Yolculuk*, 1999), yaşamı boyunca kimliğini ve dilini gizleyen Ermeni’nin yokluğu (Serdar Akar, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 2000) Türk sinemasında duymaya alışık olmadığımız soruların hikâyeleridir. Kimiz biz? Nereye aidiz? Ev/yuva aslında neresidir? 90’lar Türk sinemasının arka planında bu sorular yer alır. Bu filmlerde kimlik, aidiyet, ev/yuva kavramlarına daha önce hiç olmadığı kadar sorgulayıcı ve eleştirel bir bakış açısı sergilenir. Son dönem Türk sineması, duymaya alışkın olmadığımız bu sorulara cevaplar arayabileceğimiz, kimlik/ulusal kimlik tanımının açmazlarının, farklı temsil biçimlerinin yaşadığı deneyimlerin, aidiyet tanımı etrafında yaşanan krizlerin izlerini sürülebileceğimiz eleştirel bir okuma alanı sunar. Bu yıllardan sonra etnik ve dini azınlıklar, kadınlar, eşcinseller gibi farklı kimlik tanımlamalarını konu edinen filmlere sıkça rastlanmaktadır. 1940’larda azınlıklara uygulanan Varlık Vergisi’ni konu alan *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999); Kürt bir gençle Egeli Türk bir gencin dostluğunun anlatıldığı *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu, 1999); küçük bir Kürt kızıyla, Cumhuriyet ideallerine bağlı emekli bir yargıcın arasındaki insani ilişkiyi anlatan *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001); Türk ve Rum toplumları arasında bölünmeyi ve bunun yarattığı toplumsal travmayı anlatan *Çamur* (Derviş

Zaim, 2003); gerçek kimliğini gizleyerek yaşamak zorunda kalan Rum bir kadının öyküsünün anlatıldığı *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2005) filmleri farklı açılardan da olsa kimlik konusunu ele alan, tartışan filmlerdir. Kısacası 1990'lı yıllar sinemada görmeye alışkın olmadığımız “kimliklerin” tartışıldığı, başka bir deyişle beyaz perdede farklı renkleri görmeye başladığımız yıllardır. Asuman Suner'in de belirttiği gibi son dönem Türk sinemasını tartışacağımız ya da değerlendirebileceğimiz toplumsal/tarihsel bağlam Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan aidiyet ve kimlik krizidir (Suner, 2006: 28).

Özellikle sosyal bilimler alanında tartışılmaya başlanan çok kültürlülük ve kimlik konusunun film çalışmalarında yer alması Avrupa'da ulus/ulusal sinema üzerine yürütülen tartışmalar sonucunda başlamıştır. Andrew Higson “The Concept Of The Nation” (1989) adlı makalesinde Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* adlı kitabında hayali cemaatler olarak tanımladığı ulus kavramından yola çıkarak ulusal sinemayı tanımlar. Higson, ulusal sinemanın yurt ve dışarıyı arasındaki gerilimin bir sonucu olduğunu belirtir. Ulusal sinemanın ulusu, ulusun bugününün, geçmişini, geleneklerini, ortak kimlik ve sürekliliğini yansıttığını dışarıya bakıldığında ise ulusun diğer uluslardan farkını yansıttığını ortaya koyar. Ancak 2000 yılında yazdığı “The Limiting Imagination of the National Cinema” makalesinde bu tanımları tartışmaya açar. Çalışmasını, ulusal kimliği sabit, sınırları değişmez olarak ele aldığı için sorunsallaştırır (2000: 67). Anderson'un hayali cemaatler kavramsallaştırmasını da kültürel farklılığı ve çeşitliliği açıklayamadığı için eleştirir. Hayal edilmiş cemaatler olarak tanımlanan ulusun sınırlarını tartışmaya açar ve ulusun ortak bir kimlik, benzerlikten değil farklılıklardan da oluştuğunu, bu yüzden

birlik- parçalık, yurt-yurtsuzluk arasındaki gerilimden de biçimlendiğini belirtir (Higson, 2000: 64-65).

Film çalışmalarında ulus/ulusal sinema ve bu kavramların sabit ve sınırlı olmadığı üzerine yapılan tartışmalar siyaset bilimciler ve sosyologlar tarafından özellikle 20. yüzyılın politik, siyasal ve toplumsal hayatını etkileyen küreselleşme ve onun öncesindeki bir dizi gelişme sonucunda ulus/ulusal kimlik bağlamında tartışılmaya başlanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümde tartışılacağı üzere küreselleşme, ulus devletin meşruluğun tartışılmasına ve farklı kimlik politikalarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Çok kültürlülüğün ve farklılığın vurgulanması, görmezden gelinen farklı kimliklerin kendini ifade etmeye başlaması, kadınların, eşcinsellerin, göçmenlerin kamusal alanda tanınma talebinde bulunmalarına neden olmuştur.

1980'lerden sonra yaşanan hızlı toplumsal ve siyasal değişim sinema alanında da yeni açılımlara yol açmıştır. Göçmenleri, kadınları, eşcinselleri konu edinen ve her biri bir tür olan filmler ortaya çıkmıştır.¹ Avrupa'daki çok kültürlülük ve kimlik tartışmalarında yer alan göçmenlik kavramı, kimlik konusunu tartışan bu çalışma açısından önemlidir. Bu nedenle göçmenleri konu edinen filmlere daha yakından bakmak gerekir. Film araştırmalarında geçtiğimiz on yıldır "göçmen sineması", "sürgün sineması", "diasporik sinema", "bağımsız ulusaşırı sinema", "aksanlı sinema" gibi kavramlar çerçevesinde filmler sınıflandırılmaktadır. Aidiyet, ev/yuva ve farklılık kavramlarını tartışmaya açan biz/öteki ayrımını sorgulayan filmler, alandaki önemli çalışmalardan biri olan Hamid Naficy'nin *Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (2001) adlı kitabında ele alınmıştır. Aksanlı sinema

¹ Kadın ve eşcinsel filmleri için bkz Ulusay, 2008

kavramını kullanan Naficy, bu sinemayı, Batı'da yaşayan sürgün, diasporik ve/veya postkolonyal/etnik kimlikli sinemacıların 1960'lardan bu yana ürettikleri filmleri adlandırmak için kullanılır. Genellikle bağımsız, dar bütçeli, küçük yapımlardır. Yönetmen, filmin üretim aşamasına farklı düzeylerde (senaryo, görüntü yönetmenliği, kurgu, oyunculuk gibi) katılmakta, böylece film üzerindeki kişisel denetimini arttırarak, kişisel bakış ve stilin öne çıkarmaktadır. (Naficy, 2001).

Azınlıkları, göçmenleri konu edinen sinemacılar (Malik Chibane, Ahmed Bocuhhaala, Jean- Pierre ve Luc Dardenne) yaptıkları filmlerle, ulusal kimliğin dışlayıcı özelliğini sorgulamakta, baskıcı özelliğini eleştirmektedir.² Bu filmler, kimlik konusunu sorunsallaştırır, ulusal kimlik tanımının dışarıda bıraktığı kimlikleri konu edinir. Ortak temaları, biçimsel özellikleri ve benzer üretim koşulları nedeniyle yeni bir tür oluşturmaktadırlar. Kimlik bu filmlerde sabit bir öz olarak konumlanmaz, kimliğin değişimi ve dönüşümü vurgulanır. Nejat Ulusay, sinemada ulus ötesi oluşumları ayrıntılı olarak incelediği çalışmasında günümüz Avrupa filmlerinin kimlik, benzerlik, farklılık, gibi konularıyla daha fazla ilgilendiğini belirtir. Göçmen kimliğinin sinema gibi temsil ve kitlesel gücü yüksek olan bir sanat aracılığıyla görünür kılınmasının büyük önem taşıdığına altını çizer (Ulusay, 2008: 52).

Avrupa sineması 1990'lı yıllarda göçmenlik, yabancı düşmanlığı, ötekilik sorunlarını tartışırken Türkiye'de farklılık ve kimlik konusu daha az sayıda filme konu olur. Tematik olarak aidiyet ve kimlik sorunlarına eğilen yönetmenlerden biri olan Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde bu meselelerin izlerini sürmek mümkündür.³ Ustaoglu, *İz* (1994) adlı ilk uzun metrajlı filminden sonra 1999 yılında *Güneşe Yolculuk* filmini çekmiştir. Doğulu ve batılı iki karakterin öyküsünün anlatıldığı

² Avrupa göçmen sineması hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Yaren, 2008.

³ Yeşim Ustaoglu'nun biyografisi için bkz. Ek 1

filmde kimlik/aidiyet ve farklılık konuları sorunsallaştırmıştır. Amatör oyuncuların yer aldığı film, yapıldığı dönemde Türkiye’de gösterim olanağı bulamamış, yapımından bir yıl sonra az sayıda sinema salonunda gösterilmiştir. Yurtiçi ve yurtdışında festivallerde ödül alan film, yurtiçinde dağıtım konusunda sıkıntı yaşamış, yabancılar için yapıldığı eleştirilerine maruz kalmıştır. Ustaoglu’nun Euromages desteğiyle yaptığı ikinci filmi *Bulutları Beklerken* (2003), Yorgo Andreadis’in *Tamama* eserinden esinlenerek çekilmiştir. Bu filmde 1915-1916 yılında Karadeniz’den göç etmek zorunda kalan ve 50 yıl boyunca kendi kimliğini, dilini gizleyen Ayşe/Eleni’nin hikâyesi anlatılır. Bu filmlerde kimlik, farklı yerler aidiyet biçimleri arasında kalmış, bölünmüş olarak konumlanır. Her iki filmde ulus-devlete geçiş sürecinde yok sayılan, görmezden gelinen kimlikleri konu edinen yönetmen, temel meselesinin de yok sayılan farklı kimlikler olduğunu belirtir ve Cumhuriyet’e geçişle batılılaşma uğruna kültürel farklılıklarımızı göz ardı ettiğimizizin altını çizer (Baydar,1999).

Bu tezin temel sorunsalı ulus-devlete geçiş süreci ile birlikte Kemalist seçkinlerin oluşturmaya çalıştığı Türk kimliği ve 80’den sonra bu kimlikte meydana gelen dönüşümler bağlamında Yeşim Ustaoglu filmlerinin kimlik/aidiyet tanımı etrafında analiz edilmesidir. Yönetmenin *Güneşe Yolculuk* (1999) ve *Bulutları Beklerken* (2003) filmleri, kimlik/aidiyet konusunu sorunsallaştırmaları ve eleştirel bir bakış açısı sergilemeleri nedeniyle bu tezin konusu olarak seçilmişlerdir. *Güneşe Yolculuk* filminde Kürt olmayı tartışan Ustaoglu, *Bulutları Beklerken* de ise bir başka ötekiyi Rumları konu edinmekte, ulusal kimlik/aidiyet gerilimlerini ele alan ilk yönetmen olması açısından önem taşımaktadır. Yapıldıkları dönemin kimlik algısını tartışmaya açan bu filmler, sorgulayıcı ve tarihsel bakış açısı, özgün zaman ve mekân

kullanımı ile yeni ve farklı düşünüş biçimleri önermektedir. Metin analizi yöntemi kullanılarak bu iki filmin Türkiye’de yaşanan kimlik ve aidiyet sorununa neler kattığı, yeni düşünme biçimlerini nasıl ortaya koyduğu, kimlik, aidiyet ve bellek kavramlarını nasıl ilişkilendirdiği açığa çıkarılacaktır. Kimliğin değişimini ve dönüşümünü vurgulayan yukarıda adı geçen çalışmalar göz önünde tutularak bu filmlerde kimliğin nasıl konumlandığı ortaya konulması amaçlanmıştır. Naficy’nin aksanlı/göçmen sinema olarak tanımladığı filmleri analiz ederken kullandığı yöntemler bu çalışmada da kullanılacaktır.

1990 yılından sonra çoğalan kimlik tartışmalarının sinemada yer aldığını belirten ve bunun izlerini süren bu çalışma kaçınılmaz olarak sinema ile toplum\toplumsal tarih arasındaki ilişkiye işaret eder. T. Akbal Süalp aşağı yukarı her filmin, kültürel ve tarihsel bir belge özelliği taşıdığını belirtir.

Bir filmin analizi ve eleştirisi içinde üretildiği döneme ait ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve estetik özgüllerin geniş örgüsünün ilmeklerini açabilir. Film, sözü edilen alanların ilişkilerini, deneyimlerini ve bunlara ait bilgilerini taşır (Süalp, 2003: 11).

Umut Tümay Arslan, *Bu Kâbuslar Neden Cemil* adlı kitabında, 70’li yıllar Yeşilçam filmlerini erkeklik krizi bağlamında incelerken benzer bir sorudan yola çıkar ve filmlerle toplumsal tarih arasında bir ilişki kurar. Ancak bu ilişkinin doğrudan yansıtma biçiminde ele alınmasının yanıltıcı olacağını belirtir.

Filmlerle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi süreklilik, yansıma, doğrudan aktarım gibi kavramlarla açıklamaya kalkışmak basitleştirici olmakla kalmayıp yanıltıcıdır da. Film metinlerinin tutarsızlıklarını, çelişkilerini, istisnalarını ‘ihmal edilebilir görüp’, bu metinlerden tek ve sabit bir anlam çıkarmaya çalışmak, film çözümlemesini filmlerle toplumsal tarih arasında kırılğan ve karmaşık ilişkiye kör kılacaktır. (Arslan, 2005: 12).

Dolayısıyla film çözümlemesinin, film metinlerinin şifrelenmiş olarak kabul edilip onları deşifre etmek olarak görülmesi gerektiğini belirtir.

Bu çalışmada özelde filmlerin geçtiği dönemin siyasal ve sosyal ortamının, genelde ise ulusal kimlik tanımlamasının içinde barındırdığı gerilimlerin, çelişkilerin ışığı altında Türkiye’de yaşanan kimlik merkezli tartışmaların, film metinlerinde içerik ve biçimsel olarak nasıl şifrelendiğinin, bu şifrelerin çözümlenmesinin hangi açılımlara yol açtığının açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Bu deşifrelemenin şimdiye kadar alışıldık düşünme biçimlerinin tersine çevrilmesi ile sonuçlanacağı düşünülmüştür

Çalışmada öncelikle I. bölümde kimliğin tanımlanmasının ardından, Türk modernleşme projesi çıkış noktası kabul edilerek Türkiye’de yaşanan kimlik tartışmalarına yer verilecek, ulus/ulusal kimlik kavramı ana hatlarıyla tartışılacak ve bu tartışma Kemalist modernleşme projesi ile ilişkilendirilecektir. Kimlik tanımının 80’lerde başlayan ve 90’larda devam eden dönüşümleri, kırılmaları tarihsel süreciyle birlikte ele alınacak, son olarak kimlik kavramının aidiyet ve bellek kavramları ile ilişkisi ortaya konulacaktır. 1980’lerden sonra ulusal kimlikte meydana gelen dönüşümler nedenleriyle birlikte tartışılacak böylece Türkiye’de kimlik konusunun tartışıldığı filmlerin 90’lı yıllardan sonra yapılmasının nedeni ortaya konulacaktır. Bu çalışma bir bağlama oturtulacaktır. II. bölümde “Kimlik Kurgusu” başlığı altında filmler, kimliğin inşası ve ötekilik kavramları açısından ele alınacaktır. Kimlik gibi çok boyutlu bir kavram bu çalışmada ulus devlete geçişin farklı kimlikleri için sonuçları bağlamında tartışılacaktır. “Kimlik ve Bellek” adlı III. bölümde ise filmler, kimlik ve buna bağlı olarak aidiyet ve toplumsal hafıza kavramlarıyla okunmaya

çalışılacaktır. Kimlik üzerine sorular sormak kaçınılmaz olarak Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihini aralamakla sonuçlanacaktır. Türkiye Cumhuriyeti için geçmişle hesaplaşma kaçınılan bir durumdur. Filmler, Cumhuriyetle başlayan ve 1980 askeri darbesiyle daha da artan toplumsal bellek kaybı/unutma gibi toplumsal alışkanlıklarımıza direnen metinler olarak incelenecektir. IV. bölümde ise "Mekân ve Kimlik" başlığı altında ev/yuva kavramlarının kimlik ve aidiyetle ilişkisi ortaya konulacaktır. Sonuç bölümünde ise bulgular tartışılacaktır.

Türk sinemasında kimlik konusunu ele alan ya da Yeşim Ustaoglu filmlerini kimlik çerçevesinde tartışan bir akademik çalışma olmadığı için bu çalışma alandaki boşluğu doldurması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca Yeşim Ustaoglu Sineması'nı kimlik kavramı üzerinden okumaya çalışmak sinemanın merceğinden Türkiye'de yaşanan toplumsal dönüşüm sürecine bakmayı sağlayacaktır. Görmezlikten gelmenin farklı biçimde de olsa bir sansür biçimi olduğunu düşünürsek bu çalışma farkındalık yaratması açısından da önem taşımaktadır

I. BÖLÜM

TÜRK KİMLİĞİ

A. Kimlik Nedir?

20. yüzyılda Sovyet Bloğu'nun çökmesi ve bunu izleyen bir dizi gelişme sonucunda tarih, sosyoloji, siyaset bilimi ve film çalışmaları gibi çok geniş bir alanda yer alan kimlik kavramı, bu çalışmada bir aidiyet ilişkisi olarak ele alınacaktır. Bu nedenle Jeffry Weeks'in kimlik tanımına öncelik vermek gerekir. Weeks'e göre kimlik "bazı insanlarla nelerinizin ortak olduğu ve sizi başkalarından neyin farklılaştırdığına dair bir ait olma sorunudur" (Weeks, 1998: 85). Suavi Aydın da benzer şekilde kimliğin iki bileşeninden birinin tanıma ve tanınma diğerinin ise aidiyet olduğunu belirtir (Aydın, 1998: 12). Nuri Bilgin *Kimlik İnşası* kitabında kimliği "bir kişi ya da grubun kendisini tanımlaması ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması" olarak tanımlamaktadır (Bilgin, 2007: 11).

Ben kimim? sorusuna verilecek cevap karmaşık bir sürece işaret eder. Kişi ne olup ne olmadığına karar verirken toplumsal ve kültürel faktörlerden etkilenir. Aydın, kişilerin ya da toplumsal grupların tek kimliğinin bulunmadığını, çeşitli bağlamlarda çeşitli kimliklerle kendimizi tanıtabileceğimizi belirtir. "Kimlik hem tümüyle toplumsal hem de benzersiz şekilde kişiseldir" (Aydın, 1998: 13). Kimlik seçimi bireyin kendine dayatılan değerlerin dışında seçimle oluşabilecek, çok katmanlı ve karışık bir süreçtir. Bir başka ifadeyle kişinin kimlik seçimi zamana, mekâna ve kişinin çevresiyle kurduğu faktörlere göre değişip, gelişir.

Kimlik konusunda diğer önemli nokta, kimliğin hem dışlayıcı hem de kapsayıcı özelliğinin olmasıdır. Hüsamettin İnaç'a göre birey kendisiyle özdeş kabul ettiklerine kucak açarken farklı gördüklerini dışlar ve ötekileştirir. “Çoğu kimlik söylemleri, ötekini tek boyutlu ve kalıplaşmış bir gerçeklik boyutuna indirger. Tüm kimlikler ancak farklılıklarıyla var olabilirler. Yani kimlik ötekine göre tanımlanır ve yorumlanır” (İnaç, 2006: 16-17). Ancak kimlik yalnızca ötekine göre kurgulanırsa yani öteki yadsınır, göz ardı edilirse bu tanım ötekini yok etmeye ve çatışmaya yol açar.

Kimlik konusunun çok kapsamlı bir konu olması nedeniyle bu çalışmada belli çıkış noktaları tespit edilerek çalışma sınırlandırılmıştır. Öncelikle kimlik kavramı bu çalışmada bir öz değil konumlanış olarak ele alınacaktır. Çağdaş eleştirel kurama göre kimlik bir inşanın ürünüdür. Bir özü değil bir konumlanışı ifade eder ve sürekli değişkendir (Hall, 1998; Weeks, 1998). Stuart Hall “Kültürel Kimlikler ve Diaspora” adlı makalesinde kültürel kimlik üzerine iki farklı görüşten söz etmektedir. Geleneksel olarak tanımlanan ilk görüş, kültürel kimliği paylaşılan tek bir kültür, bir tür ortak “tek gerçek benlik” bağlamında tanımlamaktadır. Bu tanımlamada, kültürel kimlik, ortak tarihsel deneyimleri ve paylaşılan kültürel kuralları yansıtmaktadır. Paylaşılan bu ortak deneyimler de bir “halk” yaratmaktadır. Dolayısıyla bu görüşte birlik, diğer bütün farklılıklardan daha önemlidir. Geleneksel görüşe göre tutarlı, bütüncül ve sabit kimliğin üretimi için ırk, cinsiyet, sınıf gibi tüm dinamikler birlikte hareket etmektedir. İkinci görüş ise, benzerlikler noktasını kabul etmekte ancak farklılıkların da gerçekten ne olduğumuza dair önemli ipuçları içerdiğini savunmaktadır. Bu görüşe göre kimlik “var olma” kadar bir “olma” meselesidir. Geçişme ait olduğu kadar geleceğe de aittir. Kimliklerin bir tarihi vardır, bir yerden

gelir ancak tarihsel olmaları nedeniyle sürekli değişime maruz kalırlar (Hall, 1998: 173-191). Bu görüŖe göre kimliği kökleŖmiŖ, sabit olarak tanımlamak mümkün değildir. Kimlik deęiŖkendir ve sürekli inŖa edilir. Bu çalıŖmanın dayandığı kimlik anlayıŖı da benzer Ŗekildedir; kimlik bir inŖanın ürünüdür ve sürekli deęiŖkendir.

Hall, kimliğin sürekli akıŖkan ve deęiŖken bir yapıda olduğunun altını çizer. Dolayısıyla kimlik sınırları olmayan, birden fazla etkene göre konum deęiŖtiren çok katmanlı bir yapıyı ifade etmektedir. Kimlik oluŖumu kiŖisel, toplumsal, politik ve felsefi bileŖenleri ile bitmeyen bir süreçtir. Kimlik oluŖumunun farklı ve çoğu zaman birbiriyle çatıŖan deęiŖkenlerden etkilenmesi kimlik konusunun problemlili bir araŖtırma konusu olmasına neden olmaktadır. Aydın, toplumsallığın sınırlarının deęiŖtikçe kimlik algılarının da çeŖitlendięini ve farklılaŖmanın ve çoęullaŖmanın ortaya çıktığını vurgular, kimlik konusundaki büyük çatıŖmaların ulus-devlete geçiŖle yaŖandıęının altını çizer:

Orta Çağın sonuna kadar ortak kimlik öbekleri olarak genellikle evrensel dini kimlikler zaman zaman çatıŖma içine girmiŖlerse de, asıl büyük çatıŖma bu çatıŖma odağını daha küçük birimlere bölen ve yeni çatıŖma alanları yaratan ulus- devletlerin doęuŖuyla baŖlamıŖtır (Aydın, 1998: 16).

Aydın'ın altını çizdiği bu konu çalıŖmamız açısından önemlidir. Ulus devlete geçiŖ aynı zamanda tayin edilmiŖ, sınırları belli, sabit bir kimlik tanımına geçiŖi de ifade etmektedir. BaŖka bir ifadeyle ulusal kimlik, tek, tutarlı, mutlak bir kimliğe iŖaret eder. Oysa günümüz dünyasında bireyin seğim yapabileceği kimlik katmanları çoęullaŖmakta, parçalanmaktadır. Bireyi sabit bir tanıma sığdırma çabası (ulusal kimlik gibi) kimlik konusunda yaŖanan çatıŖmaların ana kaynağıdır.

B. Kemalist Modernleşme Projesi: Ulus Devlete Geçiş

Cumhuriyet'in ulus-devlet anlayışı kimlik tartışmalarında anahtar bir sözcüktür. Aydın, uluslararası siyaset açısından modern çağın toplumsal örgütlenişinin, bütün toplulukların bir "ulus" formu içinde örgütlenmesini dayattığını belirtir. "Buna bağlı olarak ister doğal bir süreç sonucu olsun isterse belirli zorlamalar ve etkilerle olsun, bütün cemaatler kendilerini belirli bir 'ulus' tanımı içinde yeniden biçimlendirmek zorunda kalmışlardır" (Aydın, 1998: 41).

Ulus kavramını tartışan önemli çalışmalardan biri olan *Hayali Cemaatler*'de Benedict Anderson ulusu egemen ve sınırlı hayal edilmiş siyasal cemaat olarak tanımlar. "Hayal edilmiştir, çünkü üyeleri diğer üyeleri tanımasa da kendilerini cemaatin bir parçası olarak kabul ederler" (Anderson, 1993: 20). Alandaki önemli diğer bir çalışma ise Ernest Gellner'in *Ulus ve Ulusçuluk* adlı kitabıdır. Gellner, ulus kavramını tartıştığı kitabında, modern ulusal devletlerin, üyelerini aynı potada eritmeyi amaçlayan yapılar olduğunu belirtir ve ulusal kimliğin türdeşlik esasına dayandığı üzerinde durur.

Ulusları, doğal ve Tanrı'nın belirlediği şekilde sınıflandırmak ve doğuştan var olan ancak uzun süre ertelenmiş bir siyasal kader olduklarını savunmak bir efsaneden ibarettir. Bazen önceden var olan kültürleri alıp onları ulusa dönüştüren ulusçuluk, bazen de ulusları kendi yaratır ve çoğu kez de önceden var olan kültürleri yok eder (Gellner, 1992: 94).

Bu iki çalışma ulus ve ulusal kimlikle ilgili önemli iki özelliği açığa çıkarır. Bu çalışmalarda altı çizilen, ulusal kimliklerin inşa edilmiş, başka bir ifadeyle bir kurgunun, tasarımın ürünü olduğu ve ulus devletlerin farklılıkları homojenleştiren bir yapı üzerine kurulduğudur.

Aydın, ulus-devlete geçişin kapitalist dünya sisteminin dayattığı nesnel bir zemine dayandığını belirtir ve bu sürecin ekonomik nedenlerini işaret eder:

Ulus-devlete geçişte kesin bir burjuva müdahalesi vardır. 17. yüzyılın başlarından itibaren, mutlakçı devletin büyüklüğünün ve kudretinin artmasına paralel olarak burjuvazinin zenginleşmesi sonucu elindeki zenginlik de artmıştır. Sonuçta feodalite ile burjuvazi arasında bir ekonomik farklılık kalmamıştır. Ekonomik iktidara ortak olan ancak siyasal iktidardan pay alamayan burjuvazi, feodal “merkezsizliğe” göre gelişmiş meşruiyet anlayışını bir adım daha ileri götürerek, kendisini tanımladığı kategori olan “yurttaş” ile ilişkilendirmek zorundaydı (Aydın,1998: 30).

Aydın, kapitalist gelişmenin aynı zamanda “ulus”un varlığı bakımından iki önemli gelişmeyi ortaya çıkardığının altını çizer. Birincisi ulusal ekonominin oluşmuş olmasıdır. Aydın, buna bağlı olarak devletleşmenin de kolaylaşacağını belirtir. Devletleşmenin, bir toplumsal hareketliliğe ve siyasal asimilasyona ivme kazandıracağını belirten Aydın, ikinci gelişmenin de özel bir kapitalist gelişme olan matbaa kapitalizminin doğması olduğunu vurgular. Aydın’a göre bu oluşumlar burjuvaziye kendi iktidarı ve devleti için bir araç sağlamıştır. Bu devlet sadece bir ulus-devlet olacaktır (1998: 33).

Ulus-devletin kapitalist gelişmeyle ilişkisini ortaya koymakla birlikte bu çalışma Kemalist modernleşmenin tayin ettiği kimlik ve bu kimliğin farklı kimlik ve aidiyet biçimleri için sonuçları üzerinde duracaktır. Bu nedenle Kemalist modernleşme süreci ele alınırken, kimlik tartışmalarına ağırlık verilecektir.

Dağılmış bir Osmanlı'dan yeni bir ulusal devlet yaratmak,⁴ Kemalist modernleşme projesinin günümüzde de tartışmaları süren en sancılı dönemidir. Çok uluslu Osmanlı İmparatorluğu'ndan tek dil, tek din kurgusuna dayalı ulusal Türk kimliği inşa etmek sonuçlarıyla birlikte Türkiye Cumhuriyeti'nin 21. yüzyılda yüz yüze kaldığı tartışmaların, gerilimlerin odak noktasıdır. Ulus-devletin ve onun bir aracı olan ulusal kimliğin, homojen ulus ideali ve inşa edilmiş özelliği kimlik tartışmalarının bel kemiğini oluşturur. Ulusal kimliğin bu iki özelliği bu çalışmanın kimlik tartışmalarını yürüteceği zemini de oluşturmaktadır. Bu tartışmaları Kemalist modernleşme süreci ile birlikte ele almak süreci tarihsel ve bütüncül bir bakışla ele almayı sağlayacaktır.

Cumhuriyeti kuran kadrolar 1923 yılından 1930'lu yılların sonuna kadar "batılı", "modern", "türdeş" bir ulusal kimlik oluşturmayı amaçlayan siyasal bir projeyi uygulamaya koymuşlardır. Şüphesiz ki İslam dininin ağırlıkta olduğu ve doğulu yaşam biçimini benimsemiş Osmanlıdan, "batılı", "modern" ve "türdeş" bir ulus yaratmak, beraberinde birçok çatışmayı ve sorunu da birlikte getirmiştir. Çok kimlikli, Osmanlı mirasını taşıyan bir topluluktan türdeş bir Türk ulusu yaratmak için ekonomik, siyasi, kültürel alanları kapsayan bir inşa projesi hayata geçirilmeye çalışılmıştır.

⁴ Bu çalışma Kemalist modernleşme sürecini başlangıç olarak alsa da aslında kimlik tartışmaları Osmanlı'nın son zamanlarına kadar uzanır. Çok uluslu ve çok dinli Osmanlı İmparatorluğu'nun son on yılı kimlik tartışmalarıyla geçmiştir. 19. yüzyılda yükselen milliyetçilik Osmanlı İmparatorluğunu da etkilemiştir. Yükselen milliyetçi akımla birlikte ortaya çıkan ulus-devlet fikri Osmanlı aydınlarını ulus, devlet, kimlik kavramları üzerinde düşünmeye zorlamıştır. Ayşe Kadioğlu, kimlik konusunun Osmanlı Devleti'nin batıdaki modern ulus-devletlerle kurduğu ilişkiler sonucu 19. yüzyılın ortalarında gündeme geldiğini belirtir. "O dönemde ortaya çıkan Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük akımları bugünkü tartışmaların da bel kemiğini oluşturmaktadır" (Kadioğlu, 1999: 21). Bu çalışmanın kapsamı göz önünde tutularak 1923'le başlayan Kemalist modernleşme süreci başlangıç olarak alınmıştır.

1920'lerin başında Kemalist kadro Misak-ı Milli sınırlarını belirler ve bu sınırlar içindeki kitlelerin ortak paydasının Türklük olduğuna karar verir. Resmi anlayışa göre Misak-ı Milli sınırları içinde yaşayan herkes Türk ulusunu teşkil etmekteydi. Aydın, Türklüğün ortak zemin olarak belirlendiği bu geçişi şu şekilde aktarır: “Kemalist hareket, 1920’de ortaya çıkan Misak-ı Milli ile birlikte Turancı ve Osmanlıcı yaklaşımları terk ederek; Anadolu’yu esas alan ulus-devlet anlayışı çerçevesinde bir milliyetçilik düşüncesi geliştirmiştir (Aydın, 1993: 219). Kemalist kadro, Türklüğü kurucu unsur olarak belirledikten sonra kültürel, siyasal alanları kapsayan reformları hayata geçirir. Özellikle 1923 yılından 1946 yılına kadar olan dönemde somut bir Türk kimliği inşa edilmeye çalışılır.

Cumhuriyet’i kuran kadronun milliyetçilik yaklaşımı Yusuf Akçura’nın özellikle üzerinde durduğu kültürel milliyetçiliktir. François Georgeon’a göre bu, kültür, dil ve tarih alanlarıyla sınırlı bir milliyetçilik anlayışı olan kültürel Türkçülük’tür (1999: 27). Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* kitabında, millet tanımını şöyle yapmaktadır; “dilce, dince, ahlakça ve bediiyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan zümredir” (Gökalp’ten aktaran Oba, 1995: 18). Gökalp, tarih ve ortak eğitim yoluyla aktarılan kültürel özelliklere – dil, ahlak, din- dayalı ulus kavramını temel alan bir Türkçülük sistemi önerir. Bu düşünce sistemi, Cumhuriyet’i inşa eden Kemalist kadro tarafından Türkçülüğü esas alan bir ulusçuluk anlayışına indirgenir. Bu yeni Türk kimliği, bütünüyle türdeş ve laik bir temele dayandırılmaya çalışılır (Oba, 1995; Aydın, 1998).

Aydın, uluslaşmanın başlıca öğeleri sayılan ve daha ziyade ulusun Alman romantizmindeki tarifine uyararak varsayılan “dil birliği, tarih birliği, kültür birliği”

formülünün Cumhuriyet döneminde, merkezileşmiş bir şema çerçevesinde uygulandığını belirtmektedir (1993: 77). Leyla Neyzi kurulan yeni Türk Devleti'nin inşa etmeye çalıştığı Türk kimliği için yeni bir tarihe ihtiyaç duyulduğunu belirtir: “Kurgulanan anlatıda Anadolu nüfusu ortak değerleri, ortak bir etnik kimliği ve ortak bir dili paylaşan homojen bir topluluk olarak kavramsallaştırılır” (Neyzi, 2004: 82). Erik Jan Zürcher, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş dönemini ayrıntılarıyla incelediği *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* adlı kitabında Türk Dil Kurumu, Türk Tarih kurumu gibi çalışmaların 1930 yılların aşırı ulusçuluğuyla uyum halinde olduğunu belirtir. Türk Tarih Kurumu'nun ortaya attığı “Türk Tarih Tezi” (1932) ile Türklerin aslen Orta Asya'da yaşamış olduklarını ve kuraklık ve kıtlık yüzünden göç etmek zorunda kaldıklarını iddia etmektedir. Bu tezle birlikte, kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlıyla bağları koparılmakta, Anadolu'nun çok eski zamandan beri bir Türk ülkesi olduğu kabul edilmektedir. Zürcher, tarih tezinin Kemalist liderin yeni bir ulusal kimlik ve güçlü bir ulusal birlik kurmaya çalışırken kullandıkları araçlardan biri olduğunu belirtir (1995: 278). Kemalist kadronun oluşturduğu yeni bir “tarih tezi”, yeni bir “dil anlayışı”, homojen ve ortak bir ulusal kimlik yaratma çabasını içermekteydi.

Ulusal kimliklerin bir insanın ürünü olduğunu vurgulayan Ayşe Kadioğlu bu inşa projesini Türk modernleşmesi üzerinden inceler. 1923'te Cumhuriyet'in ilanını 1924'te halifeliğin yürürlükten kaldırılması izler. 1920'ler ile 1930'ların başları arasında Cumhuriyet'in laikleştirilmesi amacıyla başka bir ifade ile ulus-devletin inşası yolunda birçok adım atılmıştır. Örneğin Şeyhülislamlığın kaldırılması, takvimin değiştirilmesi, dinsel mahkemelerin kapatılması gibi. Kültürel hayatı büyük oranda etkileyecek kılık kıyafet devrimi, Latin alfabesinin kabulü, 1928'de İslam'ın

devlet dini olmaktan çıkarılması, ezanın Türkçe okutulmaya başlanması gibi kökten reformlar yürürlüğe konmuştur. Kadioğlu'na göre, bu reformlar mevcut kültürel pratikler açısından bir sarsıntı anlamını taşıyordu. “Halkın kendi kültürel pratiklerine yabancılaşmasına neden olacak genel bir unutuş halini gerçekleştirmeyi amaçlıyordu. Bunun sonucunda yeniden, sil baştan başlamayı öğrenen inşa edici zihniyet ya da beyaz sayfa açma tavrı doğmuştur” (1998: 24). Aydın ise bu unutuş halini “kültürel hafıza kaybı” olarak açıklar:

Ulus devletler ortak bir milli kültür inşa edip ve bu tayin edilmiş kültürün içini icat edilmiş gelenekler ve tasarlanan öze uygun bir tarihle doldurmaya çalışmışlardır. Sınırları içindeki “yurt insanından” tayin edilmiş bu kültürlerle donatılmasını ve bu kültürün kendisinin “doğal özü” sayılmasını beklemiştir. İstenen âdeta bir kültürel hafıza kaybıdır (1999: 10).

Alandaki en geniş çalışmalardan biri olan Ahmet Yıldız'ın *Ne Mutlu Türküm Diyebilene* adlı kitabında Türk kimliği inşa süreci üç döneme ayrılarak incelenir. Bu dönemleştirme bize ulusal kimliğin sınırlarının nasıl değiştiğini ve bunun farklı kimlikler için anlamlarını ortaya koyar.

Yıldız'a göre birinci dönemde (1919-1923) çoğulcu söylem ağırlıktaydı. Din bu dönemde kurucu unsur olarak yer almış ve milliyet Müslümanlıkla tanımlanmıştır. İkinci dönemde (1924-1929) ise çoğulcu söylem terkedilmiştir. Türk ulusal kimliğinin Cumhuriyetçi karakteri tanımlayıcı olmuştur. Bu dönemin cumhuriyetçi tanımını “dilde, kültürde ve ülküde birlik” oluşturmuştur. Türk ulusal kimliğinin Kemalist inşa sürecinin üçüncü safhasını ise ulusal topluluğu etnik tanıma dayandıran ve ortak köken duygusunu temel alan ırk soya dayalı motiflerin Cumhuriyetçi tanıma eklemlenmesi oluşturur. Türk modernleşme projesinin etno-seküler sınırlarını incelediği çalışmasında Yıldız, ulusal inşa pratiğinin, Türklük temelinde ulusal

türdeşliği sağlamaya yönelik devasa bir siyasal proje olduğunu belirtir. Yıldız'a göre "Türk ulusal kimliğinin etno-seküler sınırları Cumhuriyeti kuran en büyük etnik grup olan Türk kavmine atıfla oluşturulan etno politik ya da daha açık olarak etno seküler bir niteliğe sahiptir" (2001: 17). Bu etno-seküler sınır Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşayan farklı etnik ve dini kimlikler için farklı sonuçlar doğurmuştur. Örneğin Yıldız'ın belirttiği üzere ilk dönemde ulusal kimlik din merkezli tanımlanmış ve bu durum 1924–25 nüfus mübadelesinde gayrimüslimlerin yurtlarından ayrılmalarıyla sonuçlanmıştır. Ancak ikinci dönem ve sonrasında etnik anlamda çoğulculuk söylemleri terkedilmiş ve Türklük ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Türkleştirme politikalarına ağırlık verilerek Türk ulusu inşa edilmeye çalışılmıştır. Leyla Neyzi'ye göre Türk ulusal hareketi, tarihi, ideolojik ve pragmatik nedenlerden dolayı kendisini Müslüman kökenli ve Türkçe konuşan nüfusla özdeşleştirmiştir:

Kemalizm, bir yandan ulus aşırı Aydınlanmacı değerler üzerinde yükselirken, bir yandan da tekil bir etnik kimlik kurgusuyla ilişkilendirilmiştir. Bu durum Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Anadolu'da kalan Rumların Yunanistan'daki Müslümanlarla mübadele edilmesine neden olmuştur. Bu binlerce aile için vatan bildikleri topraklardan sürülmek anlamına geliyordu (Neyzi, 2004: 8).

Taner Akçam, çok uluslu imparatorluktan batıdan gelen modernleşme dalgası ve onun siyasal örgütlenme modeli olan ulus devlete geçişin Osmanlı'nın çok kimlikli yapısını parçaladığını belirtir. Siyasal örgütlenmenin ulus esasına göre olmasının temel özelliğinin homojenleşme olduğunun altını çizer (Akçam, 1995: 148). Özellikle uluslaşma sürecinin ilk dönemlerinde din merkezli homojenleştirme projesi Anadolu'da birçok gayrimüslimin göç etmelerine ya da kimliklerini gizlemelerine yol açmıştır.

Çok kimlikli bir yapıdan tekil bir kimlik kurgusuna geçiş, tayin edilen kimlik dışındaki kimliklerin yok sayılmasına, baskıya uğramasına ya da sürgün edilmesine yol açmıştır. Türk ulusal kimliğinin dışlayıcılık/kapsayıcılık ikileminin altını çizen Tanıl Bora'ya göre "Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk döneminde milli devletin inşa sürecini elzem bir unsur olarak biçimlendiren milli kimlik, milliyetçiliğin bünyevi gerilimini teşkil eden iki yanlılığa, iki uçluluğa tabiydi. Bir yandan vatandaşlık ve vatan bağıyla belirlenen siyasi hukuki bir kimlik tanımı, diğer yandan etnisit bir temele dayanan, biricikliğiyle kutsallaştırılan özcü bir kimlik tanımı söz konusudur" (Bora, 1997: 53).

Ayşe Kadioğlu, Cumhuriyet'in toplumsal mühendislik projesinin, çoğul kimlikleri yok sayarak ya da bastırarak resmi, monolitik ve mutlak bir Türk kimliği yarattığını belirtir (1999: 52). 1925 yılından sonra Doğu Anadolu'da başlayan Kürt ayaklanmaları ve 1930'lu yıllarda Menemen'de yaşanan din kaynaklı ayaklanmalar modernleşme projesinin ilk çatlaklarıdır ve bu çatlaklar günümüze kadar uzanan derin kırılma noktalarına dönüşmüştür. Kadioğlu 1930 itibariyle Cumhuriyetçi seçkinlerin, 1920'ler sürecinde girişilen reformların topluma nüfuz etmemiş olduğu üzerinde genel bir anlayışa vardıklarını belirtir:

Ayaklanmalara ilişkin sorunların yeni bir Türk insanı yaratmaya yönelik reformların azamileştirilmesi ile çözülebileceği düşünülüyordu. Sonuçta yeni yeni belirmekte olan Türk kimliği, imal edilmiş niteliğiyle ayırt edilmeye başlanıyordu (Kadioğlu, 1999: 26).

Cumhuriyeti kuran kadrolar ulus devletin gereği olarak türdeş bir ulus idealinde iken, dini, etnik ve kültürel açıdan farklılık gösteren bir toplulukla karşı karşıyalardı. Bu farklılıkları tekilleştirmek adına mübadele, göç ya da asimilasyon politikaları gibi baskı araçları kullanarak farklılıkları Türk kimliğine eklememeye

çalışmışlardır. Mübadele ve zorunlu göçler sonucunda Anadolu büyük oranda Müslümanlaşmış, Müslüman ancak Türk olmayan diğer unsurlar (Kürtler) ise asimilasyon politikalarına maruz kalmışlardır. Bu politikalar bir ulus başka bir ifadeyle ortak bir aidiyet ve biz duygusu yaratabilmek için bütün Anadolu'yu kapsayan bir Türkleştirme projesini içermekteydi. Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan ancak Türkçe konuşmayan ve Kürt aidiyeti üzerinden kendini tanımlayan Kürtlerin Türkleşebileceğinin düşünülmesi Türkleştirme politikalarının Kürtler üzerinde yoğunlaşmasına neden olmuştur.⁵ Bu politikaların somut uygulamalarından biri anadili Türkçe olmayan vatandaşların hem özel hem de kamusal alanda Türkçe konuşmaya zorlanmasıdır. Çocuklara saf Türkçe isim koyma zorunluluğu ve 1927'deki "vatandaş Türkçe konuş" kampanyası bu uygulamalara örnektir.⁶ Zorunlu Türkleştirmenin en önemli veçhesini Türkçeyi anadil olarak benimsetmeyi amaçlayan bu uygulamalar oluşturmuştur. Kemalist "biz" kuruluşunun Türklük üzerinden olması kendi ötekilerini yaratmıştır. Kürtler, tek dilli homojen ulus ideali içinde Türkleşerek yer almak konusunda gönüllü olmamış, asimilasyon politikalarına direndikçe ötekileşmişlerdir.

Türkleştirme politikaları gayrimüslimler ve Kürtler açısından farklı deneyimlenmiş olsa da bu kesimler değişen dönemlerde Türk ulusal kimliğinin "öteki"leri olmaktan kurtulamamışlardır. Kemalist inşa projesi, Cumhuriyetçi ülküyü

⁵ Ülkenin gayrimüslimlerini (hakiki) Türk olarak görmek mümkün değildi ancak Kürtler Müslüman olmaları sebebiyle Türkleşebilirdi. Kürtlerin Türkleşebileceğinin düşünülmesi asimilasyon politikalarının Kürtler üzerinde odaklanmasına neden olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mesut Yeğen, 2006.

⁶ 1925 yılında hazırlanan rapora göre Türkçe dışında dillerin konuşulması yasaklanmıştır. Bunun dışına Kürt ağırlıklı bölgelere Türkçe konuşan nüfusun iskânı, Kürtlerin batıya nakledilmesi, okullaşmanın artırılması gibi bir dizi önlemler üzerinde durulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yıldız, 2001.

benimsemeleri ve anadili olarak Türkçe konuşmaları şartıyla gayrimüslimleri içine almıştır. Ancak gayrimüslimler, Türkçe konuşmalarına rağmen ayrımcı politikalara maruz kalmışlardır.⁷ Kürtler ise asimilasyon politikalarına direndikçe ötekileşmiş, resmi söylemce tehlikeli olarak görülmüşlerdir.

Aydın, ulus-devletler için bir kimlik sorununun olmadığını altını çizer. Aydın'a göre ulus-devletler için tayin edilmiş bir kültürün taşıyıcısı olan belirli bir kimliğin aktarılmasına ilişkin pratik sorunlar vardır (1998: 16). Ayaklanmaları reformların aktarılmasına ilişkin sorunlar olarak gören Cumhuriyet seçkinleri için de herhangi bir kimlik sorunu söz konusu değildi. Dolayısıyla farklı kimliklerin seslerini yükseltmeye, varlıklarını kamusal alana taşımaya başlamasına kadar kimlik sorunu Cumhuriyet seçkinleri tarafından görmezden gelinmiş ya da yok sayılmıştır. Sorunlar "kimlik" ekseninde tartışılmamış, aksine bu ayaklanmalar Türk kimliğinin tartışılmasını daha da güçleştirmiştir. Cumhuriyet seçkinleri, inşa edilen tekil kimlikteki kırılmalar olarak tanımlayabileceğimiz bu sorunlar karşısında merkeziyetçi yapılarını daha da güçlendirmişlerdir. Tekil bir kimlik sergilemek uğruna var olan farklılıklar yok sayılmış, bastırılmıştır. 80'li yıllara kadar devam eden bu anlayış, bu dönemin kendine özgü değişimleri sonucunda sorgulanmaya başlanmıştır.

Kemalist devrimin ortak bir Türk ulusal kimliğinin yaratılmasına neden bu karar önem vermiş olduğunun sorusunu soran S. Akşin Somel, kurulan Türkiye

⁷ Mesut Yeğen, mübadele ve zorunlu göçler sonucunda içeride kalan az sayıda Ermeni, Rum ve Yahudi yurttaşların Lozan Antlaşmasına bağlı olarak anadillerinde eğitim görme ve yayın yapma gibi grup haklarıyla donanmalarına rağmen Cumhuriyet dönemi boyunca kapsamlı ayrımcı politikalara maruz kaldığını belirtir. Yeğen'e göre "Uygulanan iktisadi Türkleştirme politikaları içinde işten çıkarılmaları, devlet memuriyetine alınmaması, vakıflar aracılığıyla edindikleri mülklere el konulması ve Varlık vergisi ya da 'Vatandaş Türkçe Konuş' gibi kampanyalarına maruz kalmaları bu türden ayrımcı pratikler arasında sayılabilir" (2006: 54).

Cumhuriyeti’ni oluşturan kadronun kuruluş öncesi ve sonrasında yaşadığı deneyimler sonucu en büyük kaygılarının etnisite ve kimlik sorunu olduğunun altını çizer:

19. yy. boyunca Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılma süreci ve vatanın, devletin, dinin elden gitme korkusu, II. Meşrutiyet, Balkan ve I. Dünya Savaşı boyunca yaşanan iç ve dış çalkantılar gibi son derece zor koşullar altında yürütülen mücadele sonucu kurulan Türkiye Cumhuriyeti için, ortak bir Türk ulusal kimliğinin yaratılması hayati bir önem taşımaktaydı (Somel, 1997: 80).

Akçam da Türk ulusal kimliğinin “sürekli bir var olma yok olma psikozi içinde oluştuğunu” belirtir (1995: 194). Bu durum, farklılıkları konuşmanın tehlikeli olduğu bir tür vatana ihanet sayıldığı bir anlayışı günümüze miras bırakmıştır. Bu tutumda Osmanlı İmparatorluğu’nun dağılma sürecinde güçlenen kolektif paranoyanın önemli ölçüde etkili olduğunu belirten Somel bu paranoyanın Türkiye’de etnisite konusunun yakın zamana kadar tabu olması sonucunu doğurduğunun altını çizer:

... Bu paranoyanın diğer toplumsal- siyasal alanlara zararlı yansımaları olmuştur. Örneğin çoğulculuk- demokratikleşme- insan hakları sorunlarını tartışmak zaman zaman bir tür vatana ihanet olarak yargılanmış bu nedendir ki Türkiye’de kimlik meselesi ve etnisite konusu yakın zamanlara değin tabu alan halinde kalmıştır (Somel, 1997: 81).

Çok tartışmalı ve çok perspektifli Türk modernleşme projesi ve farklı kimliklerin yaşadığı deneyimler konusu bir sinema çalışması olan bu tezin sınırlılıklarının çok üstündedir. Kimlik üzerine bütün tartışmaları çalışmaya almak bu tezin amacını ve kapsamını aşmaktadır. Dolayısıyla ulusal kimliğin inşa sürecinin bir ürünü olmasını ve homojen bir ulus idealine dayanmasını temel alan bu çalışma eksikliklerini kabul ederek kimlik tartışmalarını bu alanla sınırlamaktadır. Ulusal kimliğin aidiyetle ilişkisini açığa çıkarmak ve kimlik tartışmalarını günümüzde yaşanan gerilimlerle ilişkilendirmek açısından aidiyet ve ulusal kimlik ilişkisi

tartışılacak böylece çalışmanın kimlik merkezli kavramsal çerçevesinin son duvarı örülecektir. Film analizleri içinde kimlik tartışmalarına yeniden yer verilecek, böylece kuramsal çerçeve ile analiz çalışması ilişkilendirilebilecektir.

Yukarıdaki tartışmalarda da belirtildiği gibi ulusal devlet anlayışında devlet, bireylerinden kendilerini inşa edilen ulusal kimlikle tanımlamasını zorunlu kılar. Aydın, ulusal kimliğin kökeni itibariyle milliyetçiliğin tanımladığı bir kimlik biçimi olduğunu ve ulus devlet formunun yurttaşından istediği kimlik özdeşimini ve bilincini içerdiğini belirtir (Aydın, 1999: 50). Ancak kimlik tanımının kendisi öznel bir süreçtir. Yani kişinin kimliğini tanımlarken hangi özelliğini ön plana çıkaracağı kişisel bir seçimidir. “Kişinin kendisinin sahiplendiği ama ötekilerin ona atfetmediği ya da ötekilerin atfettiği halde kişinin benimsemediği kimliklerin sonsuz ikilemleri içinde olması kimlik tanımının sorunlu olmasına yol açar” (Wigert ve Teitge’den aktaran Aydın, 1998: 14). Mercer, kimliği bir ait olma sorunu olarak tanımlamaktadır (Mercer, 1998: 85). Guibernau, aidiyeti bireysel düzeyde ulusal kimlik tanımı içinde incelemektedir. Yazara göre “heterojenlik, sosyal yapı aynı coğrafi sınırlar içinde yaşayan insanlar arasında farklılaşmaya neden olmaktadır. Farklılık gösterdiği alanlar ise toplumsal ve biyolojik cinsiyet, sınıf, etnik farklılıklar, din, ırk, dil, politik pozisyondur” (Guibernau’dan aktaran Gencer, 2003: 149). Aidiyet duygusu ulusal kimlikle ilişkilendirilebilir. Ancak Ş. Sultan Gencer’in de altını çizdiği gibi ulusal kimlik bir topluma ait olmak için tek başına yeterli değildir. John Rutherford, farklılıkların daima kişiyi merkezden uzaklaştırdığını belirtir ve bu bağlamda egemen kimlik tanımlamalarının düzen isteği, yakınlık özlemi ve aidiyet duygusunu ifade ederken bize pek az hitap ettiğini söyler (Rutherford, 1998: 11). Farklılıklardan kaynaklı sorunlar, zaten tanımı gereği tartışmalı olan ulusal kimliği daha da

sorunsallaştırmaktadır. Tek bir kimlik uğruna farklılıklar yok sayılmakta, baskı görmekte ve kamusal alanda kendilerini ifade edememektedirler. Bu çalışmada Türkiye’de yaşandığı iddia edilen aidiyet ve kimlik sorununa böyle bir yaklaşımdan yola çıkarak varılmıştır.

Türk modernleşme projesi de türdeş bir ulus ideali uğruna etnik ya da dini farklılıkları dikkate almadan vatandaşları tekil bir kimlik çatısı altında ulusal kimlikte birleştirmeyi amaçlamış ve üyelerinden kendilerini bu kimlikle tanımlamalarını zorunlu kılmıştır. Ancak Türkiye Cumhuriyeti ulusal kimlik inşası homojen bir ulus idealindeyken toplum dini, etnik açıdan çeşitlilik göstermekteydi. Cumhuriyeti kuran kadrolar bu çeşitliliği tekilleştirmek adına asimilasyon, mübadele, zorunlu göç gibi baskıcı uygulamalar ya da Türkçe konuşma zorunluluğu gibi politikalara girişmişlerdir. Gayrimüslimler açısından vatan bildikleri topraklardan göç etme, kamusal alanda kendi kimliğini ve dilini gizleme, Türk olarak yaşama, Kürtler açısından Türkleştirme politikalarına direndikçe tehlikeli görülme, kendi dilini kamusal alanda konuşamama bu sınırlar içinde yaşayan farklı kimliklerin uluslaşma adı altında ödedikleri bedellere örnektir. Bireyin ailevi/tarihsel kimliği ile ulusal kimlik arasındaki gerilim, bu gerilimin birey üzerinde neden olduğu baskılar (şiddet, gizlenme, göç, sessizlik) modernleşme projesinin bu çalışmada ele alınacak sonuçlarıdır.

Türk modernleşme projesinin bir yüzünü kimlik üzerine tartışmalar oluştururken diğer yüzünü inşa edilen yeni toplumun geçmişle ilişkisi oluşturmaktadır. TC’nin kuruluşuyla sadece öteki ihmal edilmemiş, koskoca bir geçmiş de yok sayılmıştır (Neyzi, 1999; Akçam, 1995). Türkiye Cumhuriyeti

oluşumunu bir sıfır noktası olarak görmüş; geçmişle, Osmanlıyla ilişkisini yok saymıştır. Bora da benzer şekilde ulusal kimliğin öteki imgesinin “kendi geçmişi” olduğunu belirtir (Bora, 1997: 58).

Akçam tarihimizle ilişkimiz konusunda bize egemen olanın unutmama ve bilinçaltına atma olduğunu belirtir ve Türkiye Cumhuriyeti’nin bir sıfır noktası olarak görülmesinin toplumsal hastalığımız olan unutkanlığın en önemli nedeni olduğunun altını çizer (1995: 19).⁸ Kadıoğlu’na göre Cumhuriyet’in kuruluşuyla yapılan değişiklikler genel bir unutuş halini amaçlıyor ve genel bir belleksizliğe yol açmaktaydı:

Türk kimliği inşa edilirken geçmiş ile süreklilik kırılmıştır. Bunun sonucunda yeniden sil baştan başlamayı öğrenen inşa edici zihniyet ya da beyaz sayfa açma geleneği doğmuştur. Bu kopuşun günümüze uzantısı bir tarihsizlik zihniyeti ve belleğini yitirme hastalığıdır (Kadıoğlu, 1999: 24).

Geçmişi yok sayma, sıfır noktasından başlama bireyler üzerinde bir travmaya yol açmış, aslında geçmiş ile bugün arasında sıkışıp kalınmıştır. Bu durum toplumsal şiddete, kişisel hikâyelerin resmi tarihin gölgesinde silikleşmesine neden olmuştur (Neyzi, 1999; Akçam,1995).

Tarihle, geçmişle kurulan unutmama, yok sayma ilişkisi, Türkiye Cumhuriyeti’nde geçmişe yönelik birçok konunun tabulaştırılmasına neden olmuştur. Özellikle Türk kimliğinin inşasına yönelik tabulaştırma günümüzdeki tartışmaların bel kemiğini oluşturur. 1980 askeri darbesinden sonra ise unutmama alışkanlığımız kendini yenileyerek bir toplumsal bellek kaybına dönüşmüştür. Askeri darbe

⁸ TC’yi kuran kadroların TC’yi sıfır noktası olarak görmelerinin nedeni çok uluslu ve din merkezli yönetilen Osmanlı mirası üzerine Türk olan bir geçmişin kurulmasının mümkün olmamasıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Akçam, 1995.

sürecinde yaşananlar, 1990'larda Güneydoğu'da yaşanan düşük yoğunluklu savaş, daha uzak geçmişimizde yaşanan göçler unutmamızda yer alan en önemli ve tartışmalı olaylardır.

C. 1980'ler: Küreselleşme ve Yeni Kimlik Politikaları

Kimlik meselesi, Türkiye'de her dönem için farklı derecelerde vahametini hissettirse de, 1980'ler kültürel kimliklerin ifşasında bir patlamanın yaşandığı dönem olarak düşünülebilir. Çok uluslu imparatorluktan ulus devlete geçişte ve sonrasında yaşanan süreçte "kimlik" modernleşme sürecinin önemli sorunlarından biri olmuştur. 1980 sonrası ve özellikle 1990'lı yıllardan sonra farklı kimlik politikalarının ortaya çıkması, Cumhuriyet'e geçişle birlikte inşa edilen Türk ulusal kimliğinin tartışılmasına neden olmuştur. Ulusal kimlik ve uluslaşma süreci bu tartışmaların merkezinde yer almıştır. Bu yıllarda ulus-devletin batıda bir meşruluk krizi içine girmesi ve tartışılması, küreselleşmenin yerel kimlikleri köruklemesi, yeni medyanın ortaya çıkışı, Türkiye Cumhuriyeti'nde yükselen farklı kimliklerin tanınma talepleri, Türkiye Cumhuriyeti'nde kimlik, ulus devlet ve vatandaşlık gibi kavramların tartışılmasına yol açmıştır.

Ekonomik, siyasal, kültürel alanları etkileyen küreselleşme olgusu, 1980'lerde yükselen kimlik politikalarının ortaya çıkmasının en önemli nedenlerinden biridir. Bu nedenle bu bölümde küreselleşmenin nedenleri ve bu sürecin ulus-devlet ve ulusal kimlik olgusuna etkileri ortaya konulacaktır.

Ulus-devlet biçiminde örgütlenen dünya kapitalist sistemi, 1980'lerden sonra küreselleşmeyle birlikte ulusal sınırları aşmış, emeğin ve sermayenin uluslararası dolaşıma girmesi sonucunda ulus-devletin sınırları tartışılmaya başlanmıştır. Feodaliteden ulus-devlete geçişi bir burjuva müdahalesi olarak tanımlayan Aydın, benzer şekilde 20. yüzyılda ulus-devletin meşruluğunun tartışılmasının ve farklı kimlik politikalarının ortaya çıkmasının dünya kapitalist sistemin modernist projeyi rafa kaldırmasının bir sonucu olduğunu belirtir (Aydın, 1998: 117).

Küreselleşme süreci uluslararası siyaset ve ekonomideki bir dizi gelişmeyle yakından ilgilidir. Ekonomik alandaki en önemli gelişme sermayenin uluslararası dolaşıma girmiş olmasıdır. 1970'lerde yaşanan küresel ekonomik kriz yeni pazar arayışlarını ortaya çıkarmıştır. Böylece dünya ekonomisi sermayenin serbest dolaşımına dayanan "Yeni Dünya Düzeni" programını uygulamaya başlamıştır. Bu yeni düzende dünya ekonomisi, çok uluslu şirketler tarafından yönetilmektedir. Neo-liberal politikalarla "Yeni Dünya Düzeni" programını uygulamaya çalışan ulus ötesi şirketler sermayenin önünde engel olabilecek sınırları kaldırmayı hedeflemektedir. Küresel kapitalizmin ulus-devletin sınırlarını zayıflattığını ve tartışmaya açtığını belirten Aydın, yeni dünya düzeninin sermayenin dolaşımını engelleyecek sınırları kaldırmayı hedeflediğini, ancak ulus-devletin tamamen tavsiyesinin söz konusu olmadığını, ulus-devletin küreselleşmenin bir aracı olarak düşünülebileceğini belirtir.

"Yeni Dünya Düzeni" (YDD) programının en önemli hedefi, sermaye önündeki ulusal sınırları kaldırmak, sermayenin serbest dolaşımını ve belirli merkezlere doğru akışını kısıtlayabilecek her türden ulusal mekanizmayı devreden çıkarmaktır. Ancak bu, Yeni Dünya Düzeni'nin tam anlamıyla ulus devletleri tasfiye edeceği anlamına gelmemektedir. Zira Yeni Dünya Düzeni'nin hedefi, sermayenin serbest dolaşımı olduğu kadar emeği

yerine çakmaktır. Büyük sermayenin üretimden kaçarak mali sermaye yöntemleri eliyle dünya ekonomisini yönlendireceği merkezlerin, sistemin yeniden üretimi için kaçınılmaz olan üretimi sürdürebilecekleri perifer alanlara ihtiyacı sürmektir (Aydın, 1998:118) .

Ulus-devlet yeni dünya düzeninde uluslararası sermayenin dolaşımına engel olarak düşünüleceği gibi kültürel ve teknolojik yayılmanın bir aracı olarak da konumlanabilir. Küreselleşme olgusunun önemli paradigmalardan biri ulus devletin sınırlarının zayıflamasıyla bağlantılı olan kimlik politikalarının yükselişidir. Çalışmamız açısından önem taşıyan bu sürece yakından bakmak gerekir.

Küreselleşmenin en kritik sonuçlarından birinin ulus-devlet sınırları içinde yer alan homojen kültürlerin parçalanması olduğunu belirten Kadıoğlu, bu durumun homojen toplum idealindeki ulus-devletin meşruluğunun sorgulanmasına yol açtığını vurgular. Kadıoğlu'na göre vatandaşlık kavramının ulus-devlet kavramının ötesinde yeniden tanımlanmasına yönelik çalışmaları iteleyen en temel oluşum küreselleşmedir:

Küreselleşme ve uluslararası göç hareketliliği, modern vatandaşlık kavramının sınırlarını zorlayarak, kamusal alanın etnik, dini, kültürel farklılıklara açılmasını zorlayan oluşumları gündeme getirmiştir (Kadıoğlu, 1999: 53).

Sovyet Birliği'nin dağılması ve Berlin Duvarı'nın yıkılması yeni bir dünya düzenin de habercisi olmuştur. Bu gelişmeler Avrupa'da milliyetçiliğin ve yabancı düşmanlığının yükselmesi, aynı zamanda cinsel, etnik ve dinsel kimlik politikalarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Farklı kimliklerin ortaya çıkışı, ulusal kimlik gibi sınırları belli, mutlak kimlik tanımlamalarının sarsılmasına neden olmuştur. Bu süreçte farklılık, çeşitlilik, çok kültürlülük gibi kavramlara vurgu yapılmaktadır. Artık

tek, mutlak kimlik tanımları yerine daha parçalı kimlikler kamusal alanda tanınma talebinde bulunmaktadır.

Burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta, 1980’li ve 1990’lı yıllarda yükselen ve kapitalist üretimle yakından ilişkili olan etnik, dini, cinsel farklarla ilişkili kimlik tartışmalarının sınıf kavramıyla olan ilişkisidir. Wallerstein’a göre “kapitalizm, artı –değeri arttırmak için ücretli emekle çalışanların çoğalmasına neden olmakta ve buna bağlı olarak da emek gücünün değerini azaltmak için ücretle emek arasında yapısal bir takım tabaklaşmalar yaratmaktadır. Cinsiyetçilik, ırk ayrımcılığı türünden ayrımlar kapitalizmin lehine olarak tabakalaşmış ve farklılaşmış bir ücretli emek ortaya çıkarmaktadır” (Wallerstein ve Balibar’dan aktaran Erbaş ve Coşkun, 20073: 15).

Bu bağlamda, refah sonrası kapitalist koşulların göçleri tetikleme, yeni iş bölümü kalıplarını dayatması, etnik çatışmaları kışkırtması, kadın ve eğitimsiz-vasıfsız işçi emeğinin değerini düşük tutması sınıfsal sorunlara işaret etmektedir. Ancak çalışma, bu tespiti kabul etmekle birlikte, kimlik politikalarının ortaya çıkışını çoğullaşmanın bir parçası olarak ele almaktadır.

Küreselleşmenin önemli bir diğer paradigması göç olgusu ve göçmenlerdir. Göç, modernitenin sorgulanmasına neden olan bir olgudur. Küreselleşme ile birlikte dünya metropollerine akan göçmenler, kapitalizm ve modernitenin tekçi ve homojen bakış açısını yerinden etmektedir. Göç olgusu ile birlikte ulusal sınırları aşan birey yepyeni kimlik oluşumlarına öncülük etmektedir. Global insan göçleri, ulus devlet sınırlarını, sabit kimlik tanımlamalarını ya da Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya gibi

ayrımları bulanıklaştırmakta ve yeni açılımlara yol açmaktadır. Meyda Yeğenoğlu'nun sömürgecilik sonrası göçmen kimliğini incelediği makalesi de benzer bir tespitte bulunmaktadır.

Çağdaş göçmen kimliğinin betimleyici özelliklerinden bir tanesi, eski ile yeni, sömürge ile sömürge sonrası, küresel ile yerel, Batı ile Doğu ve içerisi ile dışarı arasında bir konumda var olması dolayısıyla, sömürge sonrası durumu kültürel, ekonomik ve siyasi haritasının çelişki ve gerilimlerini dile getirmesidir. Göçmenlik, sömürgeci dönemin, içerisi ve dışarı, şehir ve köy, metropol ve sömürge, merkez ve çevre karşıtlığı üzerinde temellenen ikili mantığını altüst eden bir başka kimliğin ortaya çıkmasına işaret eder. Göçmen kimliği ne arkaik, ne modern, ne geçmişe ne de şimdije aittir. Bu kimlik ne "o"dur, ne "budur", aynı anda her ikisidir (Yeğenoğlu, 1995: 80).

Sonuç olarak, 1980'lerde küreselleşmeyle başlayan köklü değişimler sabit, - mutlak kimlik tanımlamalarını yerinden etmektedir. Ulus-devletin sınırlarının tartışılması, şimdije kadar "vatandaş" potası içinde eridiği varsayılan çeşitli kültürel kimliklerin, yeni ve farklı biçimlerde görünürlük kazanmasına yol açmaktadır. Özellikle Avrupa devletler, ülkelerinde artan sayıdaki göçmenlerin, "öteki" olarak yaşadıkları deneyimleri anlatan kültürel üretimlerinin etkisiyle, uluslaşma süreci ve sömürgeci geçmişleriyle yüzleşmek zorunda kalmışlardır. John Hill, ulusal kimlikleri inşa edenler açısından üç ana soruna işaret etmektedir:

Birincisi, ulusal kimliklerin sabit ve statik oldukları değil, tarihi değişimlere, yeniden tanımlanmaya ve hatta yeniden keşfedilmeye bağlı oldukları anlaşılmalıdır. İkincisi, tümüyle saf ve izole edilmiş oldukları kabul edilemez, aksine dış kültürel etkiler ve kimliklerle karşılıklı etkileşim halindedirler. Üçüncüsü ise kuşkuya yer bırakmayacak şekilde standardize edildikleri ya da "ulus" içinde yer alan farklı sosyal grupların bilinçsiz ifadelerinin olduklarının düşünülmemesi gerektiğidir; aslında ulusal kimlikler, mevcut ve potansiyel mücadele ve meydan okuma alanları olarak değerlendirilmelidirler (Hill, 2001: 32-33).

Bu bağlamda küreselleşen dünyada kimliklerin durağanlığından söz etmek artık mümkün değildir. Bireyler eski zamanlarda düşünüldüğü gibi bütünlüklü, tek merkezli, durağan ve tamamlanmış, rasyonel bir özne değil, aksine parçalı, tamamlanmamış, farklı referans çevrelerinde değişen, dolayısıyla birden çok sayıda kendini tarif eden bir özne olarak kavranmaya başlanmıştır. Küreselleşme, yeni toplumsal hareketler, teknolojik gelişmeler, ekonomik ilişkiler, değişen ideolojiler ve göç gibi olgular bireyin tek, sabit bir referans noktasından hareketle tanımlanmasını mümkün kılmamaktadır.

Küreselleşme ile birlikte ortaya çıkan farklı kimlik politikalarının yükselişi ve ulus-devletin meşruluğunun sorgulanması Türkiye’de de benzer tartışmalara yol açmıştır. 1980’li ve 1990’lı yıllardan sonra Türkiye’de farklı kimlikler tanınma taleplerinde bulunmuş, 1990’lı yıllar Türk kimliği dışında kimlik tanınmaları ile yükselen milliyetçi söylem arasındaki gerilime sahne olmuştur.

D. 1980 Sonrası Türkiye’de Kimlik Tartışmaları

Türkiye de siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümlere neden olan küreselleşme olgusunun dışında kalmamıştır. 1980’lerde Türkiye’de benimsenen liberal ekonomik siyaset, neo-liberal politikaları uygulamaya sokarak küresel entegrasyona yönelmiştir.

Uluslararası para fonu gözetiminde uygulanan neo-liberal politikalar sonucunda devlet sektörü küçülmüş, böylece Türkiye’nin küresel kapitalizme eklemlenme süreci hızlanmıştır (Keyder, 1990: 21). 1990’lı yıllar boyunca süren neo-

liberal politikalar, Türkiye’de toplumsal, siyasal ve kültürel değişimlere neden olmuştur. Çalışmanın konusu açısından kimlik tartışmaları ele alınacaktır.

1980’lerdeki siyasal baskıya rağmen resmi söylemce yok sayılan, baskı altına alınan kimlikler kendilerini ifade etmeye başlamışlardır. Bu yıllar kimlik arayışının ya da kimliklerin tanınma taleplerinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Birlik, homojenlik yerine farklılık ve çeşitlilik tartışılmaya, konuşmaya başlanmıştır. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* kitabında 80’lerin kültürel ikliminden söz ederken sözün bastırılmasından ve söz patlamasından söz eder. 1980’ler tüm siyasal sosyo-kültürel alanların baskı altına alındığı yıllar olmasına rağmen, bu yıllarda sert bir şekilde bastırılan kimlikler kendilerini görünür kılmaya başlamışlardır. Tekçi ve mutlak Türk kimliğinin sorgulanması çoğulculuğun keşfine neden olmuştur.

1990’lı yıllarda Avrupa’da yaşanan kimlik tartışmalarına benzer şekilde Türkiye’de de yeni kimlik politikalarının oraya çıktığı görülmektedir. Bu yıllarda feministler, çevreciler, eşcinseller gibi kamusal alanda söz sahibi olamayan kimlikler, yeni toplumsal hareketlerle ortaya çıkmışlardır. Özellikle Aleviler ve Kürt hareketi Türk ulusal kimliğinin tekçi, mutlak yapısının sorgulanmasına yol açmıştır. Yine bu yıllarda Türkiye’nin AB başvuru sürecinde kendini yeniden yapılandırma çalışmaları ister istemez var olan farklılıkları tartışmaya açmıştır.

.Kimlik bu yıllarda sadece kültürel değil, etnik, toplumsal cinsiyet ve dinsel farklılıkların ifadesi için de kullanılmıştır. Türk kimliğinin tartışılması ve farklı kimliklerin tanınma talepleri tepkisel olarak Türk milliyetçiliğinin yükselmesine yol açmıştır. 90’lı yıllar türdeş bir ulusal kimlik idealine dayanan Türk ulusal kimlik tanımı ile farklılıklara dayanan kimlik tanımlamalarının karşılıklı gerilimi içinde

geçmiştir. Bu yıllarda bir yandan yok sayılan, dışlanan farklı kimlikler kendilerini görünür kılmaya, seslerini kamusal alanda duyurmaya çalışırken, diğer yandan resmi Türk kimliği bu talepler karşısında kendi konumunu güçlendirmeyi amaçlamış, farklılıkların görünür olma çabalarını sert bir şekilde bastırmaya çalışmıştır.

1980'ler ve 90'lardaki bu gelişmeler "Kemalist Pandoranın kutusunu açmış kutudan da İslam'ın farklı mezheplerine ve Kürtlere atıfta bulunan çoğul kimlikler çıkmıştır" (Kadıoğlu, 1999: 52). Yakın geçmişimizle ilgili tartışmalar ulusal kimliğin tekil bir vatandaşlık üzerinden inşa edilmesine odaklanır ve homojenlik kurgusuna dayalı kimlik anlayışı farklı kimliklerin tanınma talepleri karşısında kendini yenilemek zorunda kalır.⁹ Farklı dinsel ve etnik kimlikler inşa edilmeye çalışılan ve çok sesliliği baskılayan resmi anlayışı eleştirmeye başlarlar. Bu eleştiriler Reşat Kasaba'ya göre "başta laiklik esasları ve Türk ulusunun etnik kökenleri olmak üzere milliyetçi tarihin tüm mitlerinin ısrarla sorgulanmasına yol açmıştır" (1998: 13). Bu yıllar toplumun Cumhuriyet'in kuruluşundan beri iddia edildiği gibi türdeş olmadığını ifade edildiği ve bu tekçi anlayışa tepki gösterildiği yıllardır.

1990'lı yılların politik ve toplumsal atmosferini şekillendiren en önemli olaylardan biri de Güneydoğu'da yaşanan düşük yoğunluklu savaştır. Binlerce insanın ölümüne neden olan çatışmalar, ülke içinde de şiddet ortamının oluşmasına ve dönemin konjoktürel etkilerine de bağlı olarak tüm dünyada olduğu gibi milliyetçiliğin yükselmesine yol açmıştır.

⁹ Günümüzde bu tartışmalar alt kimlik- üst kimlik bağlamında TC vatandaşlığının yeniden tanımlanması gibi çalışmalarda kendini gösterir. Ayşe Kadıoğlu *Vatandaşlığın Dönüşümü* adlı son kitabında ulusal kimlik kavramının yeniden tanımlanması gerektiği üzerinde durur. Kitabında vatandaşlığın ulus devletten arındırılması gerektiğini ve ulusal kimliğin gönüllülük temelinde kurulması gerektiğini ifade eder. Ulusal kimlik ve vatandaşlık tartışmaları üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz. Kadıoğlu, 2008.

Türk ulusal kimliği üzerine sorular sormak, bu kimliğin oluşum süreci ve doğal olarak geçmiş üzerine sorular sorulmasına yol açmıştır. Türk kimliğinin inşa sürecinde yaşanan zorunlu göçler, baskılar, farklı kimliklerin kendilerini kamusal alanda gizlemelerine neden olmuştur. Neyzi de bu gizlenişin altını çizer ve ulusal kimlikle Sünni/Türk etnik aidiyeti arasındaki bağın, farklı kişisel tarih ve kimlikleri olan bireylerin geçmişlerini gizlemek zorunda kalmalarına neden olduğunu belirtir (2004: 44). Uluslaşma sürecinin tartışılması, geçmişin yeniden keşfedilmesiyle ve unutulmaya yüz tutmuş kişisel deneyimlerin dile getirilmesiyle sonuçlanmıştır. Özellikle 2000’li yıllarda artan bellek çalışmaları geçmişimizle belleksizlik üzerinden kurduğumuz ilişkimiz açısından önem taşımaktadır. Geçmiş, bellek yoluyla yeniden okunmakta, alternatif deneyimler ve tarihler söze dökülmektedir. Neyzi, Türkiye Cumhuriyeti’nde ulusal kimlikle ilgili tartışmaların temelinde bireylerin kişisel anlatı, kişisel bellek ve kişisel tarih anlayışının yattığını belirtir (2004: 15). Cumhuriyete geçişle birlikte, ailevi kimliğiyle ulusal kimlik arasında bölünmüş, gizlenmiş bireylerin sessiz kalmış geçmişleri bu çalışmalarla birlikte ortaya çıkmaktadır. Milliyetçi söylemin unutturma politikasına direnen bellek çalışmaları geçmişini reddetmenin birey olarak neden olduğu travmayı açığa çıkarmaktadır. Farklı anlatıları gün ışığına çıkaran bu çalışmalar ulusal kimlik tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Buraya kadar kimlik kavramının Avrupa’da ve Türkiye’de geçirdiği dönüşüm ortaya konulmaya çalışıldı. Tüm bu bulgular ışığında bundan sonraki bölümde Yeşim Ustaoglu’nun iki filmi kimlik bağlamında analiz edilecektir.

2. BÖLÜM

KİMLİK KURGUSU

A. Güneşe Yolculuk: Biz ve Öteki Kurgusu

Güneşe Yolculuk filmi Egeli Mehmet ile Doğulu Berzan'ın dostluğunu ve bu dostluk çevresinde gelişen olayları anlatır. Mehmet birkaç ay önce İstanbul'a iş bulmak amacıyla gelmiş Tire'li bir gençtir. Sular İdaresi'nde kaçakları tespit eden bir ekiple birlikte çalışmaktadır. Berzan ise bir baskında askerler tarafından götürülen babasının bir daha dönmemesi üzerine köyünden ayrılmış ve İstanbul'a göç etmiştir. Eminönü'nde seyyar kaset arabasında kaset satmaktadır. Mehmet'in kız arkadaşı Arzu Almanya'dan Türkiye'ye göç etmiştir, Sultanahmet'te bir çamaşırhanede çalışmaktadır. Üç karakterin ortak noktası "göç" etmiş olmalarıdır.

Bir akşam Mehmet, Türk milli takımının maçını izlemek için kahveye gider. Milli takımın galibiyetinden sonra kahvedeki fanatik bir grup kutlama yapmak için sokağa dökülür.¹⁰ Kutlamaya katılmadığı için bir otomobili tartaklar ve şoförü Kürt olmakla itham ederler: "Kürt müsün korna çalmıyorsun i.."¹¹ Otomobilin içindeki

¹⁰ Taner Akçam milli takımın galibiyetleri karşısında gösterilen aşırı tepkileri Cumhuriyet'in uluslaşma süreci üzerinden değerlendirir. Akçam'a göre kuruluş sürecinin büyük şoklar, acılar ve sancılar biçiminde yaşanmış olması bir güvensizlik duygusuna yol açmıştır: "Bu kronik güvensizlik duygusu kendisini, kendimiz hakkındaki abartılı tavır alışlarda gösterir. Bir milli maçın, kendimize güven kazandıran 'ulusal bir bayram' olarak kutlanmasından, 'makus talihimiz' arasında gidip gelen bu tavır alışlar gündelik kültürümüzün de bir parçası olmuştur". Kendi hakkımızdaki bu güvensizliğin adını "Türk korkusu" olarak koyan Akçam'a göre geçmişin konuşulmasının yarattığı endişenin üstü örtülmeye ve aşırı duygusal tepkilerle bu korku geçiştirilmeye çalışılmaktadır (Akçam, 1995: 22).

¹¹ Tanıl Bora *Medeniyetin Kaybı* (2000) adlı kitabının popüler milliyetçiliği tartıştığı bölümünde "niye korna çalmıyorsun PKK'lı mısın?" diye insanları linç etmeye kalkışan, her türlü milli maç kutlamasında birkaç insanın ölümünü onlarcasının yaralanmasını rutinleştiren insanları "pop milliyetçilik" çığırındaki kişiler olarak tanımlar. Bora kitabında 2000'li yıllarda yükselen anti-Kürt hincından söz eder ve özellikle düşük yoğunluklu savaş döneminde resmi milliyetçiliğin ırkçı söylemi beslediğini belirtir. Bu dönemin milliyetçi karakteri, çoğu zaman şiddete dönüşen reflekslerde kendini gösterir.

adamı dövmeğe başlarlar. Mehmet buna engel olmaya çalışır, tesadüfen oradan geçen Berzan da aynı şeyi yapar, bunun üzerine kalabalığın öfkesi onlara yönelir. İkiisi birlikte kaçıp bir apartmana saklanarak kalabalıktan kurtulmayı başarırlar. Mehmet ile Berzan'ın tanışmalarına neden olan bu olay aslında 1990'larda yaşanan toplumsal gerilim ve şiddet hakkında izleyiciye bilgi vermekte ve daha filmin başında hikâyenin nasıl bir dönemde geçtiğine dair izleyiciyi bilgilendirmektedir. Öyle ki 1990'lı yıllar faili meçhul cinayetlerin yaşandığı, toplumsal gerilimin ve şiddetin yükseldiği, milliyetçiliğin hız kazandığı yıllardır.¹² Ustaoglu, iki karakterin yollarının kesişmesinde şiddet ögesini kullanarak, filmin başında, karakterlerin nerde durduklarına ve nelerle karşılaşabileceklerine dair ipuçları verir. Bu olay, kendi gibi olmayana, düşünmeyene karşı tahammülsüzlüğün göstergesidir ya da başka bir ifadeyle bu tahammülsüzlüğün arttığı 1990'ların bir görüntüsüdür.

Olaydan sonra bekâr evinde kalan Mehmet, Berzan'ı TV'de görür. Bayrampaşa Cezaevi'ndeki açlık grevini destekleyen mahkûm yakınlarının protesto gösterisinde Berzan da bulunmaktadır.¹³ Mehmet ertesi gün Berzan'ı görmek için onun kaset sattığı Eminönü'ne gider. Berzan ona Kürtçe bir kaset verir. Bir akşam iş dönüşü Mehmet'in bindiği dolmuşu polis arama yapmak için durdurur. Aramadan önce Mehmet'in yanına oturan kişi elindeki çantayı bırakır ve iner. Arama sırasında Mehmet'in sanılan çantanın içinden silah çıkar ve Mehmet gözaltına alınır. Gözaltı sırasında işkence gören Mehmet ısrarla nereli olduğuna dair sorularla karşılaşır. Kimse onun Tire'li olduğuna inanmaz. Günler sonra serbest bırakıldığında herkes

¹² 1990'lı yıllarda Güneydoğu'da yaşanan düşük yoğunluklu savaş, ülke içinde şiddet ortamının oluşmasına ve milliyetçiliğin yükselmesine yol açmış, ayrıca yaşanan savaş Kürt karşıtlığının da yükselmesine neden olmuştur.

¹³ Bu yıllar aynı zamanda farklı kimliklerin, taleplerin kitlesel eylemlere dönüştüğü yıllardır. Yönetmen bu eylemleri göstererek 90'ların politik ortamını, atmosferini izleyiciye yaşatır.

ona şüpheyle yaklaşır. Evinin kapısına çarpı işareti konulur, bunun üzerine ev arkadaşları başlarının belaya girmesinden korkar ve Mehmet'in evden çıkmasını isterler. Evsiz kalan Mehmet işini de bu olay yüzünden kaybeder. Mehmet'in sorgusu sırasında Berzan'ın verdiği kaseti bulan polis onun da peşine düşer. Berzan, kaset sattığı tezgâhını arkadaşına devreder ve İstanbul-Urfa otobüslerinde muavinlik yapmaya başlar. Evsiz kalan Mehmet, Berzan'a ulaşır, Berzan ona otoparkta bir iş bulur, otoparkta kalmaya başlayan Mehmet, orada da kırmızı çarpı işaretiyle karşılaşınca işten ayrılıp Berzan'ın evine yerleşir. Belediyenin çöp yığınlarını ayıklamakla hayatını kazanmaya başlar. Berzan'ın evine yerleştikten bir süre sonra, Berzan mahkûm yakınlarının protesto eylemleri sırasında çıkan olaylar sonucunda öldürülür. Mehmet, Berzan'ın en büyük arzusu olan köyüne dönme hayalini gerçekleştirmek için cenazeyi Berzan'ın köyüne, Zorduç'a götürmeye karar verir. İstanbul'dan başlayan yolculuk sular altında kalan Zorduç'a kadar uzanır.

Yolculuk döngüsü ile birlikte yönetmen "kimlik"ler arasında geçişler yapar, kimliğin mutlak sınırları olmadığını, aslında bir insanın ürünü olduğunu anlatmaya çalışır. 1990'lı yılların Türkiye'sinde Kürt olmak ya da öyle sanılmak, öteki ve farklı olmak ne demektir?

Mehmet, filmin başında koyu tenine rağmen Tire'li olmasına gösterilen tepkilere bir anlam veremez. Gözaltına alınıp serbest bırakıldıktan sonra Arzu'ya kendisinin Tireli olduğuna kimsenin inanmadığını söyler. Bu olaydan sonra Mehmet Kürt olmanın, öteki olmanın ne anlama geldiğini yavaş yavaş anlamaya başlar. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Mehmet: Polisler Tire'li olduğuma da bir türlü inanmadılar.

Arzu: Tire’li misin sen?

Mehmet: Niye herkes bana bu soruyu soruyor?

Arzu: Bilmem. Tire’li olmak için fazla karasın sanki.

Mehmet: Esmer olmak suç mu?

Arzu: Evden niye kovdular seni?

Mehmet: Anlaşılan onlar için de fazla karayım.

Esmer olmak, koyu tenli olmak özellikle 1990’lı yılların politik ortamında suçlu olmak ya da öteki olmakla, bir başka deyişle tehlikeli görülmeyle eşdeğerdi. Koyu tenin doğrulukla, yoksullukla ve öteki olmakla eşdeğer tutulması Asuman Suner’in de altını çizdiği gibi “Türkiye’de dile getirilmeyen, örtülü, ancak yaygın bir önyargı ve ayrımcılıktır” (2006: 272).

Yönetmen kimlik hakkındaki ön yargıları ters yüz etmeye batılı Mehmet “Kara” yı doğulu olan Berzan’dan daha esmer seçerek başlamıştır. Ustaoglu, bir röportajında “yalnızca renk konusunda sıkıntı çekilmediğini, resmi otoritenin farklı düşünen ve bunu ifade eden herkese bir baskı uyguladığını” belirtmekte ve “bütün klişeleri ortadan kaldırmak için” Berzan’ı daha açık renkli seçtiğini söylemektedir (Ünver, 2001).

Sosyolog Arus Yumul’a göre kişinin kendisi ve kimliği hakkındaki kavrayışı toplumdan bağımsız oluşmaz. Bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Kişinin kimliği hakkındaki kavrayışı çevre ile sürekli etkileşim sonucunda gelişip değişiyor; kişi çevreden gelen mesajlara göre kimliğini şekillendiriyor. Kimlik oluşumu özdeşleşme ile farklılaşma süreçlerini bir arada barındırıyor; her kimlik bir dizi benzerliklere ve farklılıklara bağlı olarak kuruluyor. Ancak aşırı farklılık ve benzerlik sakınılan durumlar olarak karşımıza çıkıyor. İnsanların büyük bir çoğunluğu kimliklerini oluştururken yaşadıkları toplumun genel normlarından “ortalama kimlik” tanımından pek fazla uzaklaşmayı göze alamazlar ancak bazı

kişiler ve gruplar çeşitli özellikleri dolayısıyla farklı olma duygusunu hep yaşamak zorunda kalıyorlar (2001: 110).

Mehmet de bu farklılığı esmer teni nedeniyle yaşamak zorunda kalır. Koyu teninden dolayı kötü muameleyle karşılaşır ve potansiyel suçlu muamelesi görür. Karşılaştığı kötü muamelenin esmerliğinden kaynaklandığını düşündüğü için çöp yığınları arasında bulduğu bir spreyle saçını sarıya boyar. Farklılığını gizlemek ve ortalama kimliğe yaklaşmak için yaptığı bu hareket onun farklılığını daha da belirginleştirir. “Kara”lığı daha da görünür olur. Stuart Hall’un dediği gibi kimliği “asla tamamlanmamış ve hep hareket halinde olan ve her zaman betimlenenin dışında değil de içinde oluşan bir yapı olarak düşünmeliyiz” (1998: 174). Ustaoglu, kimliğin inşa edilmiş bir yapı olduğunu, “olmak” ve “sanılmak” durumlarıyla anlatmaya başlar. Egeli olan Mehmet’i koyu teniyle “Kürt” konumlandırarak izleyicinin ezberini bozar. Böylece kimliğin verili bir yapı olmadığını altını çizer. Kimliğin mutlak tanımlamalarının aksine, tarihsel ya da siyasal olarak inşa edilmiş özelliğine vurgu yapar. Yönetmen filmde yalnızca “Kürt olmayı değil 1990’lı yılların Türkiye’sinde Kürt olarak konumlandırmayı tartışmaktadır” (Suner, 2006: 271). Suner de *Güneşe Yolculuk* filminin hikâyesinin “kimlik üzerinden değil, kimlik kaydırması üzerinden anlatan bir film” olduğunu belirtir:

Hikâyenin merkezindeki karakter Kürt değil, görüntüsünden ötürü Kürt zannedilen bir Egeli’dir. Bu kaydırma sonucu, filmin ortaya koyduğu siyasi tartışmanın odağı, özcü, mutlak kimlik tanımlarından, kimliği toplumsal/ tarihsel/söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan bir anlayışa kayar (Suner, 2006: 271).

Yönetmen tüm önyargılarımızın altını çizerek kimliklerin aslında nasıl inşa edildiğini başka bir zamanda başka bir anlayışta çok farklı olarak yeniden inşa edilebileceğini gösterir. Böylece film, dikkatimizi kimliğin tarihsel/söylemsel olarak

kuruluşu¹⁴ üzerine çekmekte, kimliğin sabit olmadığını, sürekli yeniden konumlandığının altını çizmektedir.

Tül Akbal Süalp, egemen söylemden herhangi bir şekilde dışlananları, ötekileri *outsider* olarak tanımlar. “Göçmenlerin, yerinden edilenlerin, baskın ideolojinin dilinden farklı konuşanların, farklı yaşam şekli olanların *outsider* olarak” tanımlanabileceğini belirtmektedir (Süalp, 2001: 163). Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Osmanlı’nın çoklu kimlik yapısının üzerine ulusal bir kimlik inşa etmeye çalışmış, ulusal kimliği de Türklük ve Müslümanlık üzerinden tanımlamıştır. Kendini bu tayin edilmiş kimlik dışında tanımlayanlar göz ardı edilmiş, öteki (outsider) olarak dışlanmış ve baskı altında tutulmuştur. Kürt, Ermeni, Rum gibi etnik ve dini tanımlamalar resmi söylemin “dışarı”da bıraktığı tanımlamalardır. Selim Eyüboğlu ve Tuna Erdem “Doğaçtan Film Okumaları” adlı makalede *outsiderlık* “sınır ihlalinde bulunarak sınırın kendisini sorunlu hale getiren, sınırların iki yakasında kalan kavramların mutlaklığını sarsan bir konum” olarak açıklamışlardır (2001: 218). Koyu teni nedeniyle Kürt sanılan Mehmet sarıya boyadığı saçları ve esmer teniyle farklı iki temsili kendinde toplar ve batılı, modern, beyaz, Türk / doğulu, geri kalmış, esmer, Kürt ikilemi hakkındaki kesin ve mutlak sınırları parçalar.

Suner’e göre “kara teniyle sarı saçları arasındaki zıtlık herkesin görmezden geldiği ayrımcılığı, şiddeti görünür kılmanın da bir yoludur aslında” (2006: 272).

Öykü Türkiye’de Kürtlerin yani ötekilerin yaşadığı baskıyı ve şiddeti görünür

¹⁴ Türkiye toplumunda “Kürt” olmanın doğululuk, yoksulluk ve öteki olarak kurgulanması aslında resmi/tarihsel söylemin Kürt sorununu bölgesel geri kalmışlık olarak algılayan yaklaşımıyla ilişkilendirilebilir. Ahmet Yıldız resmi söylemce Kürt sorununun bir kültürel farklılık değil bir aşiret ya da bölgesel geri kalmışlık olarak algılandığını belirtir. Bu algının toplumsal uzantısı Kürt olmayı doğululuk, ötekilik, yoksulluk şeklinde algılanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yıldız, 2001.

kılarak, izleyiciyi kendi kesinliğini, kimlik tanımlamalarını yeniden düşünmeye zorlar.

Mehmet sıradan bir Türk olabilmek için elinden geleni yapar, hatta çöpte bulduğu bir spreyle saçını sarıya bile boyar. Ama ne yaparsa yapsın, devlet tarafından ve aralarına girmeye hakkı olduğunu düşündüğü insanlar tarafından reddedilir.¹⁵ Böylece *Güneşe Yolculuk*, Türk olmaktan kendini serbestleştiren bir insanın öyküsü haline gelir (milliyet ötesi ve milliyet karşıtı bir film)” (Robins ve Aksoy, 1999: 194).

Robins ve Aksoy “Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü” adlı makalede Maurice Dayan’ın “kendinden kurtulma”, “kimlik tutkusu”ndan “öteki olma” olanağına geçme durumundan söz eder. Mehmet “Türk olabilmek” için sarıya boyadığı saçlarını daha sonra yıkayarak Türk olmaktan kendini serbestleştirir, başka bir ifadeyle kimlik tutkusunu terk ederek öteki olmayı seçer. “Kendi dışına çıkarak kimlikle, bilgiyle yeni bir ilişki kurar” (Robins ve Aksoy, 1999: 194).

Mehmet’in yaşadığı değişim süreci İstanbul’dan Zorluç’a uzanan yolculukta da devam eder. Mehmet yolculuğu boyunca bir dönüşüm yaşar. İstanbul’da farklılığını gizlemek için boyattığı saçlarını doğuda yıkayarak eski haline kavuşur. Yönetmen âdeta kimlikler arasında geçiş yaparak mutluluğun merkezi konumunu sarsmakta ve bize bir kez daha kimliğin sonlanmayacak bir dönüşüm süreci olduğunu göstermektedir.

Mehmet’in Zorluç’a yolculuğu yalnızca fiili bir yolculuk değildir, içsel bir yolculuğun başlangıcı, içsel bir sınırın da geçilişidir aslında. “Güneşe yolculuk ederken, Mehmet bir sınırı (simgesel bir sınırı) geçer ve sınırı geçtiği zaman, eskiden

¹⁵ “Sıradan bir Türk olabilmek” aslında bizi Yeğen’in “Türklük olunabilir bir kimlik durumudur” tespitine götürür. Yeğen’e göre olunabilir bir kimlik durumu olarak Türklük Müslümanlara açık, gayrimüslimlere ise kapalıdır. Ancak Müslüman olmalarına rağmen Kürtler bu durumda bir istisna olmakta, kendi kültürel kimliklerine sahip çıkmaları onları Türklük halinin dışında bırakmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yeğen, 2006.

onun için asla mümkün olmayacak seçenekleri hayal edebilmenin artık mümkün olduğunu fark eder” (Robins ve Aksoy, 1999: 194). Bu farkındalık Mehmet’in tren yolculuğu yaptığı sırada tanıştığı Tireli bir askerle konuşmasında kendini gösterir. Asker Mehmet’e nereye gittiğini sorar, Mehmet “Zorduç’a” der. “Oralı mısınız” diye soran adama evet anlamında başını sallayarak cevap verir. Mehmet de nereli olduğunu sorar genç adama. Adam “Tire’liyim” diye yanıtlar. Daha önce duyup duymadığını sorar, Mehmet de “Evet bir arkadaşım Tireliydi Mehmet Kara” der. Genç adam komando olarak gelmiştir Zorduç’a. “Tire’yi özledin mi” diye soran Mehmet’e, adam “evet” cevabını verir. Bu konuşma aslında Mehmet’in kendisiyle yaptığı bir konuşmadır; aynı zamanda birden çok aidiyet hissedebileceğimizi, birden çok kimlik içinden hangisini seçeceğimizin bize kaldığını anlatan bir konuşma. Aydın’a göre “kimlik hem tümüyle toplumsal hem de benzersiz bir biçimde kişiseldir” (1999: 13). Mehmet içindeki öteki ile konuşmaktadır, biz ile öteki yer değiştirmiştir. “İç içe geçmiş birçok kimliğin, parçalanmış, bölünmüş, çapraşık birçok bakışın varlığı zaten içeridekiler ve dışarıdakiler kavramlarının birbirlerine dönüşebileceklerini ortaya koymaktadır” (Kaftan, 2001: 207). Dışarıda bırakılanla içerisinin, öteki ile bizim, Türkle Kürdün, esmerle beyazın karşıt olarak konumlandırılmış her şeyin iç içeliği, karşılıklı konuşmasıdır bu. Bir yolculuk sırasında geçer bu konuşma. Kimliklerin sınırlarının nasıl dağıldığını, geçirgen olduğunu, her zaman hareket halinde olduğunu anlatan bir yolculuktur bu. “Sürgündekiler sınırları aşar ve düşünce ile deneyimin önündeki engelleri parçalarlar” (Edwards Said’den aktaran Chambers, 2005: 11). Mehmet mekânsal olarak da kimlik olarak da sınırları geçmiştir, aslında sınırlar kaybolmuştur.

Yolculuğunun sonunda Zorluç'a ulaşan Mehmet, sınırlarla birlikte mekânın da (Zorluç'un) yok olup gittiğini görmüştür. Yalnızca zaman değil, ait olduğu yer de bugün artık geçmişte kalmış, göçüp gitmiştir. Zorluç sular altında kalmıştır. Mehmet tabutu suya bırakır. Ustaoglu, Yavuz Baydar'la yaptığı bir söyleşide "bu bir dönüşümün öyküsüdür. Final sahnesinde Mehmet'le birlikte Berzan'ı suların üzerinde uğurladığımız zaman başka bir Mehmet'le karşılaşırız. Bir sorumluluğun üstesinden gelmiş, daha umut verici, olgun bir Mehmet görünüyor artık" der (Baydar, 1999).

Tül Akbal Süalp, *Zamanmekan* adlı kitabında *Güneşe Yolculuk* filminin öyküsünün, anlattığı ötekiyi ötekileştirme eyleminden kurtardığını belirtir:

Film günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunarken, filmin eleştirisi de sisteme yönelik bir mesafede kalır. *Güneşe Yolculuk* öyküsünü mekânlara ve yaşamlara kazanmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin kendi ötekisini de barındırarak kurulduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığı sorular sorarak, hem kendini hem de ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi kalamayacağını önerir (Süalp, 2004: 154).

Filmin final sahnesi Berzan'ın güneşe yaptığı yolculuktur. Yolculuk aslında bir başlangıcı, bir umudu imler. Dolayısıyla açık uçlu bir finaldir. "Öteki"leri "biz"le buluşturan film bir şeylerin değişebileceği umuduyla son bulur. Ustaoglu da filmin finalinin umut taşıdığını belirtir:

Filmin finali, her zaman kendi köyüne dönme hayalleri kuran, kendi kimliğinin bilincindeki Berzan'ı ya da en azından bu dileği, Berzan'ın tabutuyla bile olsa, çoktan sular altında kalmış köyüne götürerek ve bu yolculuk boyunca olgunlaşarak, gerçekle yüz yüze gelen, tabut batan güneşe ve onu bekleyen kuşlarına doğru kayarken son nokta da üzgün ama ayakları üstünde duran Mehmet'in yüzüyle bitiyor. Bence burada yoğun bir umut var. Hüznün içinde bile olsa (Ünver, 2001).

Filmin öyküsü, biri uğruna diğeri yok sayma ilişkisi üzerinden tarihsel olarak karşıt inşa edilmiş iki kimliği Türk/Kürt doğulu/batılı kimliklerin karşıtlığını ve mutlaklığını sarsar. Yönetmen yolculuk döngüsüyle birlikte, değişime ve dönüşüme vurgu yapar, kimliğin sabit, mutlak tanımlamalarına karşı çıkar. Hikâyenin kuruluşu izleyiciyi ötekiyle yüzleştirir. Biz ve ötekinin karşılaşmasını ve konuşmasını mümkün kılar. Mehmet'in yaşadığı deneyim öteki olmaktan geçer. Dolayısıyla izleyicinin belki de fiziksel olarak tecrübe edemeyeceği bir geçişi Mehmet üzerinden düşünmesi ve empati kurması mümkün olabilir. İzleyicinin verili olduğunu düşündüğü kimlik ve hayat algısı film sayesinde bir sorguya dönüşebilir.

B.Bulutları Beklerken: Aynı Anda Hem Köklü Hem Köksüz Olmak

Göç, tek yönlü bir yolculuktur.

Geri dönülecek bir yuva yoktur.

(Hall'dan akt. Chambers, 2005: 19)

Asıl adı Eleni olan Ayşe, 1916 yılından sonra Karadeniz'den göç etmek zorunda kalan Rumlardan biridir.¹⁶ Göç başlayınca, Ayşe ve ailesi güneye doğru zorunlu bir yolculuğa çıkarlar. Ancak Ayşe bu yolculukta ailesini kaybeder. Küçük kardeşi Niko ile Mersin'e ulaşır. Burada bir Türk aile tarafından evlat edinilen Ayşe, kardeşi Niko'nun Yunanistan'a gönderilmesine ses çıkarmaz, onunla gitmek yerine Mersin'de yeni ailesiyle kalır. Aile içinde en derin bağı ablası Selma ile kurar.

¹⁶ I. Dünya Savaşı sırasında Osmanlı ordusu Rum köylerini boşaltmaya başlayınca, Rumlar güneye doğru zorunlu bir göçe başlar. Dimitri Nicolaidis "Ulusal Kimlik Üzerine Düşünmek" adlı makalesinde, I. Dünya Savaşı sırasında 500.000 Rum'un İç Anadolu'ya sürüldüğünü, Karadeniz'deki Rumların büyük kısmının da yerlerinden edildiğini belirtir (Nicolaidis, 1992: 76). Bu zorunlu göçün askeri nedenlerle yapıldığı öne sürülür. Rumların çetecilik ve Pontus Rum Devleti kurma faaliyetleri neden olarak gösterilir (Balcıoğlu, 1993: 95). Taner Akçam, *Ermeni Meselesi Hallolunmuştur* adlı kitabında savaş yıllarında Ermenilerle ilgili politikaları resmi belgelere dayandırarak incelediği çalışmasında Rum göçü üzerinde de durur. Akçam'a göre her ne kadar Rumların zorunlu göçü askeri tedbirler sonucu alınmış olsa da bu göç "Anadolu'nun gayri-Türk unsurlardan arındırılmasının" bir parçasıdır. Boşaltılan köylere sistemli olarak savaştan kaçan Müslümanların yerleştirilmesi, göç edenlerin bir daha dönmeceğinin baştan hesap edildiğini ortaya koymaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Akçam, 2008.

"Anadolu'nun gayri-Türk unsurlardan arındırılması" düşüncesi 19. yy.'da milliyetçiliğin yükselmesi sonucunda Osmanlı'da toprak kayıplarının başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Osmanlı yöneticileri, sınırları içindeki farklı kimliklerin dağılmasını önlemek amacıyla öncelikle Osmanlıcılık, İslamcılık gibi projeleri gündeme getirmişse de farklı etnik ve dini kimliklerin imparatorluktan kopmalarını engelleyememişlerdir. İmparatorluk içinde yer alan ulusları "Osmanlı" adı altında birleştirme girişimi başarısızlıkla sonuçlanan İttihat ve Terakki, "Türkleşme" hareketi çerçevesinde ulusal bir devlet yaratmak için Anadolu'nun tümünde uygulanacak politikaları hayata geçirir. Ulusal bir devlet yaratmanın önünde duran en büyük engel, gayrimüslim ve Türk olmayan unsurlardır. Bu sorun Akçam'ın "Hristiyanların tasfiye edilerek Anadolu'nun Türkleştirilmesi" olarak tanımladığı planlarla çözülmeye çalışılır. "Öncelikle Ege bölgesinde uygulamaya konulur ve 1914 yılı içinde yaklaşık 100.000- 150.000 Rum-Ermeni nüfus buradan göç ettirilir" (Akçam, 1997: 153). Akçam I. Dünya Savaşı sırasında Rumlara uygulanan zorunlu göç politikasının İttihat ve Terakki partisinin Anadolu'yu Türk/Müslüman nüfus temelinde homojenleştirme politikasının devamı olarak görür. Nitekim 1924/25 mübadelesi ile Rumların göçü resmîyet kazanır ve Rumlar vatan bildikleri topraklardan zorla göç ettirilir. Sonuç olarak Rumlar 19. yy.'da yükselen milliyetçilik ve ulus devlet inşası nedeniyle hem Osmanlı zamanında hem de Türkiye Cumhuriyeti döneminde göçe/sürgüne maruz kalmışlardır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pekin, 2005; Hirschon, 2005.

Hayatını adadığı Selma ölünce, Ayşe geçmişiyle yüzleşmeye başlar. Bu yüzleşme onu Yunanistan'a Niko'nun yanına götürür. *Bulutları Beklerken*¹⁷, 50 yıl boyunca başka bir kimlikle yaşamış bir kadının yıllar sonra yaşadığı içsel hesaplaşmayı, sürgünü anlatmaktadır.

Bulutları Beklerken filmi Türkiye'nin tarihine ışık tutmakta, başka bir deyişle karanlıkta kalmış, bir tarihi gün ışığına çıkarmaktadır. Yönetmen, Türkiye'nin önemli bir sorununu kimlik ve alt kültür sorununu bu sefer Rumlar üzerinden ele almaktadır. Tarih yazımında kendine çok fazla yer bulamamış bir hikâyeyi Rumların zorunlu göçünü insan belleği, hafızası üzerinden anlatmaya çalışmaktadır. Ustaoglu, kimlik ve aidiyet kavramıyla ilişkisini bellek, hafıza kavramları üzerinden kurmaktadır.

Kimlikleri ve alt kültür sorununu tartışan filmde 'kimlik'le ilgili birçok önemli konunun altı çizilir. Filmin başında eve gelen nüfus sayım memurları televizyonda Rusça konuşan birini görürler. Aralarında şöyle bir konuşma geçer.

- Bu Rusça konuşuyor.
- Suratı görmüyor musun şeytana benziyor.
- Şeytanın ta kendisi. Teyze kapat kapat. Biz işimize bakalım.

1970'li yıllar Türkiye'de komünizm ve Rum (Yunan) antipatisinin arttığı yıllardır. Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk*'ta yaptığı gibi izleyiciye filmin başında filmin geçtiği ortamı anlatır.

¹⁷ *Bulutları Beklerken* filmi Yorgos Andreadis'in "Tamama" adlı eserinden yola çıkarak gerçekleştirilmiştir.

Eve gelen nüfus memurları Ayşe'nin kimlik bilgilerini sorar. Ayşe adının Ayşe Gökçe olduğunu söyler; baba adı Süleyman, anne adı da Aysel'dir. Doğum yeri Mersin'dir. Bu bilgileri doğrularken ablası rahatsızlanır, hastaneye götürülür ancak doktor yapabileceği bir şey olmadığını söyler.

Bu sahneden sonra yönetmen çerçevelediği bir pencereden falezlerin arasında dolaşan bir çocuğu gösterir. İki çocuk aralarında konuşmaktadır. Daha sonra adının Mustafa olduğunu öğrendiğimiz büyük çocuğun elinde dürbün vardır. İkisinin arasındaki konuşmadan anladığımıza göre Mustafa'nın babası Rusya'ya gitmiştir ve babasından uzun süredir haber alınamamaktadır. Mustafa, köylüler babasının öldüğüne inansa da babasının yaşadığına ve onu gelip alacağına inanmaktadır. Çerçeve içinde çerçeveleme yaparak yönetmen bize hikâyenin içinde başka bir pencere açar. Ayşe dışında da başka hikâyelerin akıp gideceğinin işaretidir bu çerçeveleme.

Ayşe'nin ablası kısa bir süre sonra hayatını kaybeder. Ablasının ölümü Ayşe için büyük bir yıkım olur. Tavan arasında eski eşyalara baktığı bir gün sandıkta Mersin'deki ailesinin resimlerini bulur. Resimler eskidir, yıpranmıştır. Resimlere bakarken bir fotoğrafı görür. Fotoğrafın kime ait olduğu izleyiciye gösterilmez. Ancak onu yanından hiç ayırmaz. Ablasının ölümünden sonra kendini iyice dış dünyadan soyutlar. Köylüler, yayla mevsimi geldiği için yaylaya göç ederler. Ayşe fotoğrafı da beyaz bir mendile sararak yanında götürür. Yaylada sisli dağların zirvesinde Ayşe sessizliğe gömülür. Fotoğrafı bulduktan sonra tek kelime etmez. Hastalandığında yanına gelen Mehmet'e sarılarak bilinçsizce "Niko gitme," der. Bu sözden sonra da sessizliğine devam eder. Her gün dağların zirvesine doğru yürür

orada oturarak sisli dağları izler. Sisler bir geçmişin üzerini örtmektedir. Yanına gelen Mehmet neden konuşmadığını sorduğunda Ayşe Rumca “Allahım beni affet, yalvarırım bana yardım et,” der.

Ayşe, Mehmet’in dışında kimseyle konuşmaz. Eve yardım etmek için gelen komşularına bağırarak “Yetti artık. Siz benim neler çektiğimi bilemezsiniz. Çıkın buradan beni rahat bırakın,” der. Suskunluğu haykırışa dönüşür. Bundan sonra pencerelerini de kapılarını da dış dünyaya kapatır. İçeride yalnızca kısık bir ışıkla aydınlanır. Aile fotoğrafı da ışıktaki aydınlanan tek cisimdir. Yayla mevsimi sona erer. Ancak Ayşe geri dönmez. Kendini kapattığı yayla evinden dışarı çıkmaz.

Uzun bir süre geçmişi sorgular, vicdanıyla hesaplaşır. Köye gelen Tanasis’i çocuklar aynı dili konuştuğunu düşünerek Ayşe’nin yanına götürür. Ayşe Mehmet’i görünce Rumca “Niko geri döndün” der ve yaşadığı göçü anlatır. Sisleri gösterir. Sanki göç o an yaşanıyormuşçasına, göçü anlatmaya başlar. Daha sonra Niko’nun kim olduğunu söyler. Şöyle bir konuşma geçer. “Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis. Prodromos ve Marika Terzidis’in kızı. Süleyman baba Niko’yla beni karların arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştük korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama, anama götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten. Süleyman baba bana ismini verdi”.

Eleni’nin hikâyesi aslında bir toplumun, Anadolu’dan göç etmek zorunda kalan Rumların hikâyesidir. Rumların göçü, Anadolu’nun homojenleştirme politikasının bir parçasıdır. Neyzi, ulusal kimliğin inşasını tartıştığı kitabında Kemalist projeyi desteklemiş olmalarına rağmen gayrimüslimlerin olası yabancılar olarak görüldüğünü, ayrımcılıkla karşı karşıya kaldıklarını ve göçe teşvik

edildiklerini belirtir (2004: 23). Neyzi'ye göre “geçmişle ilgili tabular şiddeti belki de en çok, kolaylıkla görülemeyen veya dile getirilemeyen yollardan, yani öznenin içine sinsice işleyen gizlilik ve korku yoluyla oluştururlar (Neyzi, 2004: 10). Eleni, içine işleyen korku nedeniyle 50 yıl boyunca yaşadığı göçü saklar. Eleni'nin yaşadığı dehşet ve korku, göçü anlattığı sırada görünür olur. Yaşadığı göçü yıllarca saklayan Eleni'nin sessizliği, bu sessizliğin yarattığı travma, “tekinsiz bir hayalet gibi” gezinmektedir (Suner, 2006: 103).

Mesut Yeğen, 1980 öncesi köktenci Türk milliyetçiliğinin ötekisinin gayrimüslimlik ve komünizm olduğunun altını çizer (2006:139). *Bulutları Beklerken* filmi için önemli bir tespittir bu. Gayrimüslimlerin zorunlu göçünü anlatan film diğer yandan dönemin bir başka ötekisini, komünizmi konu edinir. Filmin bir sahnesinde bir meyhanede içen iki kişi önce “gâvur”lar ve komünistler hakkında konuşur, daha sonra sarhoş bir şekilde meyhaneden çıkarlar. Sokakta Mustafa ile karşılaşır. Mustafa'nın babası komünisttir ve Rusya'ya kaçmıştır. Bu durum onu öteki/tehlikeli yapmaya yetmiştir. Mustafa'yı tartaklamaya başlarlar ancak Mustafa arkadaşının annesi sayesinde ellerinden kurtulur. Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk* filminde 1990'ların ötekisi “Kürtleri” anlatırken, *Bulutları Beklerken* filminde 1970'lerin ötekilerini gayrimüslimleri ve komünizmi ele alır. Türk milliyetçiliğinin farklı dönemlerinde de olsa bir öteki/düşman belirlenmesi Neyzi'ye göre ulusal kimliğin belirsiz temelinden kaynaklanır. “Ulusal kimliğin belirsiz olduğu bir toplumda herkes potansiyel bir yabancı olarak görülebilir. Türk siyasal kültürünün belirgin özellikleri olarak ortaya çıkan paranoya ve bir ‘iç düşman’ arayışı, Türk modernleşme projesinin geçmişi reddetmesinin bir sonucudur” (Neyzi, 2004: 33). Filmin bir sahnesinde sınıftaki çocuklar hep birlikte bir şiir/marş okur:

Düşman da sarsa, tek bile kalsa

Türk hiç yılar mı Türk yılmaz

Cihan da yılsa Türk yılmaz.

Akçam, dağılma ve parçalanma korkusunun Türk ulusal kimliğinin kaynağında yer aldığını belirtir. Osmanlı'nın çöküş psikolojisi günümüze özellikle Cumhuriyet'i bir arada tutmak için kullanılan bir tavır alışını da beraberinde getirmiştir. Bu tavır alışını Akçam şöyle açıklar: "Çevremiz düşmanlarla çevrilmiştir ve bunların en büyük amacı bizleri parçalamak ve yok etmektir" (Akçam, 1995: 24). Filmde, ilkokulda söylenen bu marş, ötekiye karşı tavır alışını, bir düşman seçişini nasıl ulusal bir tavra dönüştürüldüğünü açık etmektedir.

Her iki film, TC'nin ulus devlete geçişinin ve tekil bir ulusal kimlik inşasının farklı kimlikler için sonuçlarını ortaya koyar ve ulus devletlerin farklılıkları yok sayan kimlik anlayışını açığa çıkarır. Tekçi bir kimlik uğruna kişinin ailevi kimliğinden vazgeçmesinin yarattığı bölünmüşlük anlatılır. Bu filmlerde kimlik, farklı yerler, aidiyet biçimleri arasında bölünmüş, parçalanmış bir şekilde yer alır. Yönetmen, *Güneşe Yolculuk* filminde parçalanmış aidiyeti, kimliği anlatırken Mehmet'in İzmirli ve esmer oluşunu kullanmıştı. Burada da benzer şekilde Ayşe sandığımız Eleni bir Rum'dur. Yönetmen farklı konumlandırılmış kimlikleri (Türk/Kürt, Türk Müslüman/Rum gayrimüslim gibi) iç içe geçirerek kimlik hakkında bilinenleri sorgulamakta, tarihsel ve siyasal olarak karşıt inşa edilmiş kimliklerin konumlarını sarsmaktadır. Yönetmen Türk kimliğine eklenmiş farklı kimlikleri bu yolla görünür kılar, aynı zamanda farklılıklarımızı bize hatırlatır. Ayşe/ Eleni burada iki kimlik arasında kalır, parçalanmış iki aidiyet arasında sıkışır. "Kimlikler

bizi konumlayan ve kendimizi konumladığımız farklı durumlara verdiğimiz isimlerdir, geçmişin öyküleridir” (Hall, 1998: 177). Eleni’nin geçmiş öykülerde, belleğinde sakladığı kimliği yeniden can bulur.

3. BÖLÜM

KİMLİK VE BELLEK

Hafıza ile kimlik arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Bir insanın geçmişi ile kimliği arasındaki bağı kuran en önemli araç hafızadır. Mithat Sancar, bireysel ve kolektif kimlik oluşumunda geçmişle ilişkinin önemini vurgular. “Kendi kimliği ile ilgilenen herkesin, geçmişin mirasıyla da ilgilenmesi gerekir. Hatırlama kimliğin çimentosudur” (Margalit’tan aktaran Sancar, 2007: 59).

Bellek ya da hafıza çalışmaları Türk modernleşmesi açısından özel bir öneme sahiptir. Neyzi, günümüz Türkiye Cumhuriyeti’nde ulusal kimlikle ilgili tartışmaların özünde, bireylerin kişisel anlatı, kişisel bellek ve kişisel tarih arayışının yattığını belirtir (Neyzi, 2004: 15). 1990’lı yıllardan sonra ortaya çıkan bu çalışmalar, aslında Kemalist modernleşmenin yaratmaya çalıştığı öznenin geçmişle kurduğu ilişki üzerine sorulan sorular sonucu ortaya çıkmıştır. Sancar’a göre ulus devletlerin geçmişle ilişkileri tek yanlıdır. “Tarihin tek yanlı yorumu, geçmişin belli dönemlerine veya geçmişteki bazı olaylara dair hatırlama yasağı koymaya yol açar”¹⁸ (Sancar, 2007: 70). Ancak Sancar’ın da altını çizdiği gibi ulus-devletin tarih üzerindeki tek yanlı tutumu sarsılmıştır. “Ulus devlet hem içeriden yükselen hem de dışarıdan bastıran faktörlerin etkisiyle hafıza ve hatırlama üzerindeki tekeli yitirmektedir” (Sznarder’den aktaran Sancar, 2007: 68). Bunun sonucunda “hafıza

¹⁸ Sancar, bu anlayışta geçmişin yükünden kurtulmanın en iyi yolunun, geçmişi uzaktan yakından hatırlatabilecek her şeyi inkâr etmek, engellemek ve bastırmak olarak kabul edildiğini belirtir (2007: 49). Ayrıntılı bilgi için bkz. Sancar, 2007.

patlaması”, “hafızanın başkaldırışı” gibi sözcükler ortaya çıkmıştır. Bunlarla birlikte beliren bir kavram “geçmişle hesaplaşma”.¹⁹

TC’nin kuruluşuyla yalnızca farklı kimliklerin değil koskoca bir geçmişin de yok sayıldığı, ötekileştirildiği tarih araştırmalarında dile getirilir (Neyzi, 2004; Bora, 1997; Akçam, 1995; Kadioğlu, 1999). Bu bölümde her iki film, bellek ve kimlik dolayısıyla geçmiş ve kimlik ilişkisi bağlamında ele alınacaktır. Böylece Türk modernleşmesinin ihmal edilen, ötekileştirilen başka bir alanı olan geçmiş, bellek yoluyla keşfedilecektir.

Bellek “insanın bilincinde iz bırakan şeyleri saklama ve hatırlatma yeteneğidir” (Bilgin, 2007: 211). Köklerinden koparılmış bir topluluk için ortak bir belleğin önemini vurgulayan Reneé Hirschon kimlik ve bellek arasındaki ilişkiye dikkat çeker:

Yaşamlarını yeniden kurabilmeleri için bellek, geçmişle kritik bir bağlantı, kültürel olarak varlığını sürdürmenin bir yolu, onsuz kimliklerin kaybolacağı bir birikim haline gelir. Özellikle de yerinden edilmişler için, toplumsal ve kolektif bir olgu olarak kimlik ve bellek arasındaki ilişki dikkate değerdir (Hirschon, 2005: 14).

Suner’e göre de yerinden edilme, göç, sürgün ve yurdundan uzakta yaşama, bellek süreçlerini tetikleyen, geçmişte kalan evin anısını farklı biçimlerde bugüne taşıyan deneyimlerdir (Suner, 2006: 262). Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* adlı kitabında aksanlı filmlerde belleği harekete geçiren iletişim araçlarından söz eder. Naficy’e göre birbirinden uzakta yaşayan insanlar arasında iletişimi sağlayan “mektup tarzı araçlar” filmde ya anlam kurucu

¹⁹ Geçmişle hesaplaşma kavramı “Almanya’nın ve Almanların Nazi vahşetinin çok boyutlu yıkımıyla baş etme çabası gibi özgül bir bağlam içinde türemiş ve uzun süre varlığını bu bağlamda sürdürmüştür” (Sancar, 2007: 19).

öğeler olarak anlatıya eklenir ya da bazen anlatı doğrudan bu öğeler etrafında yapılır (Naficy, 2001: 101). Aksanlı filmlerde belleğe seslenen iletişim araçları mektup, telefon, film, kaset gibi araçlardır. Bu araçlar, kişinin geçmişiyle, geride bıraktığı evleriyle bağlantılarını sürdürmelerini sağlar. Bundan sonraki bölümde bellek süreçlerini tetikleyen anlatılar olarak fotoğraf, ses ve dil kullanımı ele alınacaktır.

A. Fotoğraf ve Bellek

Ustaoglu karakterlerin geçmişiyle, geride bırakılan evle bağlantılarını sürdürmelerinde fotoğraf, resim gibi araçlar kullanır. Bu araçlarla doğrudan belleğe seslenilir. John Berger, fotoğrafın “yaşamakta olan bir hayattan alınmış bir andaç” olduğunu belirtir (1998: 73). Berzan, “dışarı” itildiği yaşamdan bir “içeri” yaratabilmek için tek odalı gecekondunun duvarlarını köyünün ve sevdiği Şirvan’ın fotoğraflarıyla doldurur. Berzan’ın yanından ayırmadığı Şirvan’ın ve köyün resimleri onun geçmişiyle, geldiği yerle kurduğu ilişkiyi sürekli kılar. Berzan filmin ilk sahnelerinde Eminönü’nde seyyar kaset arabasını hazırlarken görülür. Meydan boştur. İlk önce üzerinde Şirvan yazan bir plakayı ve Şirvan’ın fotoğrafını tezgâha asar. Daha sonra teybe Kürtçe bir kaset koyar. Şarkıyla birlikte sanki zaman da mekân da başka bir atmosfere bürünür. Şarkının ritmiyle meydan dolmaya başlar, İstanbul uyanır. Eminönü’nden insan manzaraları görmeye başlarız. İşe yetişmek için koşturanlar, seyyar satıcılar, balık tutanlar görünür perdede. Bir anda Kürtçe müzik atmosferi değiştirmiştir. Berzan için müzik ve Şirvan’ın fotoğrafı özlem duyduğu her şeyi İstanbul’a taşımıştır. İstanbul’da Eminönü’nde sadece müziğin duyulduğu alan kadar olsa bile kendine ait bir yer edinmiş, o alanda Kürtçe şarkı ve fotoğrafla

İstanbul'daki yurtsuzluğunda kendine bir yurt yaratmıştır. Köyün resimleri, Şirvan'ın fotoğrafı ve Kürtçe şarkılar Berzan'ın özlem duyduğu yerle bağlantısını sürekli kılar. Kaldığı gecekondunun duvarları, memlekette ailesiyle, arkadaşları ile çektiği fotoğraflarla doludur. Şirvan'ın fotoğrafı ise başucundadır. Fotoğraf kişinin belleğinde sakladığı her şeyi canlı kılar, ayrıca kişinin hatırlama, bellek süreçlerini tetikler. Gecekonduyu bir ev/yuva yapan bu fotoğraflardır. Berger'e göre "fotoğraf zamanın bir anını korur ve onun bundan sonraki anlar tarafından iptal edilmesini engeller" (Berger, 1998: 85). Bir yere ait olduğunu, bir geçmişe sahip olduğunu anlatır bu fotoğraflar; orada, geçmişte bıraktığı her şeyi İstanbul'a, bugüne taşır.

Yönetmen aidiyetin nasıl paramparça olduğunu izleyiciye bu fotoğraflarla anlatır. Berzan İstanbul'da yaşamaktadır. Ama bir gün memlekete dönme umuduyla, oranın özlemiyle hayatını sürdürmektedir. Filmde kimlik, iki yer arasında kalma, hayal edilen yerde olamama ve dolayısıyla parçalanmış bir aidiyet duygusu olarak konumlanır. Yaşadığı mekânla hiçbir aitlik ilişkisi kuramayan Berzan için yuva/vatan doğup büyüdüğü yerdir, yaşadığı yer değil. Kendini ait hissettiği yerde olamama durumu resimlerle, fotoğraflar yoluyla memleketi İstanbul'a taşıyarak katlanılır kılınmaya çalışılsa da Berzan için aidiyet duygusu yarım, parçalanmıştır.

Bulutları Beklerken filminde de fotoğraf, anlatının merkezinde yer alır. Filmin anlatısını harekete geçiren, Ayşe'nin tavan arasında bulduğu kardeşi Niko'nun fotoğrafıdır. Tavan arasında bulunan bu fotoğraf Ayşe için 50 yıldır sakladığı bir geçmişi, dili, kimliği ve vicdan azabını su yüzüne çıkarır. Fotoğrafı yanından hiç ayırmaz. Geçmişten gönderilmiş bir mektup gibidir, bir geçmişi olduğunu, kökleri olduğunu anlatır bu siyah beyaz fotoğraf, geçmişle arasındaki tek

bağdır. Fotoğraf doğrudan belleğe seslenir. Fotoğrafla birlikte Ayşe yaşadığı göçü, kaybettiği ailesini yeniden hatırlar. Niko ve ailesinin fotoğrafı aynı zamanda Ayşe'nin kimliğini ikiye böler, parçalanmış aidiyetiyle yüzleşmesine neden olur. Neyzi, ulusal kimliğin dışlayıcılık/kapsayıcılık özelliğinin altını çizer ve zorunlu göçün yarattığı dehşet, dışlanma ve ayrımcılık korkusunun farklı kimliklerin kendilerini kamusal alanda Türk olarak sunmalarına neden olduğunu belirtir “Kamusal alanda tekil bir kimlik sergileme gereksinimi, bireylerin farklı ailevi/cemaat tarihlerini gizlemelerine yol açmıştır” (Neyzi, 2004: 9). Ayşe/Eleni 50 yıl boyunca Mersinli bir ailenin çocuğu olarak, Türkçe konuşarak bir Türk gibi yaşamıştır. Ancak sonradan öğreniriz ki Ayşe'nin asıl adı Eleni'dir ve Ayşe bir Rum'dur. Yaşadığı dehşet, 50 yıl boyunca başka bir kimlikle yaşamasına, dilini, kimliğini gizlemesine neden olmuştur. Berzan'da olduğu gibi Ayşe için de kimliği ve aidiyet duygusu parçalıdır. Adından başlayarak her şeyi parçalar bu fotoğraf. Ayşe fotoğraftan sonra kendini eve kapatır ve uzun süre kendisiyle, vicdanıyla hesaplaşır.

Ayşe, Yunanistan'dan gelen bir mektupla, kardeşi Niko'nun yanına gitmeye ve onunla yüzleşmeye karar verir. Mektup ve fotoğraf Eleni'yi kendi köklerini aramaya, ailesini bulmaya Naficy'nin bahsettiği ev arayışı yolculuğuna iter. Yunanistan'a gittiğinde Niko, Eleni'nin kardeşi olduğuna ikna olmaz. Bir gün Eleni'ye evindeki fotoğrafları gösterir. Fotoğraflarda Niko'nun tüm ailesi vardır ama Eleni yoktur. Niko “bu benim hayatım, ama sen burada yoksun” der. Eleni de elindeki fotoğrafı Niko'ya gösterir ve film başlangıçta görülen 14-15 yaşlarındaki kız çocuğu ve erkek bebekle son bulur. Parçalanmış bir aile, bir geçmiş ve aidiyet fotoğraf yoluyla yeniden kurulmaya, bir bütün yaratılmaya çalışılır. Eleni için hikâyeyi noktalamak, geçmişle hesaplaşması ve köklerinin, aidiyetinin peşine

düşmesiyle mümkün olacaktır. Fotoğraflar “olmak istenen” yer ya da zamana göndermede bulunur. Yönetmen fotoğraf, resim ve mektup yoluyla geçmişle, özlenen evle, kimlikle bir aidiyet ilişkisi kurar. Ustaoglu böylece karakterlerin içinde bulunduğu parçalanmışlığı, ait olamama durumunu bu iletişim araçlarıyla görselleştirir.

Ustaoglu belleğe seslenirken fotoğraf ve mektup gibi araçların dışında belgesel görüntüleri de kullanır. *Güneşe Yolculuk* filminde OHAL döneminde çekilen görüntülere yer verir ve belgeselin gerçeği kaydeden ve hatırlatan gücünden yararlanır. “İma etmeden” o atmosferi izleyiciye yaşatır. *Bulutları Beklerken* filmi de belgesel görüntüleri ile açılır. Rumların Anadolu’dan zorunlu göçü sırasında çekilmiş görüntüler, göç edenlerin yaşadığı zorluğu, sefaleti ve acıyı gösterir. İnsan yığınları, gemilerde, trenlerde ve at arabasında üst üste yolculuk eder. Görüntüler arasında çocuklar yer alır. Onlar da göçü yaşayanlar arasındadır. İnsanların yüzlerinden yaşanan dehşeti ve acıyı görmek mümkündür. Ağlayan insanlar görülür. Sahne göç edenler arasında bulunan 14 - 15 yaşlarında bir kız çocuğu ve kucağındaki bir erkek bebeğin görüntüsüyle son bulur. Bu çocuklar, Eleni’nin ve Niko’nun çocukluğunun temsilidir, film bu sahneyle biter. Niko ve Eleni’yi temsil eden çocuklar görüntüsüyle hem kişisel bir tarihe hem de Rumların tarihine başka bir deyişle unutmaya yüz tutmuş bir tarihe göndermede bulunur. Filmin anlatı dili, hafıza ve tarih üzerine izleyiciyi düşündürür. “Kendi kendimize hatırlamak yeterli olmayacaktır, topluca hatırlamaksa hiç yeterli olmayacaktır ama karşılıklı hatırlamak neyi neden unuttuğumuzun ipuçlarını açabilir” (Süalp, 2004: 326).

Akçam Türkiye’de yaşanan gerilimlerin bilinçli bir “unutturma” politikasından kaynaklandığını belirtir. Akçam’a göre “unutma geçmişin etkilerinin kör biçimde egemen olmasından başka bir anlama gelmez. Hatırlama ise etkilerle açıktan hesaplaşma anlamına gelir” (1995: 12). Belgeselin, tarihi kaydeden, arşivleyen gücünden yaralanarak Ustaoglu unuttuklarımızı bize hatırlatır.

B. Aksanlı Stratejiler

Naficy, aksanlı filmlerde, kimliğin toplumsal olarak inşa edilmiş, kurgulanmış olma durumunun farklı sinemasal stratejilerle açık edildiğini belirtir. Bu stratejiler arasında ses-görüntü eşleşmesinin kesintiye uğratılmasını, olayların üstüne konuşan anlatıcı sese farklı şekilde yer verilmesini, anlatı içinde birden fazla lisanın birbirine tercüme edilmeden, dolayısıyla tümünün anlamları açık edilmeden kullanımı yer alır. Edward Said sürgün ya da göç durumunu “kesintili bir var olma durumu” olarak açıklar (aktaran Chambers, 2005: 10). Eleni için de Berzan için de var oluşları ya da kimlikleri ve buna bağlı olarak aidiyet hisleri kesintili ve parçalıdır. Ustaoglu, filmde “kesintili var olma” durumunun altını, kullandığı sinematik stratejilerle birçok kez çizer. *Güneşe Yolculuk* filminde Türkçe olmayan konuşmalar tercüme edilmez.²⁰ Berzan’ın Eminönü’nde seyyar satıcı olan arkadaşıyla aralarında geçen konuşma Kürtçedir, ancak tercüme edilmez. Bir telefon kulübesinde yaptığı konuşma da Türkçe’ye çevrilmez. Konuşma içerisinde geçen “Şirvan” ismi konuşmanın Berzan’ın memleketinden biriyle yapmış olduğuna dair bilgi verir. Ancak anlam tümüyle açık edilmez. Aynı durum İstanbul’daki yabancı turistlerin konuşmaları için de geçerlidir. Filmin bu sahneleri, filmin akışını koparan, kesintiye

²⁰ Filmin izlenen DVD kopyasında Kürtçe konuşmalar Türkçe’ye çevrilmemiştir.

uğratan anlatılardır. Kimliğin kurgu olduğuna dair göndermelerde bulunan bu anlatı, kimliğin ve aidiyetin parçalı, kesintili oluşunu imlemektedir.

Filmin açılış sahnesi de en başından filmin bir akış içinde sürmeyeceğini belirtmektedir aslında. Filmin açılış sahnesinde görüntü suyun aksidir. İlk başta bu görüntüye anlam verilmez. Ancak Berzan'ın ölümü üzerine Mehmet'in tabutu evden alıp Zorduç'a doğru yola çıktığında filmin ilk sahnesi anlamını bulur. *Bulutları Beklerken* filminde de kaynağı bilinmeyen sesler anlatıyı kesintiye uğratmakta, şimdi ile geçmiş arasındaki zaman farkını ortadan kaldırmaktadır. Naficy'nin bahsettiği kimliğin kurgu olduğuna dair göndermede bulunan ve aksanlı filmlerde kullanılan sinemasal stratejiler, kimlik üzerine sorular soran her iki filmde de kullanılmıştır.

C. Ses/Sessizlik, Dil/Dilsizlik

c1. Ses ve Bellek

Filmde ses kullanımını da belleğe seslenen bir unsur olarak okumak mümkündür. Eleni yaşadığı göçü hatırlamaya başladığında göç sırasındaki sesleri duymaya başlar. Sesler geçmişten gelir ve bugüne seslenir. Suner, Chion'nun *acousmatik* ses kavramından söz eder. *Acousmatik* ses, sinemada kaynağı görünmeden kullanılan sesleri adlandırmak için kullanılır, "Ses, sanki yerleşecek bir yer ararcasına imgenin yüzeyinde, aynı anda hem içinde hem de dışında geziniyor gibidir" (Chion'dan aktaran Suner, 2006: 196). Suner'e göre bu ses, sahneye gerilim ve dengesizlik katar. Filmde de sesin geldiği kaynak bilinmez. Bir yere, bir kişiye ait değildir. Ses görüntünün içinde mi dışında mıdır anlaşılmaz. Sislerin ardında göçün hâlâ yaşandığı duygusu verilir. Sisli yüksek dağlar ve *acousmatik* ses birleşince

gerilim duygusu yaşanır, sesler belleğe seslenerek geçmişini bugüne taşır. Ses göç sırasında yaşanan acıyı duyumsatır. İç çeken, acı veren bir sestir. Naficy, bellek süreçlerini tetikleyen bir diğer unsurun da filmin dokunuşsal yanı olduğunu belirtir. Naficy'ye göre aksanlı filmler "görüntülerin, seslerin, nesnelere dokusuna odaklanır" (Naficy, 2001: 291). Böylece gördüklerimizi/duyduklarımızı yalnızca gözümüzle ve kulağımızla değil, tüm bedenimizle duyumsarız. Duyulan bu ses yaşananları, acıyı göçü tüm bedenimizle duyumsamamızı sağlar.

Güneşe Yolculuk filminde de benzer bir ses kullanımı söz konusudur. Mehmet Berzan'ın cenazesini alıp eve getirdiğinde, daha önce Berzan'la evde geçirdiği bir zamanı hatırlar. Yüksek ritimli bir müzik eşliğinde ikisi dans etmektedir. Sahne ilerledikçe müziğin ritmi de iki arkadaşının yöresel dansları da hızlanır. Müzik adeta bedenlerini ele geçirir. Seyirciyi de içine alır. Mehmet cenazeyi eve getirdiğinde o akşamı hatırlar, arkadaşını kaybetmenin acısı ve öfkesi ile sağı solu tekmelemeye başlar. Bir anda fonda o akşam duyduğumuz müziğin sesi duyulur. Müzikle birlikte Mehmet de hızlanır, daha sert şekilde sağı solu tekmelemeye başlar. Berzan'ın "hadi Mehmet, hadi Mehmet" diyen sesi duyulur. Ses burada belleği harekete geçirmekte, aynı zamanda Mehmet'in yaşadığı acıyı, kızgınlığı görünür kılmaktadır.

c2. Sürgündeki Dil

Sesin kullanımı kadar sessizlik de ayrı okuma alanı oluşturur filmde. Eleni, ailesinin resmini bulduktan sonra sessizliğe gömülür.²¹ Uzun süre yanındakilerle

²¹ Ustaoglu Yavuz Baydar'la yaptığı söyleşide *Güneşe Yolculuk* filminde diyalogların az olmasının bilinçli bir tercih olduğunu belirtir. "Böyle bir dili özellikle aradım. Sessizlik biraz bana da özgü: Çok

konuşmaz. Konuştuğu tek kişi Niko'nun yerine koyduğu Mehmet'tir. Eleni'nin suskunluğu aslında kendini cezalandırmaktır. Lain Chambers, *Göç, Kültür, Kimlik* adlı kitabında hiçbirimizin kendimizi, tarihimizi terk edip farklı bir dili seçemeyeceğimizi belirtir. Chambers'e göre "daha önceki bilgi, dil ve kimlik anlayışımızı ve bize özgü mirasımızı, öykümüzden öyle silip atamayız, üzerini karalayamayız. Miras olarak devraldığımız şeyler -kültür, tarih, dil, kimlik duygusu- imha edilemez ama parçalanır" (Chambers, 2005: 40). Eleni 50 yıl boyunca başka bir kimlikle yaşamış olsa da kendi kimliğinden sıyrılamamıştır. Kendisiyle yüzleşen Eleni'nin sessizliği, kapalılığı, vicdanıyla hesaplaşmayı iki kimlik, iki aidiyet ve iki dil arasında kalmışlığı anlatır. "Sessizlik, uzun soluklar ve susmalar bize o üzeri örtülen, geçiştirilen, hafızamızı zorlayan, anısı hüznün getirdiği için ima bile edilmeyen anların tanıklığına zorlar" (Süalp, 2004: 30). Yönetmen uzun çekimlerle, yavaş kamera hareketiyle zamanı yavaşlatır, Eleni'nin duruşu, bakışı ve mekân bir anlam kazanır, "sahneler mırıldanmalı öyküler anlatır ve biz yine zorlanırsanız, o öyküler bizim söylenmemiş sözlerimiz olabilir mi?" (Süalp, 2004: 30). Burada sessizlik hem bir içe kapanma hem de bir direnme pratiği olarak okunabilir. Sessizliğini bozduğunda kendi hikâyesini kendi dilinde anlatır. Gül Yaşartürk "İz'den *Bulutları Beklerken*'e Marjinal Bir Yolculuk" adlı yazısında Eleni'nin sessizliğinin egemen söyleme karşı bir gönderme içerdiğini belirtir:

1919 yılındaki Rum göçü hafızalardan silinmiştir²². Köyde kimse Ayşe'nin evlat edinilmiş bir Rum olduğunu bilmemektedir. En önemlisi Ayşe/Eleni, bu nedenle resmi tarihe, erkek egemen söyleme karşı bir simge haline de gelir. Ayşe/Eleni'nin

fazla laf etmeyi sevmeyen bir insanım ben. Sessizlik bence her zaman daha fazla şeyleri anlatır. Sinema tarihinde de bu tür filmlere daha yakın buluyorum kendimi" (Baydar, 1999).

²² Çağlar Keyder Cumhuriyet'in ilk yıllarında Rum ve Ermenilerin yaşadığı zorunlu göçün resmi söylemde olduğu kadar milli bilinçte de örtbas edildiğini belirtir (Keyder, 1998: 36). Anderson ise kamusal suskunluğu şöyle yorumlar: "Bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda ortak pek çok şeyi unutmuş olmasıdır" (Anderson, 1993: 220).

Niko'nun sözlerine karşı elindeki tek fotoğrafla karşı çıkması da aynı minvalde bir simgedir. Erkek egemen söyleme karşı çıkıştır. Niko, kendi tarihini elindeki fotoğraflarla Ayşe/Eleni'nin önüne koyarken hikâyesini sözle destekler. Tüm bunlara karşı kadının yaptığı elindeki tek fotoğrafı masaya koymaktır hiç konuşmadan (Yaşartürk, 2007).

Parçalanmış bir aidiyet karşısında sessizlik hem bir cezalandırma hem de egemen (erkek) söyleme karşı bir direnme pratiğidir.

Farklılığı, çeşitliliği tartışan iki filmde de “dil” konusu kuşkusuz büyük bir öneme sahiptir. Kişinin kimliğini konuşulan dil aracılığıyla kurması, bu önemi daha da arttırır. Her iki filmde farklı dillerin (Kürtçe ve Rumca) konuşulduğu duyulur. Ancak farklılıklarını yaşayamayan, öznelliğini, kimliğini kuramayan kimlikler bunun bir sonucu olarak dillerini kamusal mekânda konuşamazlar. Berzan, Kürtçe konuşurken çok az görülür. Kürtçe konuştuğu mekânlardan biri bir telefon kulübesidir. Başka bir sahnede Kürt arkadaşıyla konuşurken bir bodrum katındadır. Kürtçe konuştuğu yerler, kısıtlı, kapalı, dar mekânlardır. 1990'lı yıllara kadar kamusal mekânda Kürtçe konuşulmasının yasak olması, yönetmenin mekân seçiminin bu şekilde olmasının nedenini, dar, kapalı mekânlarla yarattığı tedirginliği, gizlenmişliği açıklamak için yeterlidir. Kamusal mekânda Berzan'nın Kürtçe konuştuğu bir kez duyulur. Ancak bu konuşma (konuşmanın içeriğinden de kaynaklansa da) bir kaçıışı, tedirginliği ifade eder. Dolayısıyla farklılığın tehlikeli görüldüğü bir toplumda farklı diller de bir tehlikedir. Kimliklerle birlikte, diller de susturulmuş, yok sayılmış, gizlenmiştir.

Eleni ise kendi dilini 50 yıl konuşamamıştır. 50 yıl sonra kendi dilinde konuşması içe dönüktür, sayıklamayı andırır. Eleni, yalnızca fiziksel olarak sürgün edilmemiş, dili de kimliği de sürgüne gönderilmiştir. “Dil dillenemiyorsa, derdini

sözünü paylaşmıyorsa sürgündedir” der Süalp (2004: 31). Eleni Tanasis’e “50 yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim”²³ der. Kimliğini gizlediğini anlatır. “50 yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. Süleyman baba sırrımızı tutalım dedi. Selma’nın kocası bile kim olduğumu bilmedi” der Eleni. Neyzi, gayrimüslimlerin ve hatta farklı görünen diğer kimliklerin dışlanma korkusuyla, kimliklerini kamusal alanda olduğu kadar özel alanda da gizlediklerini belirtir ve Cumhuriyet tarihinin kimlik açısından bir sessizleştirme, gizleme ve asimilasyon tarihi olduğunun altını çizer. “Türkiye’de çoğu zaman bireyin ailevi kimliği, tarihi ulusal kimlikle/tarihle çatışmakta ve kamusal alanda (ve bazen de özel alanda) sessizleştirilmektedir” (Neyzi, 2004: 9). Eleni’nin 50 yıllık sessizliği, görünmezliği, kamusal ve hatta özel alanda sessizleştirilen ailevi kimliklerin Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşadığı zorluğu ortaya koyar.

Sancar’a göre “geçmişini görmezden gelme durumunda diretdikçe geçmişin bugün üzerindeki etkisi artar, bir süre sonra bugün, korkulan ve kaçınılan geçmişin bir ürünü haline gelir” (2007: 17). Eleni’nin sessizliğini bozmasını ve geçmişine yüzleşmesini Türkiye Cumhuriyeti’nin geçmişine yüzleşmesine ve sessizliğini bozmasına gönderme olarak okumak mümkündür. Filmin yönetmeni de bir röportajında filmin bir yanı sıra tarihsel geçmişimizle yüzleşmenin filmi olduğunu belirtir.

Önemli bir hikâyeyi anlatıyor, önemli bir iç yolculuğu, bir hesaplaşmayı anlatıyor. ‘Bu tür ayrılıklar ve savaşlar bütün dünya genelinde bir insanı yaşamının sonrasında nasıl

²³ Ahmet Yıldız Kemalist ulusçuluğun dil boyutu hakkında şu tespitlerde bulunur: “Kemalist ulusçuluğun dil boyutu, Türkçe’nin resmi dil olmasının yanı sıra ana dil olarak da benimsenmesini zorunlu kılmaktadır. Yalnızca kamusal mekânlarda değil, evde de Türkçe konuşulması gerçek Türklüğü başarmanın aracı olarak görülmektedir” (2001: 145).

etkileyebilir?’ gibi bir soruyu tartışıyor. Beraberinde bizim kendi tarihsel geçmişimizin bir bölümüyle de yüzleşiyor. Bizim geçmiş yıllarda kendimize çok az sordüğümüz sorular bunlar, nitekim sormamızda da yarar var” (Özyurt, 2005).

Neyzi, belleğin hatırlamak kadar unutmak ve sessizlikte gizli olan şiddetle de ilintili olduğunu belirtir (2004: 20). Kimlik sessizlik yoluyla ortaya konur. TC’nin kurulmasıyla yürürlüğe giren kamusal alanda Türkçe konuşma zorunluluğu ve dışarıda kalmamak, ayrımcılığa (şiddet ya da dışlama gibi) maruz kalmamak için Türk gibi davranma durumu, farklı kimliklerin sessizliklerini açıklamakla kalmaz, aynı zamanda Türk sinemasında farklı kimliklerin sessizliğinin/sessizleştirilmesinin nedenini de ortaya koyar.²⁴

²⁴ Eleni’nin kendi dilini konuşmaması, kimliğini gizlemesi aslında Türk sinemasında farklı kimliklerin ortak kaderidir. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serda Akar, 2000) filminde, Ermeni, kimliğini gizler, dilini konuşmaz ancak ölmek üzereyken Ermenice “Evlada” der. *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) filminde benzer şekilde kendi dilini, Kürtçe’yi konuşmakta direten küçük kız dilini konuşmadığı için sessiz kalmakta diretir. Sessizlik, filmlerde farklı anlamlar taşısa da egemen söylemin farklı kimlikleri sessizleştirme politikasına gönderme içeren bir alt metin olarak okunabilir.

4. BÖLÜM

MEKÂN VE KİMLİK

Mekânı, kısaca toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı ortam olarak tanımlamak mümkündür. Sinema “zaman ve mekânın düzenlenmesi” olarak tanımlandığında mekânın sinemanın temel öğelerinden biri olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak çalışmada bu kavram çok daha geniş anlamda, kişinin bir yerle kurduğu aidiyet ilişkisi olarak ele alınacaktır.

Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* adlı kitabında mekânın “yalnızca bir ülke, şehir ya da bir evi tanımlamadığını, aynı zamanda kişinin mekânla kurduğu sosyal ve kişisel ilişkileri de içine alan bir sözcük” olduğunu belirtir (2001: 152). Kişi, yaşadığı ülke ya da evle aynı zamanda bir ait olma ilişkisi kurmaktadır. Aidiyet kavramı (bir yere ait olma üzerinden tanımlandığında) ev, yurt, vatan kavramlarını içeren bir sözcüktür. Evin uzantıları olarak yuva, vatan, memleket dünyada kendimizi konumlandığımız, ait olduğumuzu hissettiğimiz mekânlardır. Halil Nalçaoğlu “Vatan: Toprakların Altı, Üstü ve Ötesi” makalesinde vatani “güçlü aidiyet ve sahiplenme duygularının odağı haline gelmiş gerçek ya da muhayyel yer, toprak parçası, coğrafi alan” olarak tanımlamıştır (2002: 293). Bu aidiyet ilişkisinin yanı sıra mekânı iktidar mücadelesinin alanı olarak da tanımlamak mümkündür. Aslında vatan sözcüğü egemenliğe, sınırlara göndermede bulunur.

Güneşe Yolculuk ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde mekân, kimlik bağlamında tartışılan aidiyet sorununda temel bir unsur olarak yer almıştır.

Filmlerdeki mekân temsili yukarıda anlatılanların ışığında hem bir aidiyet ilişkisi hem de bir mücadele alanı olarak ele alınacaktır.

A.Yuva, Ait Olduğunu Hissettiğin Yerdir

Güneşe Yolculuk filmi İstanbul'da başlar, İstanbul'dan doğuya uzanan bir coğrafyadan geçerek Zorlu'da son bulur. Çok kültürlülüğü, azınlıkları konu alan filmin İstanbul'da çevrilmiş olması anlamlıdır. İstanbul yerel ve uluslararası birçok kültürün yer aldığı bir kenttir. Dolayısıyla İstanbul'un kozmopolit yapısı filmin içeriğine uygundur. İstanbul, farklılıkların yer aldığı ancak baskın olanın merkezde olduğu farklı olanın 'dışarı'da kaldığı bir kenttir. Süalp, "kentlerin dışarıya doğru, birbirinden tamamen ayırmak istediği sınıfları, kendi aralarında gettolaştırıp, adalaştırıp, iterek geliştirdiğini" belirtir (Süalp, 2004: 85). Süalp'e göre kentin örgütlenişinin ima ettiği şey bir dünya sistemidir. Bu sistem, farklılıkları göz ardı ederek homojen bir bütünlüğe ve ulusal kimliğin steril ve daha pür yeniden inşasına göndermede bulunur.

Dışarıda bırakılanların öyküsünü anlatan *Güneşe Yolculuk* filminde mekân seçimi bu dışlanmaya uygunluk göstermektedir. Kimlikleri, aidiyet ilişkisini tartışan filmde mekânlar yalnızca bir dekor olarak kullanılmamış, filmin anlamını oluşturan temel bir öge olarak yer almıştır. Filmde mekân kullanımı dikkat çekicidir. Karakterlerin yaşadıkları ev, şehir, üzerinde buldukları toprak parçası aidiyet ilişkileri değiştikçe yeni anlamlar kazanmaktadır. Yurt, vatan, ev, gibi bir aidiyet ilişkisi anlamında mekân, bazen uzakta özlemlerle anılan bir yer olarak karşımıza çıkmakta, bazen de Mehmet'in evi gibi bir yer olmaktan çok daha farklı anlamlar taşımaktadır.

Naficy, kitabında Bakhtin'den aldığı zaman-mekân kavramını sinemaya uyarlayarak üç zaman mekân modeli ortaya atar. Açık zaman mekân modeli “açık alanları, çevreyi, doğal ışık kullanımını ve hareketli karakterleri öne çıkarır” (2001: 13). Bu model eve dönüş yolculuğuna ya da geride bırakılan yurda referans eder ve film çekiminde açıklık, uzun plan ve hareketli çerçevelemeyle sağlanır. Açık mekânlara, doğaya yapılan vurguyla sınırsızlık, zamansızlık duygusu yaratılır. Kapalı zaman mekân modeli ise hapisane ya da dar yaşam alanları gibi mekânların kullanımını içerir, kısıtlılık, klostrofobi duygusu, karanlık ışıklandırma, mekânsal, bedensel ve diğer engeller tarafından hareketi ve görüş alanı sınırlandırılmış karakterler yoluyla yaratılır. Açık zaman mekân modeli sürekliliğe gönderme yaparken kapalı zaman mekân modeli kesintiye vurgu yapmaktadır. Üçüncü zaman mekân modeli ise sınırları, havayollarını, tren istasyonlarını ya da otobüs, tren ve gemi gibi ulaşım araçlarını içerir. Bu yolculuk türü, arada kalma, geçicilik duygusunu öne çıkarmaktadır. Naficy bu üç modelin birbirinden kesin biçimde ayrıldığını, filmlerde birden çok modelin bir arada bulunabileceğini belirtir.

Mehmet'in bekâr evi dışlanmışlığı, yoksulluğu anlatmaktadır. Kaldığı mekân aslında Mehmet'in dönüşümü ve bilinçlenmesiyle anlam kazanmaktadır. Çünkü Mehmet'in yaşadığı yer gözaltına alınmadan önce bir kez perdede yer alır. Evin sadece içi görülür. Tek oda, yarı aydınlık bir mekânda 4-5 kişi yaşamaktadır. Yoksulluğun görüntüsüdür bu mekân temsili. Ancak gözaltına alınıp bırakıldıktan sonra karakoldan eve kadar yürüyen Mehmet'le birlikte çevresini, yaşadığı mekânı tüm ayrıntıları ile perdeye aktarır yönetmen. Daha önce dar bir çerçevede verdiği yeri şimdi genişleterek bir mekân tasviri yapar. Mehmet, dar sokaklardan yoksul insanların arasından geçer. Bir kapıdan, kaldığı odanın bulunduğu eski bir hana girer.

Görüntüler yarı aydınlıktır. Handa çalışan insanlar görülür. Naficy'nin kitabında bahsettiği "kapalı mekân" modelinde yer alan kuşatılmış ve kapalılık duygusunun hâkim olduğu bir sahnedir. Handa yürüdükçe kapalılık duygusu daha da belirginleşir. Hana girdiğinde başlayan müziğin sesini, iş makinelerinin sesi bastırır. Mehmet, hırpalanmış bedenini zorlukla taşıyarak odaya doğru yürür. Sahne gittikçe kararır. İş makinelerinin sesleri birbirine karışır, mekân ürkütücü bir hal alır. Arka planda Mehmet'in odaya girişi görülür. Yatağına uzanır. Daha da yükselen iş makinelerinin bir ritim tutturmuş sesi, Mehmet'in içinde bulunduğu dehşeti aktarır izleyiciye. Sahne Mehmet'in karakolda yediği dayaktan yara bere içinde olan yüzünde son bulur. Yönetmen çoğu zaman mekân kullanımı ve bu mekânı bir karakterin ruh haline büründüren ışık ve görüntü yönetimi ile diyaloglara gerek duymadan bir duyguyu ya da düşünceyi izleyiciye anlatır. Mekân burada Mehmet'in içinde bulunduğu durumun dışavurumudur. Mehmet artık kendi yurdunda 'öteki' olmanın ne anlama geldiğini yavaş yavaş öğrenir, "kendi yerinde, kendi yurduna misafirdir, kendi yerine yabancısıdır, kırılığandır" (Alptekin, 2001: 65). Mehmet gözaltına alınıp bırakıldıktan sonra kaldığı evin kapısı kırmızı çarpyla işaretlenir.²⁵ Filmin çokça tartışılan sahnelerinden biridir. Mehmet'in yurtsuzluğu bu işaretle başlar. Çünkü Mehmet bu olay yüzünden evden çıkmak zorunda kalır ve işini kaybeder. Mehmet iş yerine gidip kovulduğunu öğrendiğinde hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını anlar. Artık doğru bildiği her şey tersine dönmüştür. Kovulduğunu öğrenip iş yerinden

²⁵ Yeşim Ustaoglu, Güneydoğu'da korucu sistemini benimsemeyen köylerin kırmızı çarpyla işaretlenip boşaltıldığını anlatan bir haber üzerine filmin öyküsünü oluşturduğunu belirtir (Öztürk, 2004: 338). "1997 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi ("TBMM") tarafından oluşturulan Güneydoğu'da Boşaltılan Köyler ve Göç Sorununu Araştırma Komisyonu'nun hazırladığı rapora göre, bölgede boşaltılan ve tahrip edilen yerleşim birimi (köy - mezra) sayısı 3428 civarındadır. Yine bu yerleşim birimleri ile çatışmaların yaşandığı bölgede en az iki milyon kişinin zorunlu göç uygulamasına maruz kaldığı tahmin edilmektedir". Ayrıntı bilgi için bkz. Tanrıku (www.tesev.org.tr.).

çıkıldığında yoksul bir mahallede yürürken görülür. Biraz ilerisinde top oynayan çocuklar vardır. Onun bakışından gördüğümüz mahalle fludur. Mehmet için her şey netliğini kaybetmiştir, bir yere ait olma duygusu parçalanmış, dağılmıştır.

Berzan'nın yardımıyla bir iş bulur ve işyerinde tek oda bir yerde kalmaya başlar. Yeniden bir mekân ve aidiyet kurmaya çalışan Mehmet için bu çok kolay olmayacaktır. Çünkü saklanmak, sığınmak için yerleştiği tüm mekânlar kırmızı çarpıyla işaretlenir. O saklandıkça işaret onu daha da görünür kılar. Sonunda Berzan'ın yanına taşınır. İstanbul'un çok uzak bir yerinde gecekonduda kalmaya başlar, gözden uzaktır, uzaklaştırılmıştır artık. Ten rengi nedeniyle Kürt sanılan, dışarıda bırakılan Mehmet, resmi söylem içi anlam fazlasıdır ve dışarıda kalmalıdır.

Berzan ise İstanbul'dan çok uzak bir yerde bir gecekonduda yaşamaktadır. Yönetmen Berzan'ın yaşadığı yere kamerasını çevirdiğinde izleyiciye mekânı betimleyen ve belgesel görüntülerini andıran sahnelerle “dışarı”da kalmanın resmini çizmektedir. İstanbul'un çok uzağında bir yerdedirler, etrafa dağılan çöpler, tek katlı gecekondular görülür. Uzakta ise yalnızlığı biraz daha imleyen dağların görüntüsü yer alır. Berzan'ın evi bu gecekonduların benzeri bir yerdir. Evin önünde İSKİ'nin su tankeri vardır. Tankerin önünde su bidonları ve bekleyen insanlar görülür. Mekân olarak İstanbul'un dışındadır, aynı zamanda toplumsal olarak da dışlanmışlardır. “İçinde doğup büyüdüleri toplumun bir üyesi değiller, öteki olarak kurgulanmışlar ve dışarı itilmişlerdir” (Erim, 2001: 193).

Mehmet'in İstanbul'dan Zorluç'a yaptığı yolculuk, yitirmeyi, kaybolmayı, evsizliği anlatan bir arayış yolculuğudur. Mehmet Berzan'ın “döneceğim bir gün mutlaka” dediği yerlere Berzan'ın gözüyle bakmaktadır. Yolculuk süresince

yönetmen kamerasını, doğaya açık alanlara, dağlara çevirmiş, uzun çevre çekimleriyle doğanın uçsuz bucaksız, sınırsız bir tasvirini yapmıştır. Bu sahnelerde sonsuzluk ve zamansızlık duygusu yaratılmıştır. “Yerler filmlerde seyircinin doğal olarak varsaydığı öge olmanın yanı sıra anlatının önüne geçen, hatta ona yol gösteren ve seyirciyi de peşinden sürükleyen özelliktedirler” (Suner, 2002: 186). Bu sahnelerde mekân filmin bir karakterine bürünür. Yalnızlığı, kaybolmuşluğu imleyen mekân yalnızlığın, yitimin kendisi olur. Ait olmanın yok olduğu, kaybolmuşluğun hissedildiği sahnelerde Mehmet daha önce Berzan’dan dinlediği bu yerlere biraz değişen kendi gözüyle ama daha çok Berzan’ın sözlerini hatırlayarak onun gözleriyle bakar. Hem kaybolmuştur Mehmet hem de yeni bir aidiyet kurmaya başlamıştır.

Bu sahnelerde yaratılan sonsuzluk ve sınırsızlık atmosferinin aksine Mehmet’in yolculuğu sırasında kaldığı bir kentte tam bir sınırlılık, tutsaklık duygusu yaratılmıştır. Aslında kentteki kuşatılmışlık duygusu OHAL uygulamasından kaynaklanmaktadır. Mehmet Berzan’ın tabutuyla birlikte bir otele gider ve oda ister. Otel çalışanı tabutu görünce oda vermek istemez, ancak yaklaşan askeri aracın sesini duyunca ikisi tabutu içeri taşır ve kapıyı kapatırlar. Bu sahnede orada yaşayan insanların içinde bulunduğu korku ve panik hali açıkça görülmektedir. Mehmet sabah uyandığında odanın penceresinden kentin meydanına bakar. Meydanda tanklar dışında hiçbir şey yoktur. “Tankların kapsayıcı, kendini dayatan varlığı mekânın kendine has dokusunu siler” (Suner, 2006: 275). Mekân adeta donmuş bir kare görüntüsündedir, ölü bir mekândır. Bu bölümde belgesel arşiv görüntülerine yer verilir. Yağmurlu bir gündür, gri, koyu tonlar hâkimdir. Kentin klostrifobik havası Mehmet’e de yansır. Korkuyla dışarıyı izleyen Mehmet, sarı saçlarını yıkar. İçinde bulunduğu kuşatılmışlık duygusu bu atmosferde daha da görünür olur.

Mehmet'in doğuya yaptığı yolculuk açık alanlardan, doğanın sınırsızlığından, kapalı klostrofobik bir kent merkezine uzanır. Ancak Mehmet'in yolculuğu boşaltılmış köylere ulaştığında yolculuk başka bir atmosfere bürünür. Yolculuğu sırasında rastladığı köyü korku ve şaşkınlıkla dolaşır. Evler yıkılmış, pencereleri sökülüştür. Köyde bir ölüm sessizliği vardır. Dilsiz bir mekândır, susturulmuş, bastırılmış, hikâyesi elinden alınmış ya da "hikâyesini anlatamayan, kendi üstüne kitlenmiş bir mekândır" (Suner, 2006: 277). Ama bu dilsizliğinin, sessizliğinin aksine mekân çığlık çığlığadır. Sessizlik, izleyiciye orada neler yaşanabileceğini kendi zihinlerinde canlandırmasını ister gibidir, zihinde canlandırılanların sesi karışır bu sessizliğe. Bu yüzden mekânın sessizliği çok yüksek bir sesin varlığı kadar rahatsız edicidir. Mehmet bir süre korku ve şaşkınlıkla evlerin arasında dolaşır. Evlerin üzerindeki kırmızı çarpı işareti dikkatini çeker. Bir evin kapısını yavaşça iter. İçerisi karanlıktır. Mehmet içeriye girer, ardından çıkıp kapının önüne çömelir. Daha sonraki sahnede Mehmet'i evin içinde yere uzanmış yatarken görürüz. Yalnızca pencereden ve kapıdan ışık girmektedir. Bu sahne filmin içinde bir kesit, bir parantez gibi durmaktadır. Bir zamanlar içinde bir yaşamın olduğu evin ölüm sessizliğini hafızamıza kazıyan bir anlatıdır bu görüntü. Mekânın hikâyesinin bilinmezliği mekânın açıklığına da yansımıştır. Açık bir mekân olmasına rağmen, Mehmet'e ve izleyiciye kuşatılmışlık, kapalılık duygusu verir. Sanki zaman da mekân da donmuştur. Köy, Suner'in sözüyle ifade edersek "hayalet mekâna" dönüşmüştür (2006: 227).

Mehmet'in yolculuk boyunca gördükleri, yaşadıkları onu değiştirmiş, dönüştürmüştür. Sonunda Zorduç'a ulaşır. Mehmet önce devrilmiş Zorduç tabelasıyla karşılaşır, daha sonra Zorduç'u görür. Zorduç sular altında kalmıştır.

Suların altında kalan evlerin çatıları, elektrik direkleri görünür, bir minare de sular altında kalmıştır. Daha önce orda bir yaşamın olduğuna dair izler hâlâ görünse de Berzan'ın memleketi tüm hikâyesiyle sulara gömülmüştür. Mehmet tabutu arabadan indirir, topraktan sürüyerek suya, Zorduç'a bırakır. Tabut yavaş yavaş suda ilerlerken daha önce İstanbul boğazında martıları sayan Berzan'ın sesi duyulur. Aslında bu görüntü filmin açılış sahnesiyle benzerlik taşımaktadır. Su görüntüsü ile açılır film.²⁶ Suyun tersten yansımından tabutun bir evden taşındığı görülür. Şimdi ise çok daha geniş bir çerçevede Mehmet Berzan'ın tabutunu suya bırakır. Yolculuk suda başlayıp suda son bulmuştur. Güneş batmak üzeredir. Mehmet, Berzan'ı sudan güneşe uzanan sonsuz yolculuğuna uğurlar, ancak son sahneden görünen askeri gözetleme kulesi Mehmet için de Berzan için de bir sınırın olduğunu hatırlatır. Bu kule resmi ideolojinin, egemen söylemin görüntüsüdür.

Bulutları Beklerken filminde de mekân kullanımı benzer şekildedir. Ayşe, ablasının ölümünden sonra geçmişle yüzleşmeye başlar. Niko'nun fotoğrafını bulduktan sonra yayla evine kapanır. Tek odalı evin içi karanlıktır. Kısıp bir ışıkla aydınlatılmaktadır ve aydınlıkta kalan tek şey fotoğraftır. Eleni'nin içinde bulunduğu kuşatılmışlığı, kapalılığı anlatır bu mekân ve ışık kullanımı. Karanlık ışıklandırma, tek odalı dar bir mekânla kısıtlılık duygusu verilir.

Dış dünya ile ilişkilerimizdeki çatlak, kendi kendimizle ilişkimizdeki parçalanmaya benzer kılınır. Eğer tutarlı bir benlik duygusu oluşturamazsak bu şizofren ve rahatsız bir varlığa kalan tek uygulanabilir alternatif, çekilme ve saklanmadır. Yalnızca kendimizi temsil edeceğimiz ve kabul ettirebileceğimiz bir kişisel bütünlük duygusuna sahip olabildiğimiz zaman bu yuvadır- aidiyettir" (Rutherford, 1998: 26).

²⁶ "Su hayatın başlangıcı" der Ustaoglu. "Suyu dinlemek, suyla ilişki kurmak bu filmde büyük önem taşıdı. Özellikle Mehmet'in karakterindeki açıklık, saflık, pırıltılar, beni bu tipi berraklıkla hayatın başlangıcıyla ilişkilendirmeye itti" (Baydar, 1999).

Eleni, geçmişiyle yüzleşmenin, kimliğini ve dilini yeniden hatırlamanın yarattığı şizofreniyle kendini dış dünyadan soyutlar, saklanır. nk Eleni için bir bütün olma duygusu parçalanmıştır. Ev onun için yuva olmaktan çıkar, mekân izleyiciye zorla kapatılmış bir hapisane duygusu verir. Yuva-aidiyet kavramları Eleni için parçalanmıştır. Ustaoglu, Eleni'nin içinde bulunduğu ruh halini mekân ve ışık kullanımı ile görselleştirir.

Eleni, ev içi mekân dışında dağların eteklerinde yalnızken görülür. Yalnız başına sisli dağların zirvesine yakın bir yerde oturur. Eleni'nin arka çekiminden yaylayı görürüz. Eleni dönüp arkasına bakar. O sırada sislerin arasında yürüyen çocuklar görülür. Eleni'nin arka çekiminden gördüğümüz sahne; terk etmenin, terk edilmenin, sürgünün görüntüsüdür. Dağların ihtişamı, sisler geçmişi yeniden canlandırır. Eleni'nin oturduğu yerde sis yoktur, ancak biraz ileride sisler dağın zirvesini kaplamıştır. Sisler mekânı âdeta ikiye böler. Zamanı da geçmiş ve şimdiki zaman olarak ayırır. Bu parçalanmışlık Eleni için de geçerlidir. İki kimlik arasında bölünmüştür; Eleni ve Ayşe. Eleni bu mekânda kendi hikâyesini anlatır, geçmişiyle yüzleşir. Bilgin, kişinin yaşadığı mekndaki bazı yerleri kimlik ve bellek meknları olarak tanımlar. Bilgin'e göre “yaşanan olaylar, kişiler bir yere sabitlenir, bir kişide, nesnede ya da yerde hayat bulur. Buralar bellek yerleridir” (2007: 211) . Bachelard da mekâna ilişkin incelemesinde, “içinde doğulan evler gibi mekânların da sadece verili olmayıp, aynı zamanda anı izleriyle dolu” olduğunu belirtir (Bachelard'dan aktaran Urry, 1999: 30). Yaşanılanların izleri mekâna işlemiştir. Sisli yüksek dağlar Ayşe'nin belleğini harekete geçirir, mekân bir siluet olmaktan çıkar. Eleni “Bak Marika Sofia'yı taşıyor sırtında hâlâ. Sofia'nın başı neden öyle bir ne bir arkaya sallanıyor. l m yoksa? Anlamıyorum bir türlü,” der. Mekân, Eleni'nin yaşadığı

acının tanığıdır, anımsatıcıdır ve bellek taşır. Yaşanılanlar hakkında izleyiciye bir şeyler anlatır.

Bu sahnelerde zaman kullanımını da dikkat çekicidir. “Zaman acıdır, acının yaşanılması ve hissedilmesidir” (Süalp, 2004: 322). Yönetmen, Eleni’nin içsel hesaplaşmasını, acısını âdeta zamanı dondurarak izleyiciye hissettirir. Hasan Akbulut, Nuri Bilge Ceylan sinemasını incelediği kitabında “ölü zamanlar”dan bahseder. Akbulut, “Ölü zaman”ın izleyiciyi filmin önceki gelişmelerini düşünmeye yönelttiği gibi sonraki gelişmeler ya da boşluklar üzerine de düşünmeye yönelttiğini belirtir:

Oluşan/yaratılan ölü zaman, hem zamanın geçmediğini düşündürür hem de perdede gördüklerimiz üzerine daha derin düşünmeyi talep eder. Anlam perdede gördüklerimizin ötesinde bir yeredir. Ölü zamanlar tam da gözle görülmeyen işitilmeyen ya da duyu organlarınca algılanamayan yaşamın gerçeğini anlatmaya çalışır (Akbulut, 2005: 51).

Ustaoglu zamanı yavaşlatarak Eleni’nin belleğini harekete geçirir ve izleyiciyi de bu hatırlama sürecine ortak eder. Eleni’nin yaşadığı göç üzerine daha derin düşünmemizi ister.

Ayşe’nin sık sık çıktığı yüksek yaylalar açık bir mekândır. Ancak *Güneşe Yolculuk* filmindeki boşaltılmış köylere benzer şekilde kapalılık duygusu verir mekân. Sisler sanki geçmişle bugün arasına sınır çeker, geçmişin üzerindeki gölgeler gibidir. Eleni’nin suskunluğu mekânı daha da boğucu yapar. Göç sırasındaki sesler duyulur. Sislerin ardında göç yaşanmış hissi uyanır izleyicide. Mekânı daha da boğucu yapan bu seslerle geçmiş her an bugüne taşınır gibi olur. Yanına gelen küçük çocuğa dağları gösterir ve Rumca yaşadığı göçü anlatır. O anları yaşar gibidir. Sisli

mekân klostrofobi duygusu yaratır. Mekân geçmişle bugün arasında, iki aidiyet arasında kalmış Eleni'nin yaşadığı kuşatılmışlığı, kısıtlılığı resmeder.

Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde mekân ve zaman duygusunu yeniden tasarlar. Yaratdığı temsil ve anlatım dili ile yeni bir okuma alanı açar. Her iki filmde de mekân kullanımı, filmin temel meselesi olan kimlik ve aidiyet konusu ile yakından ilişkilidir. Karakterlerin ruh halleri, çevresiyle ilişkileri mekânlarla tarif edilmektedir. Filmin eleştirel içeriğine uygun olarak mekân kullanımı da eleştireldir. Mekânın sembolik anlamından sıyrılıp, anlatı içinde bazen baş karakterin ruh haline, bazen anlatının kendisine dönüşmesi aslında filmin içinde ayrı bir okuma alanı açmaktadır. Süalp, Türkiye sinemasının özellikle son yirmi yılında eleştirel ve muhalif bir bakış açısı içinde mekânın yüzlerinin bir anlatıcı öge olarak filmin anlatımında baskın bir özellik kazandığının altını çizer. 1990 sonrası Türk filmlerinin “muhalif ve eleştirel bir bakışla yarattıkları atmosferin dokusunun, bu atmosferi yaratırken mekânın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının yaratıcı, anlamaya açık, yenileştirici, tazeleştiren metinler oluşunun öne çıktığını söyleyebiliriz” (Süalp, 2004: 51). Bir yere ait olma duygusu kimlikle iç içe geçmiştir. Kendilerine bir mekân yaratamamış kimlikler bir yere ait olma duygusunu asla yaşayamazlar. Yaşanılan mekân, şehir, ülke ancak kişi kimliğini var edebiliyorsa yuva olur. Ters durumda parçalı bir aidiyet hissi yaşanır.

B. Ev, Evsizlik, Aidiyet

b1. Eve Dönüş Yolculuğu

Naficy, aksanlı sinema olarak tanımladığı filmlerin ortak özelliğinin “yolculuk” teması olduğunu belirtir (2001: 222). Yolculuğun yalnızca fiili bir hareket olmadığını aynı zamanda psikolojik bir derinliğinin de olduğu üzerinde duran Naficy, yolculuk temasını üç başlık altında inceler. İlki dışarıya yapılan yolculuklardır. Yeni bir ev bulmak için yapılan kaçış yolculukları bu tür yolculuklara örnektir. İkincisi, ev arayışı yolculuklarıdır. Evsizlik, kaybolmuşluk durumlarında söz konusudur. Son olarak eve dönüş yolculuklarından söz eden Naficy’ e göre bu yolculuk, kişinin ait olduğu yeri, geçmişini aramak üzere yaptığı yolculukları kapsamaktadır.

Güneşe Yolculuk ve *Bulutları Beklerken*’de karakterler “verili” veya “kazanılmış” kimliklerini²⁷ sorgulayarak yolculuğa çıkarlar. Bu filmlerde temel izlek yolculuktur. Yolculuk yalnızca mekânın değil kimliğin de sorgulanması anlamına gelmektedir. Mekân ve coğrafya önemli bir anlam oluşturuca öge olarak vurgulanır.

Güneşe Yolculuk bir yolculuk filmidir. Somut bir biçimde yalnızca mekân değiştirme anlamında değil; soyut anlamda içsel bir yolculuktur aynı zamanda. “Yaşadığı, ancak sorgulamadığı ve birey olma durumunun önkoşulu olarak kabul

²⁷ Nuri Yurdusev, verili ve kazanılmış kimliklerden söz eder. Yurdusev’e göre sosyal ve kültürel kimlikler “verili” ve “kazanılmış” kimlikler olarak iki kategoride incelenebilir. Bireyin özgür iradesiyle seçtiği kimlikler “kazanılmış” kimliklerdir. Kimliğin devingenliği, sürekliliği ve çoğulcu karakteri, kazanılmış kimliğin birey üzerinde tekel oluşturmasına izin vermez. Aile, etnik grup, toplum ve topluluk, ulus ve uygarlık sosyalleşme süreçlerinde edinilen “verili” kimlikleri oluşturur ve doğuştan kazanıldıklarından dolayı dışlayıcı karakter taşırlar (Yurdusev, 1997: 103).

edebileceğimiz, siyasal kimlik, aidiyet duygusu ve kendinin farkında olma haliyle tanımlayabileceğimiz dönüşüm sürecinin yolculuğudur” (Erkarıslan, 2003: 141).

Bulutları Beklerken filminde de yolculuk yalnızca fiziksel bir yolculuk değil, Eleni'nin içsel yolculuğudur aynı zamanda.²⁸ Eleni'nin, içsel yolculuğu mekân ve ışık kullanımıyla desteklenmiş, izleyici bu yolculuğa ortak edilmiştir. Yunanistan'a yolculuğu da bir umut taşır. Geçmişiyile, kardeşiyle yüzleşmesi, aidiyetini bulmasının umudunu taşır yolculuk.

Yolculuk her iki filmde, geçmişi hatırlayıp bugünle bağlantısını kurmak isteyen birinin, arzu edilen zaman ve mekâna zihinsel/hayali geçişi olarak konumlanır. Yolculuk bugünle geçmiş, yaşanılan yerle arzu edilen, ait hissedilen “ev” arasında yapılır ve karakterlerin farklı aidiyetler arasında parçalanmışlıkları yolculuk olarak görselleşir. Karakterler içsel ya da fiziksel olarak yolculuk ederler. Yolculuklar hep bir ev özlemi üzerine kuruludur. Aidiyet hislerini yaşayabilecekleri mekânlar düşerler. Yönetmen yolculukların umut taşıdığını belirtir. Bu umut bir “ev” umududur. Burada ev, hem fiziksel bir evin varlığını imler hem de aidiyet, yuva gibi kavramlara göndermede bulunur. Sonuç olarak tüm yolculuklar bir “ev” özlemi ile gerçekleşir.

b2. Evin Yokluğu

Aidiyet kavramı (bir yere ait olma üzerinden tanımlandığında) ev, yurt, vatan kavramlarını içeren bir sözcüktür. Suner'in de altını çizdiği gibi bu kavramlar içinde

²⁸ Ustaoglu, iki filminin de yolculuk filmi olduğunu belirtir. “*Güneşe Yolculuk* ile *Bulutları Beklerken* birbirlerine hem benzer, hem de benzemez. Her ikisi de bir yolculuğu anlatır. Ama biri, gençlerin çok güncel iç dinamiği ve etkileşimini anlatır, *Bulutları Beklerken*'in farklılığı ve resimsel anlamdaki durağanlığı, buradaki yolculuğun daha içsel bir yolculuk olmasından kaynaklanır” (Baydar, 1999).

aidiyetimizi kurmaya başladığımız öncelikli yer “ev”dir. “Evimiz, mekânsal olarak, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz, parçası olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiğimizimizin yaşadığı, kendi kökenlerimizi bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir” (Hededof ve Hijort’tan aktaran Suner, 2006: 17). İki filmde de “ev” sözcüğü anlatının merkezinde yer alır. Filmdeki yolculuklar hep yeni bir ev, eve dönüş ya da ev arayışı özlemiyle gerçekleştirilir.

Berzan, aidiyet ilişkisi kurabileceği bir ev yaratabilmek için tek odalı gecekondunun duvarlarını köyünün ve sevdiği Şirvan’ın fotoğraflarıyla doldurur. En büyük hayali doğduğu topraklara geri dönmektir. Bir gece Mehmet’e memleketini anlatır. Berzan “oraları bir görsen, o dağları” der. Bunları söylerken kamera pencerenin parmaklığından uzakta kalan şehrin ışıklarını ve dağları gösterir. Ancak görüntüye pencerenin parmaklıkları hâkimdir. Berzan oraya dönüp Şirvan’la kendisine kocaman bir “ev” yapacağını söyler. Berzan’ın sözleriyle kamera pencereye zoom yapar ve parmaklıkların görüntüsünden kurtulup, uzaktaki dağları bir sınır olmadan gösterir. Berzan’ın kısıp kaldığı İstanbul’u parmaklıkların arasından gösteren Ustaoglu, Berzan’ın özlem duyduğu memleketi imleyen dağları, parmaklıklardan kurtararak çerçeveler. Berzan için ev bir gün dönmeyi arzuladığı uzak bir mekândır. Bir gün orada yaşayabilme hayaliyle İstanbul’a katlanır. Yuva hep uzakta olandır. Geri dönebilmeyi arzuladığı yerdir.

Mehmet ise gözaltına alındıktan sonra, İstanbul’da kendine ait bir mekân kuramamış, şehirle bir aitlik ilişkisi oluşturamamıştır, Berzan üzerinden kurduğu aitlik Berzan’ın ölümüyle paramparça olmuştur. Berzan’ın ölümü onu Zorluç’a bir yolculuğa iter, Berzan’ın evine yapılan yolculuk Mehmet için bir ev arayışı anlamına

gelmektedir. Bu yolculuk hem Berzan için hem de Berzan'ın gözüyle yapılır, Berzan için eve dönüş, Mehmet içinse evsizliktir.

Eleni için de ev tüm hikâyenin merkezinde yer alır. Eleni, önce ev bildiği yerden zorla göç ettirilir. Mersin'de yeni bir aile ve yuva edinir. Ancak anne ve babasının ölümüyle Tirebolu'ya döner ve “doğduğu evi” satın alarak ablasıyla orada yaşamaya başlar. Ablasının ölümü o evi de yabancılaştırır. Eleni için ait olduğu bir mekân olmaktan çıkar. Evi yuva yapan bir aidiyet ilişkisi kuramaz. Çünkü Niko onun aidiyetinin temelidir, kendi köklerini bulabileceği bir yerdir. Filmin açık uçlu finali Eleni'nin “ev” özleminin ne olacağı sorusuna cevap vermez.

Filmde Rusya'dan gelen Tanasis için de benzer bir evsizlik söz konusudur. Tanasis hikâyesini anlatmaya “hiçbir yere kök salamadım” sözleriyle başlar. 1916'da Rusya'ya kaçar. Daha sonra Yunanistan'a gider. Ancak orada da siyasi nedenlerden dolayı barınamaz ve Rusya'ya geri döner. Rusya'nın onun için “sürgün ev” olduğunu söyler. 27 yıl yaşamıştır Rusya'da. Şimdi Yunanistan hükümeti eve dönebileceklerini söyler ancak Tanasis bunu “hangi eve” diye karşılar. “Ben de dedim ki 49 yıl önce ilk kovulduğum eve uğrayıp gideyim” der. Daha sonra çocukken kaldığı eve gider. Ev harabeye dönmüştür. Kapılar pencereler sökülmiş, duvarların sıvası dökülmüştür. Bir evden çok bir harabeyi andırır. Tanasis için artık ev birçok yerdir ama aslında hiçbir yerdir. O da bu durumu “bir yere kök salamadım” sözleriyle anlatır. Harabe ev, Tanasis'in parçalı aidiyetinin, köksüzlüğünün resmidir. Filmdeki karakterlerin köksüzlüğü “yitirilmiş bir geçmiş ile bütünleşilememiş bir şimdiki zaman” (Chambers, 2005: 44) arasında kalmışlıktan kaynaklanır. Ev/yuva eski bir anıdır. Her iki filmde de perdeye yansıyan yıkık dökük, terk edilmiş, kapısız, penceresiz ev

görüntüleri aidiyetin, yuvanın yokluğunu ifade eder. Karakterlerin evsizliğini anlatır bu görüntüler.

Mustafa için de benzer bir evsizlik, köksüzlükten bahsedilebilir. Mustafa, babası komünist olduğu için ilçede dışlanmış. Babası, ülkeden kaçıp Rusya'ya gitmiştir. Mustafa bütün yaşamını babasının dönüşü üzerine kurmuştur. Çoğu zaman elinde dürbünle denizi izler, babasını bekler. Yuva babasının yanındır. Bir evi yoktur. Eski bir tekneden yaşar. Tekne hareketi, yolculuğu temsil eder. Deniz aşırı memlekette olan babasının yanına gitme isteğini görselleştirir. Başka bir ifade ile kaldığı yer sabit bir yuvayı imkânsız kılar, geçici bir yerdir. Mustafa'nın da aidiyeti parçalanmıştır. Onun da yanında olmak istediği kişi/yuva uzaktadır. Kaldığı mekân izleyiciye gitmek istediğini hep hatırlatır. Zaten onun hikâyesi kayıkla denize yaptığı yolculukla son bulur.

“Kovulduğum ev” ve bu eve geri dönüş filmlerde farklı şekillerde olsa da yer alır. Eleni de yaşadığı, doğduğu evden sürgün edilir ve buraya yıllar sonra geri döner. Berzan da doğduğu topraklarda barınamaz ancak oraya hayali de olsa geri dönüşü arzular. Filmlerdeki karakterler için aidiyet bir yerle bağ kurabilmek anlamında geri dönüşlerle, eve dönüşlerle vurgulanır. Onlar için aslında artık bir evden söz etmek mümkün değildir. Parçalanmış aidiyetleri onlar için sabit bir yuvayı imkânsız kılar.

Karakterlerin evsizlikleri ya da aidiyetsizlikleri aslında “babanın/ailenin” yokluğu ile de vurgulanmıştır. Eleni/Ayşe yaşadığı sürgün sonucunda ailesini kaybeder. Ailesiyle birlikte dilini, kimliğini de kaybeder. Yeni bir aile ve yeni bir kimlik edinir ancak onların da ölmesi Eleni'yi yeniden köksüz bırakır. Benzer şekilde Mustafa'nın babası “yokluktur, uzakta olandır”. Babası, dolayısıyla aidiyeti,

kökleri “orası ile burası” arasında bölünmüş, parçalanmıştır. Mustafa bu yüzden kaldığı yere ait olamamıştır. Bir başka yokluk da Berzan’ın babasıdır. Berzan babasının öldüğünü düşünmektedir. Filmlerdeki karakterler için ailenin, çoğu zaman babanın yokluğu, köksüzlüğü, aidiyetsizliği ifade etmektedir.

SONUÇ

“Türkiye’nin bulunduğu topraklar, hem kimlik hem de kültür açısından bir mozaik gibi. O mozaik üzerinde yıllardır sürmüş olan baskı beni hep düşündürdü. Biz birey olarak kendimizi nereye ait hissediyoruz. Bütün göstergeleriyle kim olduğumuzu ne kadar ifade edebiliyoruz. Farklılıklarımızı ne kadar sahiplendik, ne kadar hissedebildik, ne kadar koruyabildik. Cumhuriyet’le birlikte, bu topraklardaki kimlik ve kültür çeşitliliğini yaşamın içerisinde çok fazla hissedemedik” (Yeşim Ustaoglu).*

Modern devletin, ulusal topluluğu inşa etme sürecinde ve sonrasında inşa edilen toplumla, bireyle gerilimli bir ilişkinin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Ulus devlet sabit, değişmeyen özne konumları iddiasında bulunurken, kimliğin kendisi değişkendir ve hareket halindedir. “Kimliklerin toplumsal ve psikolojik yapılanmaları her türlü özcü ya da durağan belirleyici etkenlere karşı çıkan devamlı bir süreçtir. Kimlikler asla sabit değildir, karmaşık ve değişkendirler ve sürekli hareket halindedirler” (Parmar, 1998: 121). Bir varlık olarak insanın kendini tanımlarken, tek bir kimlikten yola çıkmadığını zaman zaman alt ve üst kimlik, ulusal kimlik, etnik köken, vatandaş kimliği gibi kavramlarla kendini tanımlama ya da bir gruba ait hissetmeye çalıştığını görürüz. Kimlik seçimi toplumsal olduğu kadar kişiseldir de. Ulusal kimliğin kişinin kendini tanımladığı, ait hissettiği kimlikle örtüşmediği durumlarda bir karmaşa, gerginlik ve kimlik krizinin ortaya çıktığı görülür.

Türkiye Cumhuriyeti’nin uluslaşma süreci çok kimlikli bir imparatorluktan tekil bir kimlik kurgusuna geçişi ifade eder. Bu kimlik kurgusu Türk/Müslüman temele dayanır. Bu durum Türk ve Müslüman olmayan topluluklar açısından önemli

* Olkan Özyurt’un “Ustaoglu’nun Derdi Çeşitlilik” adlı röportajından alınmıştır (www.radikal.com.tr, 08/01/2005).

sonuçlar doğurmuştur. Cumhuriyetçi seçkinler var olan farklılıkları Türk kimliğine eklemlenmeye çalışmış, bunu yaparken farklı kimlikleri yok saymış, Türklük dışındaki tanımlamaları asimile ederek ya da göçe zorlayarak tekil bir inşa kurgusunu amaçlamıştır. Sınırları içindeki bireylerden de bu kimliği benimsemeleri istenmiştir. “Dolayısıyla ulusal kimliği icra etmek bir kimliği benimsemek kadar, özellikle kamusal alanda başka kimliklerden vazgeçmek ya da vazgeçmiş gibi görünmek anlamına da gelmekteydi” (Neyzi, 2004: 146). Resmi söylemin tekçi bir kimlik uğruna farklı kimlikleri yok sayması, baskı altına alması, bunun sonucu olarak baskı altında olanın kendi kimliğinden vazgeçerek kendini ulusal kimlik tanımına sığdırma çabası (farklı kimliğini gizleyerek Türk gibi yaşama) ya da kimliklerine sahip çıkararak öteki olmayı göze alması ulus inşasının, bu süreci yaşayan tüm devletlerde görölen benzer sonuçlarıdır. Her kimlik ötekisine göre kendini var eder, dolayısıyla ulusal kimlik tanımı kimin dışarıda olacağının da belirlendiği bir süreç olma özelliği taşır.

Ulusal kimlikle bireyin ailevi kimliği arasındaki bu gerilim, benzer şekilde resmi tarih ile kişisel tarih arasında da yaşanır. Farklı kimlikleri olan bireylerin kamusal alanda kimliklerini gizlemeleri aynı zamanda geçmişlerini de gizlemelerine yol açmıştır. Ulusal kimliğin farklı kimlikler için sonuçları resmi tarihin dışarıda bıraktığı pürüzlü bir alandır. Resmi tarihte toplum kaynaşmış, bütünleşmiş homojen bir yapı olarak sunulur ve çelişkiye, farklılık yaratacak kimlik tanımlamalarına ya da tarihlere yer verilmez. Giriş bölümünde bahsedilen 20. yy.’ın kendine özgü deneyimleri var olan ancak bastırılan, yok sayılan kimlikleri ve onların hikâyelerini göröür kıldı. Özellikle bellek ve tarih üzerine araştırmalar resmi tarihin gölgesindeki farklı anlatılara ışık tuttu. Türkiye özelinde özellikle AB süreci farklılıklarımızı görmeyi ve onları kabul etmeyi dayattı. Kadınlık, eşcinsellik,

Kürtlük, Gayrimüslimlik gibi resmi anlatılarda yok sayılan, ihmal edilen farklı kimlikler kendilerini kamusal alanda ifade etmeye başlamış, özellikle Kürt ve İslami kimlikler ulusal kimliğin tekil tanımını eleştirmeye başlamışlardır. Türkiye özelinde yaşanan bu gelişmeler Türkiye'ye özgü değildi kuşkusuz. Özellikle Avrupa'da artan göç hareketleri ulus devletin sınırlarını ve tanımını muğlâklaştırmış, farklı kimlikler/ötekiler bu tanımda sarsıcı bir etki bırakmıştır.

Bu gelişmeler eş zamanlı olarak sinemanın ve ulusun buluşmasına neden olmuştur. Avrupa'da ulus devletin meşruluğunun tartışılması farklı olanın kendini ifade etmede kararlılığı sinema perdesinde de kendine yer bulmuştur. Bir yandan göçe maruz kalan yönetmenlerin çektiği filmler (Josef Fares, Jacques Kebabian, Nizamettin Ariç), diğer yandan göç edenleri, ötekileri konu edinen yönetmenler (Reiner Werner Fassbinder, Jean- Pierre ve Luc Dardenne) aksanlı ya da göçmen sineması olarak tanımlanan bir film türü ortaya çıkarmıştır. Bu filmler kimliğin inşasını ve ulus devletin tarihle ilişkisini sorunsallaştırır.

Bugün dünyada milliyetçilik, küreselcilik ve etnisite kavramı giderek karmaşıklaşmaktadır. Kolektif kimlik, grup aidiyeti ve bunlara zemin oluşturan tarihsel duyum giderek daha denetlenemez hale gelmektedir.[...] Bir zamanlar bir arada ve kaynaşmış olarak bilinen devletler parçalanmaktadır, yeni ittifaklar ortaya çıkmaktadır, küreselleşme momentum kazanmaktadır, uluslararası kültürel akışı hızlandırmaktadır. Aynı zamanda milliyetçilik, alt milliyetçilik, etnik milliyetçilik, etnik kimlikler, dinsel bağlılıklar varlıklarını daha güçlü ve ürkütücü biçimde belli etmektedirler. Sinemada dolaşım olanağı buldukça bu yeni fenomenlerin ulus ve tarih sorununa derin etkileri olacaktır (Dissanayeke'den aktaran Yaren, 2008: 40).

Türkiye'de ise sinema bu sorunsallaştırmayı kendine özgü siyasal ve toplumsal nedenler yüzünden daha geç yapmıştır. Farklı bağlamlarda da olsa özellikle 2000 yılından sonra çekilmiş Türk filmleri kimlik ve aidiyet sorununa işaret

eder, bu ilişkiyi sorunsallaştıran öyküler anlatır. Bu çalışmanın konusu olan Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmleri, Türkiye'de yaşanan kimlik ve aidiyet krizini gözlemleyebileceğimiz bir alan sunar. Bu filmler bu sorunlara işaret etmekle kalmaz, bunları eleştirerek farklı düşünme biçimleri önerir.

Doğu ile batıyı, biz ve ötekiye tersine göçle, yolculukla buluşturan ve bu yolla sorunsallaştıran *Güneşe Yolculuk* filmi ulus-devletin sabit, değişmeyen özne konumu yerine değişime ve sorgulamaya açık özne biçimleri önerir. Öteki olmayı deneyimleyen Mehmet'le farklı özne konumlarını deneyimleyen izleyiciye kendi kabullerini ve ötekileştirdiklerini düşünmeye ve sorgulamaya sevk eder. Hall, sinemanın var olanı yansıtmayı sürdüren ikinci sınıf bir ayna değil, bize yeni özne türleri olarak oluşturabilecek ve böylece bize konuşabileceğimiz yerler keşfetme olanağını sağlayacak bir betimleme biçimi olduğu iddiasında bulunur.

Sinema kendimizin farklı parçalarını ve tarihlerini görmemizi ve kabullenmemizi sağlayarak bu özdeşleşme noktalarını ve bizim geçmişe bakarak 'kültürel kimliklerimiz' diyebileceğimiz konumsallıkları oluşturmayı sağlar" (Hall, 1998: 191).

Ustaoglu kendine özgü sinema diliyle yeni anlatıların ve yok sayılmış öznelerin hikâyelerinin keşfine çıkar. İzleyiciye hem farklı görme ve algılama biçimleri hem de yeni özne konumları önerir.

Bulutları Beklerken filminde benzer şekilde iki kimlik, iki dil ve iki aidiyet arasında kalmış, biri uğruna diğerini yok saymak zorunda bırakılmış Ayşe /Eleni'nin hikâyesini anlatır. Bu hikâye aracılığıyla hem kişisel bir anlatıya, tarihe tanık olur, hem de geçmişle yüzleşmeye, geçmiş üzerine sorular sormaya başlarız. Neyzi tarihle/geçmişle yüzleşmenin bireylerin ulusal kimlik bağlamında ödemek zorunda

kaldıkları bedelleri kabullenmeyi gerektirdiğinin altını çizer. “Kimlik ve kimliğin geçmişle ilişkisi sorunu Türk toplumundaki iyileşmesi zor yaralardan biridir” (Neyzi, 2004: 25). *Bulutları Beklerken* filmi hem bu bedelleri Eleni’nin hikâyesiyle açığa çıkarır hem de bu açığa çıkarmayı belleği harekete geçirerek yapar, böylece geçmiş üzerine izleyicinin de belleğini hiç değilse harekete geçmeye zorlar. Milliyetçi söylemin unutturma pratiklerine direnerek, toplumsal belleğimizi tahrik eder. Bu yolla belleğimizde sorgulayan, eleştiren bir alan yaratır.

Her iki film, kimlik ve aidiyet krizi bağlamında okunduğunda, aslında Türkiye’de yaşanan tarihsel/toplumsal dönüşümler üzerine de düşünmemizi sağlar. Bu filmler kimlik, bellek ve aidiyet kavramlarını sorunsallaştırarak bu kavramları eleştirebileceğimiz bir zemin sunar. Dolayısıyla Ustaoglu’nun kimlik kavramını sorunsallaştıran yaklaşımını aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bir bağlama oturtma çabası başka bir okuma alanının yolunu açabilir. Kültürel temsil biçimlerinin ortaya konulduğu film analizleri aslında toplumsal değişimlere eleştirel yaklaşmamızı sağlar. Filmlerdeki kimlik üzerine tartışmalar, bir dönemin algı biçimine, ön kabullerine de sorgulayıcı bir tutuma neden olur. “Bir filmin eleştirisi, bir dönemin, bir politik iklimin, gündelik hayatın, mekânın ve kültürün yeniden üretilmesi sürecinin ve bunların temsil biçimleri tarihinin analizine dönüşebilir” (Süalp, 2003: 19) . *Güneşe Yolculuk* filmi Kürt olma özne konumu üzerine olan uzlaşıları ve söylemsel kuruluşu sorunsallaştırırken aynı zamanda 90’ların politik iklimini ve milliyetçi söylemini tartışmaya açar. Diğer filmde ise benzer şekilde dönemin milliyetçi karakterini resmeder. Böylece resmi anlayışın milliyetçi ve tekçi anlayışını sorgulayacak düşünme biçimlerinin yolunu açar. Sessizlik bu sorgulayıcı düşünme biçiminde önemli bir yer tutar. *Bulutları Beklerken* filminde ayrı bir okuma alanı

oluşturur. Farklı kimliklerin sessizleştirilmesini Ustaoglu, Eleni'nin sessizliği ile anlatır. Eleni, suskunluğunu kendi diliyle konuşarak, kendi hikâyesini anlatarak bozar ve geçmişle yüzleşir. Bu yüzleşme bizi de kendi tarihimizle yüzleştirir ya da yüzleşmemiz gerektiğini hatırlatır.

Her iki film kimliğin inşası ve bunun bireyler açısından yarattığı travmayı açığa çıkarır. Ulusal kimliğin bütünlüklü ve sabitleşmiş kimlik tanımının aksine, çoğul ve değişken kimlik tanımlamalarına göndermede bulunur. Bu durum hem Eleni'nin hem de Mehmet'in yolculuklarında ortaya çıkar. Her iki hikâye tekil bir ulus ideali uğruna ödenen bedelleri açığa çıkarır. Ötekinin keşfiyle ve yeni aidiyet biçimleriyle sonlanan bu yolculuklar aynı zamanda resmi tarih anlatısına alternatif olarak kişisel anlatılara kulak verir. Böylece tekil kimlik tanımı yerine farklı kimlikleri keşfetmemizi sağlayacak düşünme biçimleri önerir.

Kimlik ve aidiyet ilişkisini ele alan filmler bu sorunla bağlantılı olan başka bir konuyu daha sorunsallaştırır: evi, daha doğrusu “evin yokluğunu”. İki filmde de ev ve aidiyet arasında ilişki kurulmuş, birinin olmadığı durumlarda diğersinin de imkânsızlığı vurgulanmıştır. Karakterler, kendi kimliklerini var edemedikleri durumlarda bir ev/yuva da edinememiş dolayısıyla bir mekânla aidiyet ilişkisi kuramamıştır. “Evin yokluğu” evin hep hayal edilen, uzakta olan, özlenen ama fiziksel olarak da, bir aidiyet biçimi olarak da yok oluşundan kaynaklanır. Ev/ yuva, kimliğini var edemeyen kişiler için hiçbir yerdir. “Ev” hep gitmek istenilen ve çoğu zaman gidilemeyen, terk etmek zorunda kalınan bir mekândır, olmak istedikleri bir bütüne, var oluşa işaret eder. Ancak parçalanmış aidiyetleri bir yere kök salmalarını imkânsız kılar. Ev, geri dönüşü arzu ettikleri hayali bir mekândır. Bu filmlerde evin

birden çok yüzü, anlamı vardır. “Ev”, bazen Berzan’da olduğu gibi bir yuva hayali, bazen Mehmet’de olduğu gibi bir aidiyetsizliğin başlangıcı ama yeni aidiyetlerin habercisi bazen de Tanasis gibi bir yerde kök salamamanın yarattığı uzak bir geçmiş olarak çıkar karşımıza. Filmlerdeki yıkık dökük, terkedilmiş evlerin görüntüsü köksüzlüğe, parçalanmış aidiyet ilişkisine bir göndermede bulunurken aynı zamanda Eleni ve Berzan’da olduğu gibi kurulacak yeni aidiyet ve temsil biçimlerine de açılımı işaret eder. Her iki film de yönetmen, evin farklı yüzlerini ve anlamlarını ortaya koyarak ev/yuva üzerine eleştirel düşünme biçimleri önerir. Bir yere kök salamayan, farklı aidiyet biçimleri arasında kalmış kimlikler için yuva da benzer şekilde parçalanmıştır. Kimliklerini var edemeyen özneler için ev/yuva kavramları yokluğu ifade etmektedir.

Süalp, Bahktin’den yola çıkarak sinemanın, daha doğrusu bir film eleştirisinin alternatif bir kamusal alan oluşturabileceği iddiasında bulunur. “Sinema çok merkezli, çok kaynaklı ve farklı coğrafyalardan gelen farklı öyküler, farklı bakışlar sunan ve doğası gereği seyircisini (muhatabını) tahayyül eden ve böylelikle diyalog isteği taşıyan bir araç olarak bize alternatif bir söyleşi alanı yaratır (Süalp, 2003: 21). Yeşim Ustaoglu’nun iki filmi, aslında hem egemen anlatıda hem de sinemada yer al(a)mayan hikâyeleri, farklı düşünme biçimlerini tartışmaya açarak alternatif bir alan oluşturur. Egemen söylemin yok saydığı tartışmaları, temsil biçimlerini görünür kılar. Ötekiler arasında söyleşiyi mümkün kılar.

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

içselleştirmiş izleyici için sarsıcı olmaktadır. Naficy, aksanlı sinema izleyicisinin tepkisinin “bölünmüş bir tepki” olduğunu belirtir (2001: 51). Yurt içi ve yurt dışında festivallerde gösterilen ve ödül alan filmler aynı coşkuyu yurt içinde festivaller dışında sağlamamış, tam tersine suskunluk ya da aşırı tepkilerle bir sansüre uğramıştır. Genelde medya ve sanat, özelde sinema alanındaki düzenlemeler ve kontrol mekanizmaları resmi söyleme uygun temsiller yaratır, farklı temsillerin çoğalmasını kısıtlar. Suskunluk ve görmezden gelme gizli bir sansürün, kısıtlamanın varlığına işaret eder. Özellikle *Güneşe Yolculuk* filmi dağıtım ve gösterim konusunda sıkıntı çekmiş yapımından bir yıl sonra az sayıda sinema salonunda gösterim olanağı bulmuştur. Gösterildiğinde ise olumlu tepkiler, olumsuz tepkilerin gölgesinde kalmıştır. Film, yurtdışı festivalleri ve yabancılar için yapıldığı ve Türkler’i kötü göstererek prim yapma amacı taşıdığı gibi eleştirilere maruz kalmış²⁹, filmlerin çoklu düşünme biçimleri göz ardı edilmiştir. Gösterilen aşırı tepki dışında aslında film suskunlukla karşılanmıştır.

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

²⁹ İzleyici görüşlerinin yer aldığı internet sitelerinden yararlanılmıştır. www.sinematürk.com, sozluk.sourtimes.org. *Güneşe Yolculuk* filmine gösterilen izleyici tepkisi ayrı bir çalışma konusudur.

anlatı alanıdır. İleriki yıllarda bu yüzleşmeye tanık olması ve bunu sorunlaştıran öykülerle karşımıza çıkması kaçınılmazdır.

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Akbulut, Hasan (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, İstanbul: Bağlam.

Akçam, Taner (1995). *Türkiye'yi Yeniden Düşünmek*, İstanbul: İletişim.

Akçam, Taner (1997). "Hızla Türkleşiyoruz", *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Nuri Bilgin (der.), s. 143-158, İstanbul: Bağlam.

Akçam, Taner (2008). *Ermeni Meselesi Hallolunmuştur*, İstanbul: İletişim.

Akdeniz, Bige (2001). "Batı'dan Güneşe Yolculuk" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Melis Behlil (der.), s.123-131, İstanbul: Bağlam.

Aksoy, Asu (2001). "Gecekonduyan Varoşa Dönüşüm: 1990'larda 'Biz' ve 'Öteki' Kurgusu", *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der.), s.39-53, İstanbul: Bağlam.

Alptekin, H. Bahri (2001). "Dışarıdan Birisi Olarak Sanatçı", *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der.), s. 61-69, İstanbul: Bağlam.

Anderson, Benedict (1993). *Hayali Cemaatler*, çev: İskender Savaşır, İstanbul: Metis.

Arslan, Savaş (2003). "Sinema ve Millet: Bir Derin Söylem Makalesi", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, Esra Özcan (der.), s.49-59, İstanbul: Bağlam.

Aydın, Suavi (1993). *Modernleşme ve Milliyetçilik*, Ankara: Gündoğan Yayınları

Aydın, Suavi (1998). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve "Türk Kimliği"*, Ankara: Öteki.

Balcıoğlu, Mustafa (1993). "I. Dünya Savaşı Sırasında Karadeniz'de Rum Faaliyetleri ve Sivil Tepki", Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, sayı: 4, s.91-99.

Bayraktar, Deniz (2006). "Türk Sineması: Kimlik Olgunlaş(Tır)ma Enstitüsü", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, Elif Akçalı (der.), s.275-303, İstanbul: Bağlam.

Berger, John (1998). *O Ana Adanmış*, İstanbul: Metis.

Bilgin, Nuri (1994). *Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayınları.

Bilgin, Nuri (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına kitaplar

Bora, Tanıl (1997). "Cumhuriyet'in İlk Döneminde Milli Kimlik", *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Nuri Bilgin (der.), s.53-62, İstanbul: Bağlam.

Bora, Tanıl (2006). *Medeniyetin Kaybı*, İstanbul: Birikim

Chambers, Lain (2005). *Göç, Kültür, Kimlik*, çev: İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi, İstanbul: Ayrıntı.

Curtis, Robin (2003). "Sınırı Geçmek: İkinci ve Üçüncü Neslin Otobiyografik Filmlerinde Hatırlama ve Unutma", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, Elif Akçalı (der.), s.159-168, İstanbul: Bağlam.

Dereboyu, Ferhan ve Dereboyu, Çiğdem (1997). “Batılılaşma ve Kimlik Direnci- Psikososyal Bir Yaklaşım”, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Nuri Bilgin (der.), s.409- 429, İstanbul: Bağlam.

Erbaş, Hayriye ve Coşkun, Kemal M. (2007). “Sınıf Kimliğinden Kültürel Kimliğe: Fark/Kimlik Politikalarının Yükselişi”, *Fark/Kimlik Sınıf*, Hayriye Erbaş (der.), s. 3- 31, Ankara: Eos

Ergun, Doğan (2000). *Kimlikler Kıskaçında Ulusal Kişilik*, Ankara: İmge.

Erim, Duygu (2001). “Nefret”, *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der.), s.191-197, İstanbul: Bağlam.

Erkarlan, Önder (2003). “Güneşe Yolculuk Filmi Üzerine Göstergibilimsel İnceleme”, *Kültür ve İletişim*, sayı: 6(1),s.129-146.

Erkılıç, Hakan (1996). “Akad’ın Göç Üçlemesinde Eşya İnsan Bağlamında Kimlik: Ne o Ne de Öteki”, 25. *Kare*, sayı 16, s.35-42.

Eyüboğlu, Selim ve Erdem, Tuna (2001). “Doğaçtan Film Okumaları”, *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der), s:127-235, İstanbul: Bağlam.

Gellner, Ernest (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev: Büşra Ersanlı Behar ve Günay Göksu Özdoğan, İstanbul: İnsan yay.

Georgeon, François (1999). *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri Yusuf Akçura (1876- 1935)*, çev: Alev Er, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Gencer, Ş. Sultan (2003). “Almanyalı Türk Türkiyeli Alman”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, Elif Akçalı (der.), s. 145-155, İstanbul: Bağlam.

Gürbilek, Nurdan (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis.

Güvenç, Bozkurt (1993). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Hall, Stuart (1998). “Kültürel Kimlik ve Diaspora”, *Kimlik: Topluluk, Kültür ve Farklılık*, J. Rutherford vd., çev: İrem Sağlamer, s. 173-191, İstanbul: Sarmal.

Higson, Andrew (1989). “The Concept of National Cinema”, *Screen*, 30 (4): 36-46.

Higson, Andrew (2000). “The Limiting Imagination of National Cinema”, *Cinema and Nation*, Mette Hjort ve Scott MacKenzie (ed.), Londra, NY: Routledge, s. 63-74.

Hill, John (2001), “Hollywood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*, Deniz Derman (der.), s.32-33, İstanbul: Bağlam.

Hirschon, Renee (2005). *Mübadele Çocukları*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Hobsbawm, Eric (1996). “Kimliğe Dayalı Sol Politika”, *Sosyal Politika*, sayı:11, s.71-81

İnaç, Hüsamettin (2006). *Türkiye’nin Kimlik Problemleri*, Ankara: Ekin.

Kadıoğlu, Ayşe (1999). *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi*, İstanbul: Metis.

Kadıoğlu, Ayşe (2008). *Vatandaşlığın Dönüşümü Üyelikten Haklara*, İstanbul: Metis.

Kaftan, Eylem (2001). “Gözü Cinselleştiren Sinema ve İktidar Üzerine”, *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der.), s.197-209, İstanbul: Bağlam.

Kasaba, Reşat (1998). “Eski İle Yeni Arasında Kemalizm Ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), s. 12-29, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Keyder, Çağlar (1998). “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (der.), s. 29-43, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Köker, Levent (1997). “Çok Kültürlülük ve Demokratik Meşruluk Sorunu”, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Nuri Bilgin (der.), s. 41-50, İstanbul: Bağlam.

Mercer, Kobena (1998). “Cangıla Hoşgeldiniz: Postmodern Politikada Kimlik ve Çeşitlilik”, *Kimlik: Topluluk, Kültür ve Farklılık*, J. Rutherford vd., çev: İrem Sağlamer, s. 85-101, İstanbul: Sarmal

Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton: Princeton University Press.

Nalçaoğlu, Halil (2002). “Vatan: Toprakların Altı, Üstü ve Ötesi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, s. 293-309, İstanbul: İletişim.

Neyzi, Leyla (1999). *İstanbul'u Hatırlamak ve Unutmak, Birey, Bellek ve Aidiyet*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Neyzi, Leyla (2004). *Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*, İstanbul: İletişim.

Nicolaidis, Dimitri (1992). "Ulusal Kimlik Üzerine Düşünmek", çev: Özlem Nudralı, *Birikim*, sayı: 45/46, s. 72-83.

Oba, A. Engin (1995). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu*, Ankara: İmge Kitapevi.

Öncü, Ayşe ve Weyland, Petra (2005). "Giriş", *Küreselleşen Kentlerde Yaşam Alanları ve Kimlik Mücadeleleri*, Ayşe Öncü, Petra Weyland (der.), İstanbul: İletişim

Öztürk, S. Ruken (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om.

Özyürek, Esra (2001). "Giriş", *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası*, Esra Özyürek (der.), s. 11-35, İstanbul: İletişim.

Parmar, Pratibha (1998). "Temsil Stratejileri", *Kimlik: Topluluk, Kültür ve Farklılık*, J. Rutherford vd., çev: İrem Sağlamer, s. 119-131, İstanbul: Sarmal.

Pekin, Müfide (2005). *Yeniden Kurulan Yaşamlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Pösteki, Nigar (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*, İstanbul: Es.

Robins, Kevin, Aksoy, Asu (1999). “Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü”, *Toplum ve Bilim*, sayı:82, s.180-195.

Rutherford, John (1998). “Yuva Denilen Yer: Kimlik ve Farklılığın Kültürel Politikaları” *Kimlik: Topluluk, Kültür ve Farklılık*, J. Rutherford vd., çev: İrem Sağlamer, s. 7-31, İstanbul: Sarmal.

Sancar, Mithat (2007). *Geçmişle Hesaplaşma*, İletişim: İstanbul.

Somel, S. Akşin (1997). “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Türk Kimliği”, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, Nuri Bilgin (der.), s. 71-83,, İstanbul: Bağlam.

Suner, Asuman (2002). “1990’lar Türk Sineması’nda Taşra Görüntüleri: Masumiyet’te Döngü, Kapatılmışlık, Klostrofobi ve İroni”, *Toplum ve Bilim*, sayı: 92, s. 176-203.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis.

Süalp, Z. Tül Akbal (2001). “Outsider: Peçenin Önünde; Peçenin Ardında Mercek ve Kadraj Ayarlarından Yeni Konumlara: 2000’lerin Avangardı Mümkün mü?”, *Dışarıda Kalanlar/ Birakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der), s: 161-173, İstanbul: Bağlam.

Süalp, Z. Tül Akbal (2003). “Sokağa Bakan Penceresiyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir?”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3*, Elif Akçalı (der.), s. 11-25, İstanbul: Bağlam

Süalp, Z. Tül Akbal (2004). “Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, Elif Akçalı (der.), s. 23-35, İstanbul: Bağlam

Süalp, Z. Tül Akbal (2004). *Zamanmekan*, İstanbul: Bağlam

Toker, K., Nilgün (2002). “Bir 12 Eylül Dersi: ‘Uzlaş Kültürü’”, *Birikim*, sayı: 138, s.109-110.

Ulusay, Nejat (2008). *Melez İmgeler*, İstanbul: Dost.

Urry, John (1999). *Mekanları Tüketmek*, çev: Rahmi Ögdül, İstanbul: Ayrıntı.

Yaren, Özgür (2008), *Altyazılı Rüyalarda*, Ankara: De ki.

Yeğen, Mesut (2001). *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İstanbul: İletişim

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

Yeğenoğlu, Medya (1995) “Sömürge Sonrası Dünyada Göçmen Kimliği”, *Mürekkap*, Kıs/Bahar 1995, s.80.

Yıldız, Ahmet (2001). “*Ne Mutlu Türküm Diyebilene*”: *Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*, İstanbul: İletişim.

Yumul, Arus (2001). “Yahudilik, Ötekilik ve Kimlik”, *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, Aliye F. Mataracı (der), s.109-111, , İstanbul: Bağlam.

Yurdusev, Nuri (1997). “18. ve 19. yy.larda Avrupa’da Türk Kimliği”, Nuri Bilgin (der.), s. 101-115, *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik*, İstanbul: Bağlam.

Zürcher, Erik Jan (1995). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul: İletişim.

Weeks, Jeffery (1998). “Farklılığın Değeri”, *Kimlik: Topluluk, Kültür ve Farklılık*, J. Rutherford vd., çev: İrem Sağlamer, s. 85-101, İstanbul: Sarmal.

İnternet Kaynakları

Atagün, Sibel (2006). “Türk sinemasını Güneşe Taşıyan Usta: Yeşim Ustaoğlu”, www.izdiham.com, 09/07/2007.

Baydar, Yavuz (1999). “Yeşim Ustaoğlu'yla Söyleşi *Güneşe Yolculuk*”, www.milliyet.com, 28/02/1999.

Özyurt, Olkan (2005). “Ustaoğlu'nun Derdi Çeşitlilik”, www.radikal.com, 08/01/2005.

Tanrıkulu, M. Sezgin (2006). “Türkiye'nin Yerinden Edilme Sorununun Çözülmesinde Toplumsal Mutakabatın Önemi”, www.tesev.org.tr, 10/05/2006.

Ünver, Bircan (2001). “*Güneşe Yolculuk* Yeşim Ustaoğlu İle Son Filmi Üzerine”, www.lightmillennium.org, 15/06/2006.

Yaşartürk, Gül (2007). “İz'den Bulutları Beklerken'e Marjinal Bir Yolculuk” www.ucansupurge.org, 13/08/2007.

EK1: YEŞİM USTAOĞLU BİYOĞRAFİSİ *

1960 Kars doğumlu Yeşim Ustaodđlu, babasının iÇi nedeniyle doğu illerinde bulunur, Ankara'dan sonra Trabzon'da yaşar. İlkokulu, ortaokul ve lise eğitimini Trabzon'da tamamlar. 1977 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'ne girer. İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Restorasyon Bölümü'nde mastırını tamamlar.

Yüksek lisans yaptığı dönemde İFSAK'ın çalışmalarına katılan Ustaodđlu'nun İFSAK'ın yayınladığı sinema dergilerinde yazıları yayınlanır. İFSAK'ın kısa film kurslarının ve festivallerinin düzenlenmesinde yer alır. Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde sürekli film izler, ve sonunda film çekmeye karar verir. İlk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak*'tır. Bu filmi ile 1984 yılında İFSAK Kısa Film Yarışması'nda ödül alan Ustaodđlu, ikinci kısa filmi *Magnafantagna* ile Oberhausen ve Chicago film festivallerine katılır. *Düet*, 1991 yılında Yunus Nadi Kısa Film Yarışması'nda birincilik ödülü alır. 1992 yılında *Hotel* isimli kısa filmini çeker. *Hotel*, 14. Akdeniz Montpellier Festivali Büyük Ödülü'nü alır.

1994 yılında yaptığı ilk uzun metraj filmi *İz* ile 14. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Film Ödülü alır. *İz*, Moskova ve Gotenburg gibi festivallerde de gösterildi. Ustaodđlu bir sonraki kurmaca uzun metraj filmi olan 1999 yapımı *Güneşe Yolculuk* ile uluslararası ölçekte adını duyurur. Berlin Film Festivali'nde yarışan film, Mavi Melek Ödülü'nü (En İyi Avrupa Film) ve Barış Ödülü'nü alır. Film, yapıldığı yıl En İyi Film, En İyi Yönetmen, FIPRESCI Ödülü ve Seyirci Ödülü'nü alarak, İstanbul Festival'inde bütün ödülleri toplar. Üçüncü

kurmaca filmi *Bulutları Beklerken*'in (2003) hazırlık ve çekim aşamaları sırasında *Sırtlarındaki Hayat* adlı belgeseli çeker.

* www.kameraarkasi.org sitesinden yararlanılmıştır.

EK2: : YEŞİM USTAOĞLU FİLMOGRAFİSİ VE FİMLERİN KÜNYESİ

Filmografi

Kısa Filmler

1984 *Bir Ânu Yakalamak*

1987 *Magnafantagna*

1990 *Düet*

1991 *Otel*

Uzun Filmler

1994 *İz*, Yönetmen

1999 *Güneşe Yolculuk*, Yönetmen, Senarist

2003 *Bulutları Beklerken*, Yönetmen, Senarist

Künye

Güneşe Yolculuk

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Müzik: Vlatko Stefanovski

Yapım: Türkiye, Hollanda, Almanya

Süre: 104 dk.

Bulutları Beklerken

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu, Petros Markaris

Görüntü Yönetmeni: Jacek Petrycki

Müzik: Michael Galasso

Yapım: Türkiye, Fransa, Almanya, Yunanistan

Süre: 92dk

ÖZET

Bu tezin temel sorunsalı Cumhuriyet ideolojisinin yaratmaya çalıştığı “Ulusal Türk kimliği” ve 1980’lerden itibaren bu “kimlik”te meydana gelen dönüşümler bağlamında Yeşim Ustaoglu’nun *Güneşe Yolculuk* (1999) ve *Bulutları Beklerken* (2003) filmlerinin analiz edilmesidir. Bu iki filmin Türkiye’de yaşanan kimlik ve aidiyet tartışmalarına neler kattığı, yeni düşünme biçimlerini nasıl ortaya koyduğu ve kimlikle aidiyet ve bellek kavramlarını nasıl ilişkilendirdiği irdelenmektedir. Çalışmada önerilen farklı düşünme biçimlerinin biçimsel ve tematik olarak deşifrenip ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Yapıldıkları dönemin kimlik tartışmalarını içeren bu filmler, sorgulayıcı ve tarihsel bakış açısı, özgün mekân, zaman kullanımı ile yeni ve farklı düşünme biçimleri önermektedir. Filmlerin analizi sonucunda filmlerin, tekil kimlik kurgusuna alternatif olarak çoklu okumalara yer verdiği böylece farklı kimlikleri görünür kıldığı sonucuna varılmıştır. Yönetmen farklı kimliklere vurgu yapmakta ve farklılıklarımızla bizi yüzleştirmektedir.

ABSTRACT

The main problems of this thesis is analyse of the films *Güneşe Yolculuk* and *Bulutları Beklerken* by Yeşim Ustaoglu in the context of “National Turkish Identity” that Republic ideology try to create and transformations which are occurred in that identity since 1980s. It is studied that what two films added to arguments about identity and belonging which are lived in Turkey, how they introduced new thought forms, and how they related belonging with identity and mind. It is intended that bring to light decipher formal and thematically the different thought forms which are proposed in the study.

Those films including the identity arguments in the term of their production propose the historical viewpoint which examines original place, new and different thinks about usage time. It is asserted that these films provide to read multiply as an alternative to the perception of single identity. In this sense, as a result of the analysis of these films, we can understand that they bring out different identities and it gives opportunity to perceive that there is no single identity and the identity is a construction. The director emphasizes that there are diverse identities and we face these differences in our daily life again and again.