

**2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİ İMGESİNİ
AŞINDIRAN BİR ÖĞE OLARAK ÇOCUK:
BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DUYGU İREM CEVHER

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
AĞUSTOS- 2021**

**2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA ÖTEKİ İMGESİNİ
AŞINDIRAN BİR ÖĞE OLARAK ÇOCUK:
BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DUYGU İREM CEVHER

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Filiz BİLGİN ÜLKEN**

**MERSİN
AĞUSTOS - 2021**

ÖZET

Sinemanın, temsilleri aracılığıyla gerçekliği istediği biçimde üretme ve kitleleri şekillendirme potansiyeli bilinen bir gerçektir. Bu anlamda sinema egemen ideolojiye hizmet edebildiği gibi karşı anlatılara da söz söyleme alanı yaratabilmektedir. Egemen ideolojiyi görünür kılan filmler, sistemin güç ilişkilerini işaret ederek; sesi duyulmayanların, ötekilerin ve bastırılmış olanların alternatif bakış açıları ile farklı bir gözle görülmesinin yolunu açmaktadır. Bu da sinemanın politikleşebilmesi potansiyelini göstermektedir. Çocuk imgesi akışkanlığı ve dönüştürmeye uygun yapısı sayesinde ve tamamlanmamış bir kategori olmasıyla sinemada direniş alanları yaratabilmektedir. Bu nedenle çocuk imgesi sinema için her zaman vazgeçilmez olmuştur. Çalışmanın amacı *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi özelinde, 2000 sonrası Türkiye sinemasında ötekiliğin aşındırılmasında çocuğun nasıl bir işlevi olduğunu bulmaya çalışmak olmuştur. Film analizi, sosyolojik eleştiri çerçevesinde betimsel analiz yöntemiyle yapılmıştır. Çalışma boyunca, Türkiye sinemasında öteki ve çocuk temsillerinin nasıl olduğu, Türkiye sinemasının 2000 sonrası dönüşümünün ötekine ve çocuk imgesine nasıl yansıdığı tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk, Çocukluk, Öteki, Politik Sinema, Egemen İdeoloji.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Filiz BİLGİN ÜLKEN, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ABSTRACT

It is a well-known fact that cinema has the potential to produce reality in its own way and shape the masses through its representations. In this sense, cinema may represent the dominant ideology as well as create a space for counter-narratives. Films that make the dominant ideology visible pave the way for the voiceless, the outsiders and the suppressed people with a different point of view, by pointing out the power relations of the system through another perspective. This shows the potential for the politicization of cinema. The image of the child, being fluid and structurally suitable for transformation, and being an incomplete category may have a role to create areas of resistance in cinema. For this reason, the figure of the child has always been indispensable for cinema. The aim of the study was to try to find out what kind of a function the child has in the erosion of otherness in the post-2000 Turkish cinema, especially in the movie *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001). While analyzing the movie, descriptive analysis method was used within the framework of sociological criticism. Throughout the study, it has been revealed how the other and child representations are in Turkish cinema, and how the transformation of Turkish cinema after 2000 is reflected on the outsiders and the image of the child.

Keywords: Child, Childhood, Other, Politic Cinema, Dominant Ideology.

Advisor: Asst. Prof. Dr. Filiz BİLGİN ÜLKEN, Department of Radio, Television and Cinema, The University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Eğitimci, sosyal çalışmacı ve çocuk gelişimci kimliklerim nedeniyle çocuklarla yaptığım çalışmalar onların eşsiz dünyalarını deneyimlerken kendi gerçekliğimi de yeniden keşfetmemde kilit bir rol oynadı. Benim için hep çok kıymetli olan sinema alanı içinde üretim yaparken de çocukluğu araştırma konularım içine dâhil etmekten çok büyük keyif aldım.

Bu çalışma, kendi alanımda uzmanlaşmak adına ön plana aldığım mesleğim ve mesleki eğitimlerim ile pek çok kez kesintiye uğradı. Bunun sonucunda da uzun ve sancılı bir süreçte yayıldı. Zaman zaman çalışmanın başına oturacak ve bitirecek enerjiyi bulmakta çok zorlandım. Umutsuzluğa kapılıp vazgeçtiğim dönemlerde bana devam etme gücü veren desteğini asla esirgemeyen eşim Emrah Cevher'e gerçekten minnet borçluyum. Hayatım boyunca desteklerini hissettiğim çekirdek ailem Ayhan, Nurdan ve Mehmet İrem'e de varlıkları ve destekleri için minnettarım.

Akademik ve insanlık tahayyülümün baş öznesi olan Hakan Altun'a varlığı ve dostluğuyla bugün beni ben yapan insanlardan olduğu için çok teşekkür ederim. Yollarımız kesiştiği için kendimi çok şanslı hissediyorum. Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Filiz Bilgin Ülken'e anlayışlı ve destekçi yol göstericiliği için çok teşekkür ederim.

Çocukların varlıkları, ısıltıları ve içinde barındırdıkları o sonsuz potansiyelleri sayesinde yarattıkları direniş alanlarıyla; tüm ötekilik ve tahakküm pratiklerini yıkabilecek gücü kendilerinde barındırdığına yürekten inanıyorum. İnsanlığın bütün farklılıklarıyla onurlu ve özgür bir yaşam süreceği geleceğin bu güzel varlıkların ellerinde şekillenmesi umuduyla tezimi dünya çocuklarına ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
KISALTMALAR ve SİMGELER	ix
1. GİRİŞ	1
2. ÖTEKİNİN İNŞASI	4
2.1. Öteki Kavramı	4
2.2. Kimlik Bağlamında Ötekiliğin İnşası	12
2.2.1. Modern Dönemde Kimlik Sorunu	13
2.2.2. Postmodern Dönemde Kimlik Sorunu	16
2.3. Levinas Felsefesinde Ben ve Öteki Teması	18
3. TÜRKİYE SİNEMASI VE ÖTEKİ	21
3.1. Türkiye Sinemasında Ötekilik ve Kimlik	24
3.2. Yeni Politik Filmler Ve Kimlik Sorunsalı	31
4. SİNEMA VE ÇOCUK	39
4.1. Tarihsel Olarak Çocuk Mevhumu	39
4.2. Sinemada Çocuk İmgesinin Kullanımları	44
4.2.1. Türkiye Sinemasında Çocuk İmgesinin Kullanımı	49
5. YÖNTEM	60
5.1. Araştırma Modeli	60
5.2. Örneklem	61
5.3. Problem Tanımı	61
5.4. Amaç	61
5.5. Önem	62
5.6. Sınırlılıklar	62
6. ÖTEKİLİĞİN AŞINDIRILMASINDA ÇOCUK: BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK FİLMİ ÖRNEĞİ	63
6.1. Filmin Künyesi	63
6.2. Filmin Konusu	64
6.3. Filmde Ulusal Kimliğin İnşası	65
6.3.1. Kurucu Kimlik ve Ötekilik	67
6.3.2. Kullanılan Simge ve Semboller	72
6.4. Filmde Otorite ve Kurumlar	74
6.5. Filmde Kürt Temsili	76
6.6. Merkez ve Çevre İlişkisi Bağlamında Göç, Yabancılaşma, Yolculuk	80
6.7. Ötekiliği Aşındırıcı Öge Olarak Çocuk	83
7. SONUÇ	86
KAYNAKLAR	90
ÖZGEÇMİŞ	97

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 6.1. Büyük Adam Küçük Aşk Filmi Afişi	64
Şekil 6.2. Rıfat Bey Sakine'yi suçluyor	68
Şekil 6.3. Utanarak kafasını önüne eğen Hejar	68
Şekil 6.4. Hejar'ın saçlarını kesmek istiyor	69
Şekil 6.5. Rıfat Bey ve Hejar	69
Şekil 6.6. Hejar Kürtçe bağırıyor	70
Şekil 6.7. Rıfat Bey Hejar'ı hırsızlıkla suçluyor	70
Şekil 6.8. Sakine gerçek adının Rojbin olduğunu söylerken	71
Şekil 6.9. Rıfat Bey Cumhuriyet gazetesi okurken	72
Şekil 6.10. Duvardaki Kemalist ikonografi	73
Şekil 6.11. Konvoydakilerin salladığı bayraklar	73
Şekil 6.12. Tren garındaki bayraklar	74
Şekil 6.13. Rıfat Bey'in balkonuna astığı bayrak	74
Şekil 6.14. Polis ve Rıfat Bey	75
Şekil 6.15. Kibirli tavrını sürdüren polis	75
Şekil 6.16. Müzeyyen Hanım bisikletiyle	76
Şekil 6.17. Evlilik yüzüğünü çıkarıyor	76
Şekil 6.18. Vefat eden eşe veda	76
Şekil 6.19. Hejar polisler tarafından fark edilmez	77
Şekil 6.20. Hejar güvenlik güçlerinden korkar	78
Şekil 6.21. Sakine ve Hejar	79
Şekil 6.22. Evdo köyündeki çatışmalardan kaçıp İstanbul'a gelmiştir	79
Şekil 6.23. Rıfat Bey trende dilenen çocuğun annesini azarlıyor	80
Şekil 6.24. Rıfat Bey ve önünde oturan çarşafli kadın	81
Şekil 6.25. Rıfat Bey'in varoşlarda çamura bulanmış ayakları	81
Şekil 6.26. Hejar ve sokak çocuğunun karşılaşması	83
Şekil 6.27. Rıfat Bey Hejar'ın ailesinin ismini öğrenmek için Sakine'den yardım istiyor	84
Şekil 6.28. Rıfat Bey Hejar'a Negri! Diyor	84
Şekil 6.29. Rıfat Bey, Sakine ve eşi	84
Şekil 6.30. Hejar, Evdo ve Rıfat Bey çalışma odasında	85

KISALTMALAR ve SİMGELER

Kısaltma/Simge	Tanım
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
CIA	Central Intelligence Agency
LGBTI	Lezbiyen, Gey, Biseksüel, Transseksüel, Interseks
IMF	The International Monetary Fund
TDK	Türk Dil Kurumu
YY	Yüzyıl



1. GİRİŞ

İnsanlık tarihinde, sosyo-ekonomik yapıyı değiştiren pek çok önemli gelişme yaşanmıştır. Günümüz dünyasının da hali hazırda bu gelişmelerin ve dönüşümlerin yaşandığı bir döneme tanıklık ettiği söylenebilir. Modernizmin bütünleştirici ve evrensel politikalarının; bugün yerini kimlik siyasetine bırakmış olduğu görülmektedir. Bu süreçte kimlikler tekrar tekrar bozulmakta ve inşa edilmektedir. Kendini ve dolayısıyla ötekini yeniden şekillendirmek zorunda kalan bireyin, kendini farklı olan üzerinden korumacı bir şekilde, ben ve öteki karşıtlığında yapılandığı söylenebilir. Sinema da kimi dönemlerde bu ötekileştirme halini temsiller yoluyla kitlelere aktarmaktadır. Sinemanın içinden çıktığı coğrafyanın aidiyet ve kimlik temsillerini yansıtarak gerçeği yeniden şekillendirme gücüne sahip olması ve kitleleri yönlendirme işlevi, üzerine çok düşünülmüş ve yazılmış bilinen bir konudur. Ancak sinemanın bir diğer gücü de, egemen iktidar söylemine rağmen ve ona karşı ortaya çıkan karşı anlatılara olanak vermesiyle; ötekini, madunu, bastırılanı ve görünmeyeni işaret etmesi ve yeniden tanımlaması açısından politikleşerek, bir direniş alanı yaratabilme potansiyelidir. Böylece egemen ideolojiye karşı ve onun ürünü olan egemen söylem karşısında konumlanarak sisteme yönelen hamleler yapılabilmesi mümkün olmaktadır.

Egemen ideolojinin; kalıcı, sürdürülebilir olabilmek adına sinemanın kültürel temsillerini kullandığı bilinen bir gerçektir. “Yeni politik filmler” (Suner, 2006) ise; işledikleri konularda, merkeze doğrudan aidiyet ve kimlik problemlerini konumlandıkları ulusal bir sinemanın temin edemeyeceği dönüşümü ve bu dönüşümün imkânlarını mümkün kılmaktadırlar. Bu filmler dayatılanın karşısına bir alternatif koymaları, farklı bakışlar üretmeleri ile ele aldıkları konularda farkındalık yaratmaktadırlar. Bu çalışmada incelenecek olan, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi de bu bağlamda politik olarak tanımlanabilecek, egemen söylemi ve ötekileştirme biçimlerini kırması ve alternatif sinema anlatıları içerisinde konumlanması ile dikkat çekmektedir. Bu çalışma, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi üzerinden egemen söylemin içinin boşaltılmasının ve ötekine karşı egemen olan bakışın dönüşümünün mümkün olduğunun gösterilmesi açısından önem taşımaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ben ve ötekinin diyalogu üzerinden; ırk, etnisite, ulusal kimlik ve ötekilik gibi kavramlara yeni bir gözle bakılmasına olanak sağlaması açısından *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi özelinde, 2000 sonrası Türkiye sinemasında ötekiliğin aşındırılmasında çocuğun nasıl bir işlevi olduğunu bulmaya çalışmak olacaktır. Bu amaçla araştırma boyunca, sinemada neden çocukların merkezde olduğu öyküler anlatıldığı, çocuğun kullanımının yönetmene nasıl bir fayda sağladığı, Türkiye sinemasında öteki ve çocuk temsillerinin nasıl olduğu, Türkiye sinemasının 2000 sonrası dönüşümünün ötekine ve çocuk imgesine nasıl yansıdığı incelenmiştir.

Filmin çekildiği tarihten günümüze kadar geçen 20 yılda temsil edilen karakterlerin bugün aynı yerde konumlanmadığını hatırla tutmakta fayda olacaktır. Bugün temsil edilen karakterlerin ve sorunların çeşitlendiği, dönüşümler geçirdiği bunların yanı sıra bazı temel konuların da hiç değişmediği söylenebilir.

Çalışmanın, giriş bölümünden oluşan bu ilk bölümünde araştırmanın genel çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise, öteki kavramının nasıl şekillendiğine, ne tür anlamlar barındırdığına bakılacaktır. Bu kavramla ilişkisi açısından kimlik kavramı da modern ve post- modern dönemdeki görünümü ve geçirdiği dönüşümler üzerinden incelenecektir. Yine bu bölümde Levinas felsefesinde ötekilik tartışılacaktır. Bu çalışmada kuramsal çerçevede özellikle Levinas'ın ötekilik tartışmasının ön plana çıkartılmasının nedeni, onun felsefesinin ötekine bakışta - tıpkı sinemadaki politik filmlerin öteki üzerinden yarattığı direniş alanları gibi- direniş alanları yaratabilmesi yatmaktadır. Levinas'ın felsefesinde "ben" "öteki"nden ayrı olarak herhangi bir hiyerarşik ve üst konumlanmaya sahip değildir. Tersine Levinas'ın felsefesinde "öteki", "ben"e değişmesi için kendini dayatan bir konumdur ve bu da benin kendini sorgulaması ve "öteki"ni anlaması, tanınması ve kabule geçmesi açısından önem teşkil etmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, ötekilik ve kimlik politikalarının tarihsel toplumsal görünümünün, Türkiye sinemasına yansımaları ve ulusal sinema, politik sinema tartışmaları sinemanın tarihsel gelişimi çerçevesinde ele alınmaktadır. Aynı zamanda öteki temsilleri ile kimlik sorununun sinemadaki yansımaları ve dönüşümü üzerinde durulmaktadır. Bu bölümün yeni politik filmler ve kimlik sorunsalı adlı alt bölümünde 90'lı yılların ortasından itibaren belirginleşmeye başlayıp 2000'li yıllarda iyice olgunlaşan daha önceki sinema anlatılarından farklılaşmış yeni bir sinema anlayışından bahsedilmektedir. Bu noktada değinilmesi gereken önemli bir nokta da, bu yönelimin adlandırılması ile ilgilidir. Bu çalışma çerçevesinde 2000 sonrası görülen bu yeni anlatı sineması için Türk sineması yerine, Türkiye sineması ifadesi kullanılacaktır. Türk sineması ifadesinin tam da çoğulculuğu görmemesi ve farklı kimlikleri tek bir potada eritmesi, bu farklı kimliklere söz hakkı veren ve yer açan sinemadaki yeni yönelimle örtüşmemektedir. Araştırmanın ulus devlet anlayışıyla oluşan tek tip egemen bakışın açığa çıkarılması ve eleştirisine verdiği önem düşünüldüğünde, Türkiye sineması ifadesinin tezin içeriği ile de daha uyumlu olacağı söylenebilir. Çalışmanın dördüncü bölümünde, çocukluk kavramı, dünya ve Türkiye sinemasında çocuk imgeleri ve çocukluk kavramının sinemaya yansımaları incelenecektir. Türkiye sinemasında çocukluk üzerine yapılmış çok fazla çalışma olmadığı görülmektedir. Nilüfer Pembecioğlu'nun *Türk ve Dünya Sinemasında Çocuk İmgesi* (2006) adlı çalışmasının bu anlamda alana katkı sağlayan önemli ve ilk çalışmalardan olduğu görülmektedir. Araştırma evreni çok geniş olan bu çalışma, Türkiye sinemasında yer alan çocuk karakterleri tematik bir şekilde gruplandırarak filmlerle ilgili kısa bilgilere yer vermiştir. Ebubekir Düzcan'ın, 1947'den günümüze kadar Türkiye sinemasında

çocukluk imgesini inceleyen ve yeniden dönemleştiren, *1947'den günümüze Türkiye Sinemasında Çocukluk: Sosyolojik Bir Analiz* (2020) adlı doktora tezi çalışması, bu araştırma için önemli bir referans noktası ve yol gösterici olmuştur. Çalışmanın beşinci bölümünde; araştırmanın yöntem kısmı yer almaktadır. Bu çalışmada, sosyolojik bir eleştiri çerçevesinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Yine bu bölümün içinde araştırmanın problem tanımı, amacı, önemi ve sınırlılıkları yer almaktadır. Çalışmanın analiz bölümü olan son kısmında ise, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi bir örnek olarak analiz edilecektir. Film sosyolojik yaklaşımla (Özden, 2004:153-165) ulusal kimliğin inşası, otorite ve kurumlar, Kürt temsili, merkez ve çevre ilişkisi bağlamında göç, yabancılaşma, yolculuk ve ötekiliği aşındırıcı öge olarak çocuk başlıkları altında analiz edilerek incelenecektir.



2. ÖTEKİNİN İNŞASI

2.1. Öteki Kavramı

İnsanın varlığı çağlar boyunca üzerine düşündüğü en temel problematiklerden biri olmuştur. Bu problem felsefe, din, bilim, sosyoloji, edebiyat, hukuk, psikoloji ve siyaset alanları tarafından açıklanmaya çalışılırken; insanın kendi varlığı hep karşısında konumlandığı başka bir varlık -bir öteki- üzerinden inşa edilmiştir. Ben ve öteki arasındaki ilişkiye baktığımız zaman, benin varlığın özne alanına denk düşmesine karşılık; ötekinin varlığın nesne alanına denk düştüğünü görürüz.

Ötekilik, sosyal bilimlerin kullandığı bir kavram olarak popülerliğini 1900'lü yılların sonlarına doğru kazanmıştır. Günümüzde de toplumların ve kültürlerin merkezinde şekillenmekte olan bir kavram olarak önemini ve güncelliğini korumaktadır. Çünkü farklılıklar ekseninde şekillenmekte olan bu kavram bireysel tercihlerimizden, yaşayışımıza, kültür ve toplum yapımıza kadar birçok farklı bileşeni etkilemektedir. Bireyler arasındaki farklılıklar ötekinin oluşmasında yeterli bir paya sahiptir. En genel tanımıyla da benden veya bizden olmayan şeklinde ifade edilmektedir. Chambers, kendimizi tanımlayabilmek için diğerine gereksinim duyduğumuzu söyler. Ona göre, "Bizler 'öteki'nin inşasının, 'kendiliklerimiz'in tarihsel, kültürel ve ahlaki anlamda yeniden üretiminin ve kendi tikel dünya, merkez, bilgi ve iktidar anlayışımızın olmazsa olmaz temeli olduğunu nihayet anlamaya başlıyoruz" (2014:52). Öteki zaman zaman da birçok anlaşmazlık ve uyuşmazlığın temelinde yatan sebep olarak da yorumlanabilmektedir.

Benin ötekiyle karşılıklı konumlanarak kendi varlığını tanımlıyor olması, insanın insanla ve doğayla ilişkisinde de gözlenir. Ben, merkezde yer alırken diğer insanlar ve doğa mücadele edilen bir pozisyonda, merkezin dışında konumlanmaktadır. Üretim ilişkileri, toplumsal cinsiyet gibi kritik pek çok alanı etkileyen öteki kavramının bu nedenle toplumsal ilişkilerde anahtar bir rolü vardır.

Kavramın genellemeye uygun tanımlama yapmanın dışında kalan her şeyi imleyen bir anlam içeriği barındırdığını söylemek mümkündür. Bu sebeple de farklılaşan ekonomik, kültürel, coğrafi ve toplumsal özelliklere göre şekil alabilmektedir. Yine aynı toplumlar için değişen zamanın ruhuna uygun olarak öteki kavramının algılanış biçimi farklılaşabilir. Ekonomik krizler, toplumsal hareketler ve savaşlar da ötekiyle ilişkilenmeyi ve ona bakışı etkilemektedir.

Günümüzde kitle iletişim araçlarının aktif kullanımı, bireylerin başkaları hakkındaki bilgilere kolayca ulaşmasına aracılık etmektedir. Bunun sonucu olarak tektip bakışın ve ötekileştirilme pratiklerinin de yaygınlaştığını gözlemlemek mümkündür.

Özne olan ben, kendi kültürüne ait kodlardan süzdüğü ve çevresinden öğrendiklerini birleştirerek kendisine has bir öteki kategorisi yaratmaktadır. Psikanaliz açısından baktığımızda da ötekinin bastırılan ve yok edilmek istenilen şeylerle birlikte anıldığını görmekteyiz. Kurtulma çabası verilen ama asla kurtulunamayan, bireyin ve kültürün dışında konumlanan ve haz edilmeyen her şey tamamen dışlanarak ötekine atfedilir. Kötü olan her şey ötekine yakıştırılır. Tekinsiz; öteki kültürden, öteki mahalleden, öteki inançtan olandır, bizden değil. Julia Kristeva Freud'un "tekinsizlik" (Unheimliche) kavramından beslenerek öteki kavramını içimizde yaşayan yabancı ile açıklamaya çalışır. Kristeva'ya göre; farklılıklara dair bir bilinç geliştirildiğinde içimizdeki yabancı ortaya çıkar, herkesin kendini yabancı olarak tanımladığı bir düzlemde de bu yabancı yok olur (1991:195).

Öteki benzer olmayanı imler. Bizden farklı yaşayan ve farklı olanın vücut bulmasıdır. Benin/bizin kurgulanabilmesi için ötekine ihtiyaç vardır. Tıpkı ben/biz gibi olan, ama kendimizden olmayan ötekinin var oluşu, bir tehdit olarak algılanır. Bu tehdit de; ya tahakküm kurulması gereken bir düşman ya da ortadan kaldırılması gereken bir nesne haline dönüşür. Umberto Eco'ya göre, "Düşman sahibi olmak sadece kimliğimizi tanımlama açısından değil, aynı zamanda kendi değer sistemimizi ölçebilmek için bir engel edinmek ve o engelle yüzleşirken kendi değerimizi sergilemek açısından da önemlidir. Dolayısıyla düşman yoksa onu inşa etmek gereklidir" (2014:16). Sonuç olarak ben kavramı ile öteki iki farklı zıt kutup olarak konumlanmakta aynı zamanda da birbirlerini tamamlamakta ve varlıkları için birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar. Görece olarak daha güçlü bir pozisyonda olan ben ötekini dışlamakta ve tahakküm altına almaktadır.

İnsan var oldukça öteki de var olmaya devam edecektir. Temasın ve empatinin arttığı bir düzlemde ötekinin de aslında tıpkı ben gibi bir varoluş olduğu daha kolay kavranacaktır. Etik değerlere sahip vicdanlarda öteki tüm farklılıklarıyla kabul görececek, korkulan tekinsiz olan olmaktan çıkacaktır. "Ötekini anlamaya çalışmak, farklılığını inkar etmeden veya görmezden gelmeden, klişesini yok etmek demektir" (Eco, 2014:35).

Öteki kavramının tarihten, kültürden ve toplumdan bağımsız düşünülemediğinden bahsedilmişti. Kavramın tarihsel sürecine bakacak olursak, süreç içinde farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla ele alınmış ve tartışılmış olduğunu görmekteyiz. Birçok bilimsel çalışmaya göre; insanlık tarihinin kökeni doğadan ayrılmamış bir yaşamı olan avcı toplayıcı topluluklara dayandırılır. Bu topluluklar doğada hayatta kalabilmek için işbölümü yapmaya başlamışlardır. Yapılan bu iş bölümü farklı özellikler gerektirse de hepsi bütüne dâhildir. Alaeddin Şenel'e göre; herkesin bütünün parçası olduğu bir toplulukta ötekinden söz etmek henüz mümkün değildir (2004:23). Üretime geçilmesi ile birlikte farklılıklardan, sınıflardan, uzmanlaşmadan, toplumsal artıdan söz etmek mümkündür. Özel mülkiyetle birlikte tarım ve sanayi gelişirken toplumda pek çok sınıf doğmuştur. Uzmanlaşmanın çoğalması da farklılıklara vurgunun artmasına sebep

olmuştur. Böylece öteki kavramı görünür olur. Sınıfların varlığı sonucunda “soyut düşünce” yapısı egemen olurken öteki zihinsel süreçlere katılmıştır (Şenel, 2004:25-26).

Batı merkezci düşünce biçiminin temellerinin Antik Yunan’da atıldığı bilinmektedir. İlk Çağ’a baktığımızda öteki kavramının ilk kullanımlarından olan barbar sözcüğü de buna paralel olarak Antik Yunan’da küçük görme ifadesi olarak kullanılmıştır. Schnapper’e göre, Yunan sitesi, kendi kültürü dışındaki kültürleri, barbarlar olarak nitelemekte ve onları kendinden farklı, aşağı bir konuma yerleştirmektedir. Toplumun bütünlüğünü sağlamaya yardımcı olduğu düşünülen farklar doğrulanıp kurumsallaştırılır. Antik Yunan’ın özgür vatandaşı için öteki; barbarlar, yabancılar, yurttaş olmayanlar, köleler, engelliler, çocuklar, yaşlılar ve kadınlardır (akt Uzun 2016:20).

Orta Çağ’ın ilk dönemine gelindiğinde ise; farklılıkları ve çeşitliliği negatif olarak gören ve Hristiyanlık şemsiyesi altında bir bütün olan feodal bir yapıdan söz etmek mümkündür. Batı Roma İmparatorluğu’nun köleci toplum anlayışı sonucunda oluşan bu feodal yapı içindeki tabakalar; serfler, soylular (feodal beyler), şövalyeler ve din adamlarıdır. İş bölümleri çalışmak, savaşmak ve dua etmek olan bu tabakalar farklılıklarına rağmen birbirleriyle işbirliği ve ortaklaşma halinde olan tek bir organizma gibi görülmektedir (Huberman, 2007:11).

Orta Çağ’da gücü elinde bulunduran kilise ve Hristiyanlık ötekilerin belirlenmesinde aktif rol oynamıştır. Özellikle Müslüman coğrafyalar, Yahudiler ve Hristiyanlığa mesafeli topluluklar sapkın, kâfir veya pagan olarak tanımlanmaktaydılar. Kendilerinden daha değersiz ve hor gördükleri Müslümanlara karşı başlatılan Haçlı seferleri de bunun yansımasıdır. Paganlara hoşgörünün, Müslüman ve Yahudi topluluklarına göre daha fazla olduğunu söylemek mümkündür. Keza paganlar yani çok tanrılı dinlerin üyeleri; barbar, ilkel olarak adlandırılmakta, tek ve gerçek Tanrı ile tanışmamış zavallılar gibi görülmekte, yüce inanç ile ‘kurtarılmaları’ gerekmektedir. Doğru yolun gösterilmesine ihtiyaç duyan bu insanların tek ve gerçek Tanrı inancına dönmeleri için çaba harcanmalıdır. Gerçek inanç gösterildikten sonra bunu kabul etmeyenler ise kötülüğün yolunu seçenler olarak ötekileştirilecek, dışlanacaktır (Connolly, 1995/ 2020:65). Yine Antik Yunan’da olduğu gibi Orta Çağ’da da engelli, sakat ve hasta kişiler de ötekileştirilen gruplar arasındadır. Çünkü hastalık, fakirliğin neden olduğu pespaye bir görüntü ve sakat olma hali günahkâr olma ve Tanrı’nın cezalandırdıklarından olunması ile özdeşleştirilmiştir.

Orta Çağ’da siyasi ve toplumsal kurumlar kilisenin de çok etkin olmasıyla birlikte dinden yoğunlukla beslenmişlerdir. Fakat Orta Çağ’ın ruhuyla özdeşleşen feodalizmin dini ve siyasi kurumları, modern çağın gerektirdiklerini yerine getirememeye başlamıştır. Dolayısıyla bu gereksinimlere cevap verebilen kurumlar oluşmaya başlarken bununla birlikte 15. yüzyıldan itibaren modern devletin temelleri atılmaya başlanmıştır. Bu süreçte bir iktidarın meşruluğu, doğa durumu, toplum sözleşmesi, devletin varlık sebebinin ne olduğu, modern kurumların

kökene ve nasıl olmaları gerektiği gibi pek çok konu sıkça tartışılmıştır. Orta Çağ'daki güçlü Hristiyan geleneği gücünü kaybederken, yerini eleştirel düşünceye bıraktığını görmekteyiz. Dini referansların yerine bireycilik ön plana çıkarken iktidarın tanrı fikriyle meşrulaştırılmasının sarsıldığını, yerine aklın konulduğu görülmektedir. Şenel; "ticaret ve sanayi üretimi döneminde, kapitalist burjuva ekonomisinin gelişmeye başladığı yerlerde ve yüzyıllarda da, bu genel kurala uygun olarak, yeni bir düşünüşün ve kültürün ortaya çıkarak geliştiğini görürüz. Bu yeni kültürün ve düşünüşün ortaya çıkıp gelişmesi hareketi kendini Hümanizma, Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketleri olarak dört olayda ortaya koymuştur" demektedir (2004:368).

17. yüzyılla birlikte üretim ilişkilerinin kendini yenilediği ve arttığı; üretici güçlerin güçlendiği bir iklimde yukarıda bahsettiğimiz bütün bu tartışmaların da etkisiyle birçok siyasi düşünür fikirlerini paylaşmıştır. Bu düşünürler, modern devletin yeni kurumları şekillenirken yeni bir toplum sözleşmesi de gerektiğine dair görüşler ortaya atmışlardır (Marx, 1970:24). Hobbes, Locke ve Rousseau, doğal durumdan uygar topluma geçişi ortaya attıkları toplum sözleşmesi kuramlarıyla temellendirmişlerdir. İnsanların bir arada yaşamaya karar vermeleri ile toplum sözleşmeleri yapılmış, doğa durumu ile uygar durum arasına net ayrımlar konmuştur. İnsanların birlikte yaşamaları ötekini fark etme olasılığını da artırmıştır.

Hobbes doğa durumunu tasarlamadan önce insanların doğuştan eşit olduğundan bahseder. Bu düşüncenin sonucu olarak da bir doğa durumu tasarlar. Bu doğa durumunda, doğuştan eşit hakları sahip iki kişi aynı anda sahip olamayacakları bir şey üzerinde hak iddia eder ve düşman olurlar. Herkesin tehdit altında olduğu bu güvensiz durumun sonucu savaştır. Barış durumu doğal hukukla sağlanamaz. Barışa yönelten duygular ölüm korkusu rahat bir yaşam için gerekli şeyleri elde etme isteği ve bir şeyi elde edebilmek için çalışma olanağıdır. Barışın sağlanabilmesi için kişilerin karşılıklı olarak haklarını devretmeleri gerekir. Bu da bir toplum sözleşmesi ile gerçekleşebilir. Sözleşmeye herkesin uyabilmesi de ancak bir üst güçle mümkündür; bu üst güç de devlettir. Akıl uygun barış koşullarını gösterir, devletin temelinde akıl vardır (Hobbes, 1651/ 2010).

Locke siyasal gücün varlığını ispatlamak için, tıpkı Hobbes gibi doğa durumundan hareketle kuramını ortaya koymaktadır. Hobbes'ta olumsuz olan insan doğası Locke'da olumludur. Doğa durumunda insanın özgürlüğü tamdır. Burada bir eşitlik durumu söz konusudur. Ama bu eşitlik bir başıboşluk olarak algılanmamalıdır. Herkesi bağlayan bir doğa yasası (law of nature) vardır ve bu yasa, tüm insanlar eşit ve özgür olduğu için, tüm insanlığa başkasının yaşamına, sağlığına özgürlüğüne ve mülkiyetine zarar verilmemesi gerektiğini öğretir. Bunlar aklın dikte ettiği yasalardır. Herkesin bu doğal yasayı bozanı cezalandırma hakkı vardır. Herkes kendi davasının yargıcıyken aşırı durumlara gidilebilir, bunun sonucu karışıklık ve düzensizliktir. Devamında da savaş durumu gözlenir. Ancak kendisine başvurulabilecek üstün bir güç sayesinde savaş durumu sona erdirilebilir. Bu üstün gücün varlık nedeni,

bireylerin can mal ve özgürlüklerinin herhangi bir saldırıya karşı korunmasıdır. Mülkiyet alanını düzenlemek ve korumak için ölüm cezası veya daha az şiddette cezalar koymak, bu yasaları uygulamak ve yabancıların verebileceği zararlardan devleti korumak için yasa yapmak siyasal otoritenin hakkıdır (Gökberk 2002:293-301).

Rousseau'ya göre, doğal durum bir eşitlik anlayışı üzerine kuruludur (2010:80). İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı temelde mülkiyettir. Mülkiyetin başlaması uygar toplumun başlaması ile aynı zamana gelir. "Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip 'Bu, bana aittir!' diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu" (Rousseau, 2010:133). Zaman içinde toplulukta kimilerinin mülkiyet ve güce dayalı olarak öne çıkması eşitsizliğe yol açmıştır. Mülkiyetin keşfinin sonucu kaos, kavga ve savaş durumudur. Rousseau'nun temel düşüncesine göre; özgür bir varlık olarak dünyaya gelen fakat sonradan köleleştirilen insanlar yeniden özgür olabilirler. Toplumun düzeni sözleşmeye dayanır. Özgürlük ise genel istence (*volonté générale*) herkesin kendini bağlaması ile ortaya çıkar: "Her birimiz bütün varlığımızı ve bütün gücümüzü bir arada genel istemin buyruğuna verir ve her üyeyi bütünü bölünmez bir parçası kabul ederiz" (Rousseau, 2008:14-15). Dolayısıyla, yurttaş olmak bakımından herkes eşittir. Böylece eşitsizliğin karşısına sözleşmeye dayalı hak eşitliği, hukuksal eşitlik konulmaktadır. Rousseau yasa kavramına çok önem vermektedir. Yasalar yalnızca akıldan gelen bir evrensel adaletle ve karşılıklı kabul edilerek yapılmalıdır. Sözleşmeler genel iradeye uygunsa ancak o zaman yasa adını alır.

Bu kuramlar, 17. ve 18. yüzyılda imparatorlukların olduğu dönemde –henüz ulus devletler yokken- devletle insan arasına bir sınırlama getirerek, ulus devletli toplumlara geçilmesiyle birlikte öteki kavramının da çok daha net görülmeye başlamasının yolunu açacaklardır. Böylelikle dinin belirlediği tanrısal hukuk toplumsal sözleşmeyle şekillenecek olan yeni bir hukuksal çerçeveye evrilecektir. Burada odak noktası bu kuramcıların sözleşmelerle ötekinin güvenliğini sağlamanın aslında benin ve herkesin güvenliğini sağlamak olduğu düşünceleridir. Yine bu kuramcıların akli temele koyarak onu yüceltmeleri bizi, ötekinin tarihsel izlerini arama sürecinde bu çalışmada kilit bir konumda olan Aydınlanma Çağı ve takibinde moderniteye yönlendirecektir.

Aydınlanma genel olarak insanın düşünce ve değerlendirmelerinde; din, gelenek-görenek ve otoritelerden sıyrılmasıdır. Kendi akli ve bilgisiyle yaşamını anlamlandırma çabasıdır. Aklını başkasının kullanımına terk etmeme aydınlanmadır. "Kant 'Was ist Aufklaerung? (Aydınlanma nedir?) (1784) adlı yapıtında Aydınlanma'yı şöyle tanımlar: "Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin-olmayış durumundan kurtulup aklını kendisinin kullanmaya başlamasıdır" (akt Gökberk, 2002:289). 18. yüzyılda aklın yanılmazlığına ve birliğine büyük bir inançla bağlı olduğu görülmektedir. Modernitenin düşünsel kökleri Orta Çağ'ın sonlarından itibaren yaşanan Rönesans ve Reform hareketleri ve

Aydınlanma felsefesine dayanır. İnsanı ve anlama yetisini merkeze koyan, gelenek görenek ve dini aklın süzgecinden geçirmek gerektiğini savunan ve sekülerliği ilke olarak benimseyen modernite, toplumsal yaşamda da aklı ön plana çıkarmıştır. Yani söz konusu olan; “insanın sahip olduğu değerın yüceltilmesi, insana ve bütün bir yaradılışa dair iyimser bir bakış açısı, insanın ebedi bir nitelik kazandığı bir yaşam sanatı yaratma çabası: İnsan iradesinin ve özgürlüğünün keşfine dayanan hümanizmin temel yapı taşları”dır (Russ, 2011:116).

15. ve 16. yüzyıllarda yapılan coğrafi keşiflerle birlikte pek çok yeni coğrafya bulunmuştur. Rönesans düşüncesinin önce sanat alanına ve sonra düşünsel alana etki ettiğini, takibinde de reform hareketlerinin dinsel alanı yeniden şekillendirmesinin sonucunda oluşan bilimsel ve toplumsal ilerlemelerin ve yine 18. ve 19. yüzyıldaki buluşların ve ekonomik gelişmelerin birikimi ışığında yeni bir düşünsel çağın arka planının oluştuğu görülmektedir. Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında moderniteyi tanımlarken; “Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik bir biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır” demektedir (2006:29). Toparlanacak olursa, modernizmin sacayakları arasında Aydınlanma çağı, hümanist düşünce sistemi, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi sayılabilir. Arka planında bu gelişmeler olan modernizm aynı zamanda ulus-devletlerin doğuşuna da eşlik etmiştir. İmparatorlukların yıkılması ve ulus devletlerin yükselişi, öteki kavramının daha çok tartışılan ve üzerine düşünülen bir kavram olmasına sebep olmuştur. Ulus devletler yapıları itibariyle ötekinin daha görünür olmasını sağlarken, aynı zamanda öteki ile diyalogun artmasında da aracı olmuşlardır. “Kendi tikel kendiliklerimizin en keskin biçimde açığa çıktığı yer, belki de kendiliklerimiz ile bu ötekilik duygusu arasındaki diyalogtur” (Chambers, 2014:36).

Modernizmde üst anlatılar vasıtasıyla şekillenen kimlikler, farklılıkları görmezden gelerek diğerini düşman kategorisine yerleştiren pozisyonlarda konumlanmaktadır. Modern toplumun temelinde yer alan aydınlanma felsefesinin aklı merkeze koyduğundan bahsedilmiştir. Fakat bu aklın temsili ve yansımaları yoğunluklu olarak ve kabaca Batılı, erkek, heteroseksüel, beyaz gibi görünümünden oluşmaktadır. Dolayısıyla bu kimliklerin karşısına konumlanan Doğulu, kadın, LGBTİ, siyah diğer tüm kimlikler ötekileştirilip dışlanır. Modernizmin muğlaklıktan hoşlanmayan yapısı düzen ve net olmak adına çok keskin sınırlar çizerek ötekileşmenin ve karşıtlıklar arasındaki yarılmaların derinleşmesine neden olmuştur. Bu bağlamda öteki kavramının tarihsel izlerini sürerken, modern dönemle birlikte ayrımcılık modellerinin çok daha görünür olduğu söylenebilir.

Modern dönem; akıl ve bilimi merkeze alan, seküler, endüstrileşmiş ve ilerici bir paradigma barındırmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısı itibariyle bu paradigma sonlanarak yerini postmodernizme bırakmıştır.

Batı'da 1960'lı yıllarda baş gösteren toplumsal-politik hareketler, yeni düşünsel akımlar ve kültürel başkaldırıları, katı ve baskıcı bir modern topluma karşı yaygın bir ayaklanmanın ortaya çıkmakta olduğu duygusunu yarattı. 1970 ve 1980'ler boyunca da devam eden değişimler; teknolojinin gelişip yayılması, kapitalizmin yeniden yapılanması, siyasal hareketlilikler ve kültürel dönüşümler yeni oluşum düşüncesini perçinlemiştir (Best ve Kellner, 2011:10).

Postmodernizm, modernizmin merkeze koyduğu akıl ve insanın karşısına; merkeziyetsizleşmeyi ve çoklu merkez fikrini koymaktadır. Çoklu ve dağılmış merkez anlayışı üst kimlikleri parçalamıştır. Postmodernizm gerçeklik olarak dillendirilen her şeye saldırır ve bunları bulanık hale getirir. Değişmeyen değerlere savaş açmıştır.

Terry Eagleton'a göre:

Postmodernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur; buna karşılık postmodernlik klâsik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihaî zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. Postmodernlik, Aydınlanma'nın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkındaki belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler (1999:9).

Postmodernizm, büyük anlatılar olarak tanımladığı; faşizm, Marksizm, liberalizm gibi dünya görüşlerini ve bu ideolojilerin ilerlemeci mevhumunu reddetmektedir.

Postmodernizm düşüncesini savunanlar, klasik toplum düşünürlerinin, tarihin bir biçimi olduğu -bir yere gittiği ve ilerlemeye yol açtığı- düşüncesinden esinlendiklerini, bu inancın artık çöktüğünü ileri sürmektedirler. Artık herhangi bir anlamı olan büyük anlatılar ya da üst anlatılar -tarihe ya da topluma ilişkin genel kavrayışlar- yoktur" (Giddens, 2005:662).

Bu yeni dönemde farklılıklara yapılan vurgu ile birlikte artık üst-anlatılar işlevlerini kaybetmiştir.

Modernlik, çağlar boyunca kendi dışında kalana ayrımcılık uygulayan bir eksende kendisini inşa etmiştir; buna karşılık postmodernizm ırkların, etnisitelerin, cinsel yönelim ve kültürlerin çoğulculuğu ve biricikliğini vurgulamaktadır. Bu farklılıkların herhangi biri diğerinden üstün olmadığı gibi, eşit temsil edilmeleri gereklidir. Farklılıklar ötekileştirilip dışlanmak yerine kabul görmekte buna ek olarak aynı zamanda kutsanmaktadır. (Bauman, 2003:131)

Postmodern dönemde evrensel ortak kimliklerin artık mümkün olmadığını bu kimliklerin yerine çoklu kimliklerin geçtiğini görmekteyiz. Stuart Hall'a göre, "kolektif toplumsal özneler -sınıf, ulus ya da etnik özneler- parçalanmaya uğramış ve çoğullaşmış hale gelirken, birey özne daha çok önem kazanmaktadır" (1995:109). Bu dönemde ulus, sınıf gibi ortak ve üst kimlikler yerine etnisite, ırk, cinsiyet gibi tikel kimliklere odaklanılmıştır.

Postmodernist düşünürler bu döneme dair pek çok fikir ortaya atmışlardır. Derrida, Marx'ın eserlerine yapı sökücü bir şekilde yaklaşır ve özgürleşme, insanın yücelmesi, bölüşüm

adaleti gibi kavramlardan söz eder. Fakat Derrida özgürleşmenin nasıl olacağı, toplumda adil bir bölüşümün nasıl sağlanacağı gibi sorulara cevap veren tartışmalara girmemektedir. Postmodernizmin önemli düşünürlerinden olan Lyotard ise; büyük anlatılar olarak gördüğü modernizm ve Marksizme karşı çıkar. Cinsiyet, ırk, sınıf ve benzeri genel kategoriler kullanılan kuramları reddetmektedir dolayısıyla analizinde bu alanlara dair tahakküm ilişkileriyle ilgili eleştirilere yer vermemiştir. Foucault'nun da benzer şekilde genel bir iktidar kuramı üretmeyi onaylamadığını görmekteyiz. Her iktidarın kendi direnişini yarattığını söylemesine rağmen modern devlet biçiminin kapitalist üretim ilişkileriyle bağlantılarına değinmemektedir (akt Selçuk, 2012:89). Bu düşünürlerin fikirlerinin modernizm eleştirisi çerçevesinde şekillendiğini ve modernizm karşıtlığının temel argümanları olduğu görülmektedir.

Postmodern dönemin farklılıkları kutsaması, ulusal kimliklere aidiyeti azaltmış daha atomize kimlikler üzerinden arayışlar başlamıştır. Özgürleşme ve farklılıklara saygıyla yola çıkan dönemin ruhu, ulusal kimliği savunmacı bir pozisyonda bırakarak milliyetçiliğin artmasına temel hazırlamıştır. Küreselleşmeyle ve dış göçlerle birlikte her geçen gün artan ırkçılık ve yabancı düşmanlığı toplumların içinde ötekileri inşa etmektedir. Bu dönemin yarattığı atomize olmuş parçacıklı ve herkesin kendi göreceliğine sahip olduğu dünya “bastırılmış ayrılıkçılık ve milliyetçilik şeytanlarını, yeni etnik ve ırka dayalı çatışmaları serbest bırakmıştır” (Kumar, 2004:235). Günümüzde birey, postmodern toplumun onu kolektiflikten uzaklaştırarak parçalanmış kimliklere hapsetmesi sonucu kendisini ve kimliğini yapılandırmakta zorlanmakta her geçen gün özel alanlara sıkışmaktadır. Özel alanlara sıkışan bireyler arasında örülen dayanışma ve bağlar azalırken yabancılaşma ve kutuplaşma artmaktadır.

Yukarıda da açıklandığı gibi, öteki kavramı son üç yüzyılda modernite ve postmodernite ekseninde ele alındığında kritik bir hale dönüşmüştür; özellikle modern dönemde ötekilik kavramı sınırları ve çerçevesi belli bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu kavram postmodern dönemde kimliklerin atomize olması nedeniyle, iyice muğlaklaşır. Sınırları ve çerçeveleri giderek silikleşir. Farklılıklara saygıyla ve çok sesli toplumsal bir yaşam umuduyla yola çıkan postmodernizm, çok daha yoğun bir kutuplaşmaya neden olmuş, moderniteye göre biz ve öteki ayrımını iyice derinleştirmiştir. Kavramın, kimlikler özelinde geçirdiği bu dönüşüm nedeniyle tartışılması ve üzerine düşünülmesi günümüzde yakıcı bir hal almıştır. Bu nedenle bir sonraki bölüm olan ‘kimlik bağlamında ötekiliğin inşası’nda bu konuya çok daha ayrıntılı değinilecektir.

2.2. Kimlik Bağlamında Ötekiliğin İnşası

Kimlik kavramının sosyal bilimler alanında popülerleşmesi ve gündemde olması yakın bir zamana dayanmaktadır. Bir önceki bölümde; kimlik inşasına ilişkin tartışmaların Aydınlanma düşüncesi, Fransız İhtilali, Endüstri Devrimi çizgisini izleyen modernizmle birlikte ivme kazandığından ve postmodernizmle birlikte bambaşka görünümler aldığından bahsedilmişti. Dolayısıyla bu bölümde toplumsal ve tarihsel gelişmeler ışığında modernite ve postmodernite sürecinde kimlik kavramının farklı aidiyetler ile bu süreçte geçirdiği dönüşümlere ve bu iki dönemin karakteristik özellikleriyle şekillenen kimlik kavramıyla bağlantılı kavramlara ayrıntılı bir şekilde değinilecektir.

Kimlik tartışmalarını toplumsal dönüşümlerden ayrı düşünmek mümkün değildir. Geleneksel toplumların, modern toplumlara dönüşmesi sürecinde yerleşik tüm kimliklerin alt-üst olduğu görülmektedir. Ekonomik gelişmelerin şekillendirdiği küreselleşme ve postmodernist söylemin de etkisiyle kimlik siyasetinin ve kimlik sorunsalının önem kazandığı bir çağda yaşıyoruz. Aynılık yerine farklılığın, tek seslilik yerine çok seslilik vurgusunun arttığı bu çağda bütünüleyici politikalar yerini parçalı görünümsergileyen kimlik siyasetine bırakmıştır. Böylece kendilik ve ötekilik yeniden tanımlanan ve karşılıklı konumlanarak inşa edilen alanlar olarak görünümsergilemektedir.

Kimliğin kesin sınırlarla çizilmiş bir tek tanımından söz etmek mümkün değildir. Kimliğin çok boyutlu bir kavram olması ve bu boyutlarıyla değişik bilim dallarının ilgilenmesi, onun sosyal bilimlerce farklı tanımlanmasına sebep olmuştur (Türkbağ, 2003:213). Türk Dil Kurumu'na ait Türkçe sözlükte kimlik, "Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü" (TDK, 1998:1324) şeklinde tanımlanmaktadır. Genel olarak insanın sahip olduğu bütün özelliklerinin tamamı denilebilir. Kimlik; isteklerimiz, hayallerimiz, kendimizi düşünme biçimimiz hayatta konumlanışımız olarak özetlenebilir (Bostancı, 1998:39). Bu kavram tarihsel ve toplumsal süreçler boyunca şekillenen, inşa edilmiş, kurgulanmış bir kavramdır. Günümüzde sosyal bilimler alanında genellikle kimliğin kültürel-tarihsel-sosyal bir inşa olduğu fikrinde uzlaşılmaktadır (Bilgin, 2007:59). Kimlik ve öteki kavramlarının birbirlerinden beslendiğini, iç içe geçmiş kavramlar olduğunu söylemek mümkündür.

Douglas Kellner'e göre kimlik inşa edilmiş bir kavramdır, "modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve 'öteki' bağlantılıdır"(Kellner, 2001:196). Kimliğin kurucu ögesi ötekiliktir. "ötekince yönlendirilen karakter tipi geç modernliğin bildik tipidir; bu tip tanınmak için kişisel kimliğin kurulması için 'öteki'lere bağımlıdır"(Kellner, 2001:196). Chambers'a göre de kimliğin inşası öteki üzerinden yapılmaktadır: "Zaman geçer ve 'ben' en sonunda ötekiliğin, başka dünyaların, başka dillerin ve başka kimliklerin şiddetini deneyimlemeye başlar ve nihayet

bu noktada, yerleşmiş olduğu uzamın ancak başka tarihlerle, başka uzamlarla ve başka insanlarla karşılaşma, diyalog ve çarpışma içinde ayakta kalabileceğini keşfeder” (Chambers, 2014:14). Kendine benzemeyeni anlama çabası, kendini de dönüştürmek anlamını taşımaktadır. Eskiden körü körüne bağlı olunan fikirler artık eskisi kadar sarsılmaz değildir. Farklı olanla, öteki ile ilişkilenecek kimliğini de yeniden kurmak demektir. Kimlikler ilişkisel zeminler üzerine inşa edilir; burada özne kavramı önemli bir vurgu taşır. Kimliğin inşası sürecinde özne üzerine düşünce üretmek gerekir. Touraine’e göre, öznenin doğru konumlanması, kültürlerin karşılıklı ilişkilenebilmesi ile mümkündür. Aidiyet ve sevildiğini hisseden özne topluluktan ayrı konumlanabilir. Bu ayrı konumlanış sayesinde özne tarihsel ve toplumsal düzenle kurulmuş olan birlik bağından özgürleşir ve yaşamsal değerleri görmeye başlar. Böylece yaşamla özdeşleşen özne, dışlanma korkusundan sıyrılarak, tıpkı kendisi gibi herkesin de özne olmaya hakkı olduğunu görmeye başlar (Touraine, 2011:227). Burada içinden geldiği Batı felsefesini eleştiren Levinas’ın görüşleri önem kazanmaktadır. Özetle beni merkezde konumlandıran Batı felsefesi, karşısında yer alan her çeşitliliği aynı potada eritmektedir. Böylece farklılıklar aynılık içerisinde sıkışmaktadır. Levinas buradaki özne olan “ben”den, çıkışı ve aşkınlığa yönelişi ötekilik kavramında görmektedir. Levinas’a göre ben, hakikate kendi kendine ulaşamaz, hakikati ancak başkasına yönelerek onunla ilişki halinde üretebilir, içinde bulunduğu evreni ancak ötekinin varlığı ile okuyabilir (akt. Türk, 2013:42).

2.2.1. Modern Dönemde Kimlik Sorunu

Modern toplumun gelişen ve karmaşıkleşan yapısı; modern toplum öncesindeki durağan kimlik yapısının hareketli ve devingen bir hale dönüşmesine sebep olmaktadır. Kolektif değerler ve sosyal dayanışmanın geri plana atılarak bireyselliğin ön plana çıkması da kimliğin daha girift unsurlarla şekillenmesine yol açmaktadır. Bu dönemde oligarşi ve monarşilerin yıkılmasıyla birlikte demokratikleşme hareketlerinin hızlandığı görülmektedir. Ulus devletlerin inşası ulusal kimlikler gibi yeni kategoriler oluşmasına neden olmaktadır. Yeni kimlik kategorileri de toplumların birleşmesinde önemli görevler üstlenmektedir. Bu dönemde kimlik kavramının geçirdiği dönüşümü daha iyi anlayabilmek için etnisite, ulus, milliyetçilik ve ulus devlet gibi kavramlara da değinmek faydalı olacaktır.

20. yüzyılın başlarından itibaren sosyal bilimlerde, etnisite ve ilişkili kavramların kullanımının yaygınlaşması söz konusudur. Bunun arka planında 1960’lardan itibaren yaşanan gelişmelerin payı büyüktür. Kolonyal dönemden post kolonyal döneme geçişle birlikte Asya ve Afrika’da kurulan devletler, sömürge ülkelerdeki iç karışıklıkların devam etmesi, ekonomik sıkıntılar nedeniyle post kolonyal toplumlardan Avrupa’ya yapılan göçler ve bu göçlerin yarattığı kimlik açmazları ile göçmenlere karşı ırkçı politikalar yürüten popülist sağın yükselişi, Doğu Bloku’nun yıkılması, Yugoslavya’nın bölünmesi ve iç savaş sürecinde yaşanan “etnik

temizlik” olayları gibi pek çok gelişme etnisite kavramının önem kazanmasında rol oynayan olaylardır (Laclau, 2000:17-19).

Barth’a göre etnik grup, ortak temel kültürel değerler altında birleşmiş, etkileşimin ve karşılıklı alışverişin olduğu süreçler kurgulayan, diğer etnik grupların bireylerince bir aidiyet şemsiyesi altına koyulabilen insanlarca oluşturulmuş toplumsal bir kategoridir (2001:13). Ancak bu ortaklıklara sahip belirli bir siyasal niteliği olmayan etnik grupları, ulus kavramından ayırmak gerekir. Tıpkı etnik gruplarda görüldüğü gibi uluslarda da ortak mitler görülür. Ancak etnisitede ülke ile kurulan bağ sembolikken uluslar açısından bu bağın siyasal mahiyeti söz konusudur. Ulusların etnik grupların tersine, ortak kamu kültürleri, herkes için geçerli olan yasaları ve ekonomik bütünlükleri vardır (Smith, 2004:71-72). Özetlersek; etnik grup devlet sınırlarına tabi olmayan kültürel bir kategoriyken; ulus, bir devlete tabi olan siyasal ve toplumsal bir kategoridir. “Etnik varlığa dayanarak siyasallaşma, ulus-devletleşme süreciyle ortaya çıkmıştır. Ulus-devletin nüvesi sayılan etnik varlık, kendisini maddeten ve ideolojik olarak ulusal varsaydığı sınırlara kadar genişletme ihtiyacı duymuştur. Ancak yine de, bugün dünyanın birçok yerinde etniklik ile ulus arasında özdeşlik, tüm ideolojik aygıtların kullanılmasına karşın, kurulamamıştır” (Aydın, 1998:54).

Smith’e göre; “bugün insanoğlunun paylaştığı bütün kolektif kimlikler arasında ulusal kimlik, belki de en temelli ve kapsamlı olandır” (2004:72). Bu bağlamda ulusların dâhil edici, etnik grupların dışlayıcı oldukları söylenebilir çünkü etnisiteye aidiyet için, doğuştan özellikler taşıma şartı aranırken uluslar için böyle bir şeyden söz edilmez. Weber, ulusun halkın etnik kökleriyle tanımlanabilecek doğal bir olgu olmadığını savunur. Ulus devlet, menfaat çatışmalarıyla etnik heyecanları denetim altında tutan bir mekanizmadır. Ona göre ulus, kendi devletini kurmayı amaçlayan ve bu doğrultuda kendini devleti içinde açıkça gösterebilecek olan bir toplumdur. Bu süreç ülkenin ve yurttaşlarının denetlenmesini sağlayacak bir devletin meşrulaşmasında rol oynayacak milliyetçiliği gerektirir. Yani milletleri oluşturan kavram milliyetçiliktir (akt. Schnapper, 2005:93-99). Modern çağ öncesinde milliyetçiliğin oluşmasına zemin hazırlayacak ekonomik, siyasal ve toplumsal koşullar henüz oluşmamıştı. Milliyetçilik kavramı, sanayileşme süreçlerinden ve moderniteden ayrı düşünülemez. Smith’e göre milliyetçilik, sanayileşme, kapitalizm, merkezi devletlerin kurulması, bürokrasi, kentleşme, kitle iletişimi ve sekülerleşme gibi modern güçlerin ürünüdür (2002:34). Modernitenin bu koşulları milliyetçiliği, o da milletleri yapılandırmıştır.

Milliyetçilik küreselleşme ile birlikte kapitalizmin etkisinin çok çabuk yayılmasının sonucudur. Tom Nairn’e göre milliyetçilik Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi ile gelişen ekonomik süreçler sonunda egemen olan sistem tarafından şekillendirilmektedir (1981:320). Gellner, milliyetçiliğin var olan toplulukların milletlere dönüştürülmesiyle millet kavramının icat edildiğini söyler (2007:24). Milliyetçiliğin asli unsurları olan bayramlar, seremoniler,

söylem ve semboller milli hisleri derinleştirmek için kullanılmaktadır. Kendini ötekinden ayrı bir konumda inşa edebilmek için bütün bunlara ihtiyaç duymaktadır. Ulus devletlerin de - milliyetçiliğin devletleşme hali olduğu önermesine dayanarak- kimliğin inşası sürecinde ben ve öteki karşı konumlanışları üzerinden hareket ettiğini söylemek mümkündür. Burada öteki aynı zamanda yabancı olarak görülür (Bauman 2003:56). Wagner'e göre, "Toplumsal eylemin gönderme yapması gerektiği anlamlı birimin ulus-devlet olarak tanımlanması ve toplumsal sınıfların çizgileri uyarınca yapılanmış bir ulusal toplum anlayışı, modernliğin örgütlenmesinin temelini sağlamıştır" (1996:116). Kapitalist devletlerin ulus-devlet biçiminde olmaları tesadüf değildir ve bize kapitalizmle ulus-devlet fikrinin işbirliği içinde olduğunu göstermektedir (Giddens, 2008:183). Küreselleşme ideolojisi, Batı modernitesinin farklılıkları ötekileştirme ve beni ötekinin karşısında evrensel ve ayrıcalıklı bir şekilde konumlandırmasını kapsamaktadır (Keyman, 2000:62). Ulusun kökleri ve gelişim süreçleri, Batı'yı merkeze alan bir biçimde aktarılır. Doğu'nun, Batı'nın gözünden yansıması olarak adlandırabileceğimiz "Oryantalizm" bunun en net örneklerindendir. Edward Said (1998) Batı'nın bu benmerkezci bakışını Oryantalizm isimli eserinde ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Hegelci diyalektiğe paralel olarak, Batı kendinden olmayan ötekini, edilgen bir nesne olarak konumlandırmaktadır. Merkezde konumlanan Batılı ülkeler etkin ve belirleyici konumdaki efendi ile özdeşleşirken merkez dışında konumlanan ülkeler az gelişmiş olmaları nedeniyle edilgen olarak köle ile özdeşleştirilirler. Said, "gelişmiş toplumlarda da, gelişmekte olan toplumlarda da üç aşağı beş yukarı aynı şeyle karşılaşıyorsunuz. Daima bir Öteki var; hükümet, beyaz adam, IMF, Dünya Bankası, CIA, vb. Yani belirli bir anlamda, küreselcilikle yerel milliyetçiliklerin gelişmesi, birbirine yaslanıyor" demektedir (akt. Ercan, 2003:224). Larrain'in da söylediği gibi, 19. yüzyılda ortaya çıkan kültürel kimliklerin oluşumunda merkez çevre ayrımı çok büyük önem taşır ve ulusal kimliklerin oluşumunda da temel yapı taşıdır (1995:216).

Ulus-devletlerin kapitalizmin bir yaşam biçimi olarak üretilmesi açısından önemli bir işlevi vardır. Bunlar, metaların değiş tokuş edildiği pazarların işler durumda olabilmesi için sistem içinde meydana gelebilecek ve sistemi tehdit edebilecek anlaşmazlıkları yönetmek, endüstrileşen toplumun ihtiyaç duyduğu emek gücünü eğitmek ve pazarın gelişmesine fayda sağlayacak benzer ihtiyaçları karşılamak gibi sıralanabilir (Şaylan, 2003:88). Bu sebepten küreselleşme süreci hem kapitalizmle hem de Batı'nın kendisini ayrıcalıklı bir konumda merkeze alarak karşısında konumlandığı farklılıkları ötekileştirme pratikleriyle birlikte düşünülmelidir.

Ulus devletlerin kimliğe bakışında, farklılıkları yok sayarak, ortak bir kimlikte eritme çabası görülmektedir. Özneler arasındaki farklılıklar ya görmezden gelinmiş ya da ikincilleştirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla modernitede ulus devletlerin belirlenmiş bir kültürün taşıyıcısı olan kimliklerin aktarılması misyonunu yüklendiğini söylenebilir.

Ulus devletlerin kuruluşlarıyla birlikte çok daha kritik bir konuma gelen kimlik sorunu, toplulukların kaynaşması, ortak amaçlar doğrultusunda bir araya gelmesine aracılık ettiği gibi savaflara, kıyımlara ve kitlesel felaketlere de sebep olmuştur. Yeni kimlik arayışlarının güçlendiği post endüstriyel döneme bakıldığı zaman ulusal kimlik kavramının tek başına yeterli gelmediği görülmektedir.

2.2.2. Postmodern Dönemde Kimlik Sorunu

Postmodern dönemde küreselleşme ile birlikte modern devletin çözülme sürecine tanıklık etmekteyiz. Devletin egemenliğinin sınırlarının sorgulanması ve bu egemenliğin konumlandığı siyasal alanın çoğullaştırılması bu sonucu doğurmuştur (Keyman, 2000:12). Bu dönem, farklılıkların eşit şekilde önemli olduğu ve yaşatılmasına atfettiği önem ile modern dönemi ve özellikle ulus devlet kavramını sorgulamaya açmıştır. Öteki kavramının, çok sesliliğin daha görünür olmasıyla ulus devletlerin birleştirici unsuru olan ulus kavramı da bir çözülme sürecine girmiştir. Günümüzde insanların aidiyetinin hangi uluslara olduğu eskisi kadar önemli değildir ve yeni kimlik inşa süreçleri uluslar üstü bir görünüm sergilemektedir. 20. yüzyılın ortalarından itibaren göçler, teknolojiye gelişmeler ve bilgi yapılanmalarındaki değişimler sistemin dönüşüm sürecine sebep olmuştur. Habermas’a göre, bu değişimler ulus devlet olgusunu örselemiştir. Ulus devletlerin güç kaybederek toplumsal bütünlüğü sağlama işlevini yitirmeye başlaması, küreselleşmenin getirdiği risklerle başa çıkamaması ulus dışı arayışları beslemiş, ulusları aşan yapılanmaların kök salmalarını kolaylaştırmıştır (2002:15-19).

Modern dönemin aksine postmodern dönemde öznelerin kimlikleri parçalanarak, çoğullaşarak farklılaşmaktadır ve çoğullaşma hali modernitede görülen evrensel ortak kimliklerin artık mümkün olmadığına işaret eder. Bütün bunların kutsandığı postmodernitede, kimlik kavramı tikellikler üzerinden yeniden inşa edilmektedir. Ahmet İnsel, Laclau’nun Evrensellik, Kimlik ve Özgürleşme kitabı içerisindeki “Tikelci evrensellik” mümkün mü? adlı yazısında şu görüşleri dile getirmektedir.

İnsanoğlu yüzyılın son çeyreğinde “farklılığın” “eşitlikten” daha önemli olduğu bir süreçten geçiyor, “evrensel eşitliğe dayalı özgürlük anlayışının” yerini “kimlikler savaşına bıraktığı bir dönemden geçiyoruz. Kültürel, etnik ve cinsel kimlikler, siyasetin önde gelen temaları oldular. Kişiyi özgü olan evrensel olanın önüne geçti. Kimi yerde çokkültürlülük, kimi yerde yabancı düşmanlığı veya benmerkezli bir kültürel – etnik duruş biçiminde ortaya çıkan bireysellik evrensel eşitlik düşüncesinin karşısına hemen her yerde kültürel kimliğin üstünlüğü fikrini öne çıkardı. Sınıf eksenli politikalar yerini kimlik etrafında yapılan ateşli tartışmalara bıraktı ve bir siyasal çekim merkezi haline getirildi (2012:9).

21. yüzyıl teknolojileriyle entegre olmuş günümüz dünyasında, insanlık tarihinden süzülüp gelen bilgi birikiminin, ağ ortamında iletişim teknolojileri sayesinde, akışkan ve geçişken bir hal aldığı görülmektedir. Van Dijk’ın (2006) da vurgu yaptığı gibi, iletişim teknolojileriyle hemhal olmuş bir yapı, “ağ toplumu”nun kendisini meydana getirmiştir.

1960'lardan günümüze kadar yaşanan tüm toplumsal değişimler sivil hareketlerin örgütlenme ve eylemlilik hallerini de etkilemiş, dönüştürmüştür. Sovyetler Birliği'nin yıkılması, neoliberal politikalar ve küreselleşmeyle birlikte teknolojinin ucuzlayarak internetin yaygınlaşması, "teknik demokratikleşme"yi sağlamıştır. Yeni toplumsal hareketlerle dijital aktivizmin birlikte tartışılma olanakları doğmuştur. Yeni toplumsal hareketlerden bahsederken makro durumlar yerine mikro durumların görülür ve hissedilir olduğu bir süreçten de bahsedilmiş olunur. "Diğer bir ifade ile yeni toplumsal hareketler kavramı, yurttaş inisiyatifleri, alternatif hareket, feminist hareket, ekoloji hareketi, anti-nükleer hareket gibi hareketlerin ortak adı olmuştur" (Güllüpnar, 2014:180). Eski toplumsal hareketlerin odak noktalarında, ekonomik ve politik düzen, eşitlik sorunları, yoksulluk ve işsizlik, toplumsal kontrol, toplumsal güvenlik ile bireysel ve kolektif gelir dağılımı gibi konular varken, yeni toplumsal hareketlerde ekonomik ve sınıfsal konular ikinci plandadır. Ekonomik ve politik eşitsizlikler yerine, kimlik, çevre, çocuk ve kadın hakları, sivil toplum ve demokratikleşme gibi alanlara yansıyan eşitsizlikler mikro durumlar olarak ele alınmaktadır. Özellikle 1970'lerden itibaren güçlenen kimlik siyaseti ile kamuda farklılığın kabulü günümüzde tartışmaların merkezinde yer almaktadır. Feminizm ve çevreci hareketler gibi otoriter iktidarlara karşı direniş alanları sağlayan pek çok hareketin bize gösterdiği şey kimlik konusunda yaşanan dönüşümün tikel kimliklere doğru olduğudur. Burada vurgulanması gereken nokta, postmodernizmin bir yandan farklılıkları kabul ederken diğer yandan tikelleştirilen bu farklılıkları kendi ötekilikleri içine hapsederek, evrensel şemsiyeler altında toplanmalarına engel olmasıdır. Bu sayede postmodernizm stabil olmayan hegemonik ilişkilerin yaygın olduğu bir düzlemde tikel kimliklerin görünürlüğüne sağladığını çok sesliliğe hizmet ettiğini savunurken aslında kadınlara, azınlıklara ait vb. farklı sesleri birleşmekten uzaklaştırarak güçsüz düşürmektedir (Harvey, 2003:138).

Postmodernizmin derdinin kapitalizmin kendisi ile değil modern ideolojisi ile olduğuna kısaca değinilmişti. Kapitalizmi eleştirmeyen postmodern çağ ile modern döneme ait sınıf bakışı ve mücadelesi de değişmiştir. Postmodernizm, modernizmin birleştirici unsur olarak kullandığı kimlik ve kültürlerin karşısına otantikliği koymaktadır (Gülalp, 2003:116-117). Ayrıca tüketim kültürü kimliklerin inşası sürecinde gündelik yaşam pratikleri içerisinde bireylere çok çeşitli fırsatlar tanımaktadır.

Benlik ve kimlik bireylerin üzerinde çalışması gereken bir tür "proje" haline gelmiştir; bireyler kendileri için uyumlu ve tutarlı bir kimlik yaratmak ve bunu devam ettirmek zorundadırlar. Süreksizlik, gelip geçicilik ve parçacılaşmanın vurgulandığı postmodern dönemde, kimlikler de sabit ve durağan olmaktan ziyade akışkan ve değişken bir yapıya bürünmüştür. Kimlik yaratım süreçlerinde bireyler, tercih edilen kıyafetler, kullanılan araba, çalışılan iş ve meslek, tüketilen gıdalar, bakılan ev hayvanları, takip edilen dergi ya da gazeteler, dinlenen müzik gibi yaşam tarzı tercihleri ile kendilerine sunulan menü içerisinden istekleri ve maddi durumları doğrultusunda sipariş vermektedirler (Skover ve Testy'den akt Selçuk 2012:84).

Modernitenin evrensellik görüşü çerçevesinde savunduğu ve merkezine koyduğu sınıfsal ve ulusal kimlikler, postmodernizmin tikelleyici vurguları ile dönüşmektedir. Geleneksel toplumlardan modern toplumlara evrilme sürecinde çok daha net görünür olan kimlik kavramı, bugün çok sesliliğin ve küreselleşmenin de etkisiyle atomize olmuş bir görünüş yansıtmaktadır. Aynı zamanda sınıf ve ulus kimlikleri de bu parçalanmadan nasibini almıştır. Modernizm açısından önem taşıyan sınıf hareketi, yeni toplumsal hareketler olarak tanımlanan çevreci hareketler, feminizm hareketi vb. hareketlerin ön plana çıkmasıyla kıymetini kaybetmiştir.

Oskay'a göre, günümüzde kapitalist düzenin ihtiyacı olan uygun insan tipini yaratabilmesi için, eski kimliklerin oluşturucusu kurumların ve ortamların zayıflatılması ve yok edilmesi gereklidir (Oskay, 2001:119). Bugün işçi kendisini kolektif bir sınıf kimliği ile değil, daha atomize olmuş ırk, etnisite, cinsel yönelim gibi kimliklerle tanımlamaktadır. Postmodernist söylem kolektif kimlikleri parçalayarak bir araya gelemeyen, kimliksiz ve örgütsüz bireyler yaratmaktadır. Kendi içinde birçok öteki taşıyarak tabakalaşan sınıf hareketi bölünmüşlüğü nedeniyle güçten düşmekte bu da kapitalizmi güçlendirmektedir. Kimliklerin atomize olmasının kutsanacak bir şey olarak görmek yerine kimliğin kapitalizme ve sermayeye nasıl hizmet eden bir metaya dönüştüğünü görmeyi denemeliyiz (Stabile, 2001:148). Postmodernizmin kimlik siyasetinin, her ne kadar çok sesliliği vurguluyor ve sisteme karşı duruş sergiliyor gibi görünüyor olsa da kapitalizme hizmet edebilen yapısının farkında olmak gerekmektedir. Bu bağlamda da kitleleri birbirinden ayırıştırarak ve kendi alanlarına hapseden bir kimlik siyasetinden çok, güç ilişkilerine ve sistemin tahakküm kurma biçimlerine dikkat çeken bir anlatıya ihtiyaç olduğu görülmektedir.

2.3. Levinas Felsefesinde Ben ve Öteki Teması

Ben ve öteki arasındaki ilişki pek çok boyutu olan ve felsefi temellere de dayanan bir ilişkidir. Bu ilişkinin doğasında da; benin kendini ötekinde, ötekinin de kendini bende anlaması söz konusudur. Bu iki taraflı ilişki içerisinden kendilik bilinci doğmaktadır. Litvanya kökenli Fransız felsefeci Emmanuel Levinas'ın ötekine farklı bakışı üzerinden yeni bir etik anlayış sunması felsefe tarihinde ötekilik tartışmalarına yeni bir soluk kazandırmıştır. Davis'e göre, "Levinas'a kadar Batı felsefesinde, Öteki'nin Aynı'dan farklılığı ve kendine has bir anlamı olduğu görmezlikten gelinir. Yani Aynı ve Öteki arasındaki fark, eninde sonunda uzlaştırılabileceği düşünülen, evrenselin şemsiyesi altında birleştirilebileceğine inanılan, üstesinden gelinebilir bir farktır. Bu noktadan hareketle Levinas'ın en temel çalışma alanı, başka olanı, Aynı'nın şiddetinden ve dayatmalarından kurtarmak olur" (akt. Apaydın, 2006:82).

Nazizmin yükselişiyle birlikte yaşanan yıkım ve felaketler Levinas'ın düşüncelerini Batı felsefesi eleştirisine yönlendirmiştir. Levinas'a göre Batı felsefesi genellikle ontolojiye ağırlık

vermiştir. Bu da ötekinin anlaşılmasının önüne geçen ve ötekini aynılığa indirgeyen bir bakıştır (Levinas, 1991:43). Levinas, etiğin anlamını ararken eğilimi varlık ve varoluş sorunlarına doğru olmuştur. Pek çok etik anlayışta ötekinin öznedenden yola çıkılarak inşa edildiğini ve ötekinin kendine has varoluşunun dışarıda bırakıldığını görmekteyiz.

Felsefe tarihinde ilk defa Levinas, etiği ötekinin varlığı üzerinden kurmuştur ve bu bakış felsefe ve etik alanında büyük bir yeniliktir. “Levinas’ın Batı felsefe geleneğinin altında yatan kimlik kavramına saldırısı onun felsefi yörüngesi için başından beri merkezidir. İnsanı insanlığın varlığın ötesine geçme özlemiyle ve yanı sıra buna kadir olamayışıyla özdeşleştirir” (Bernasconi, 2011:199-200). Levinas’ın ötekisi benden yola çıkılarak kurgulanmaz tam tersine, öteki beni şekillendiren öge olarak tanımlanır ve ben anlamını ötekinden almaktadır. Levinas’a göre etik bir ilişki ancak bu yolla mümkündür. Levinas’ın etik anlayışının temelinde öteki sorusu ve buna verdiği cevap yatmaktadır. Levinas’ta etik özne öteki ile temasla kurulmaktadır ve özne bunu ötekine karşı duyduğu adalet ve sorumluluk fikriyle yapar. Levinas’a göre öteki; diğerleri adı altında ele alındığı zaman kendi biricikliği ve tekilliğini kaybedecektir dolayısıyla aynılaştırmış bir bütünlük olarak kategori edilmez. Levinas felsefesinde esas olan; ötekini kendinden uzaklaştıran bu bakış yerine ötekiyle sorumluluktan beslenen bir ilişki inşa etmektir (Levinas, 1998:225-227). Levinas ötekini benin sınırları ile belirleyen Batı felsefesini, bu tarz bir karşıtlık ilişkisi kurmanın, “diğer”inin “aynı”ya indirgenmesi olduğunu söyler ve bunun diğeri ile barış içinde konumlanmak değil, onu ezerek tahakküm altına almak olduğu sözleriyle eleştirir (Levinas, 1991:46). Levinas felsefesinde ötekiliğin farklılığın aynılaştırılarak ortadan kaldırılması ile değil, benin öteki için var olduğu ile açıklanması, ötekine bambaşka bir tanım atfetmekte ötekinin alanını genişletmektedir. Levinas’ın ötekisi tanımlanamaz, ulaşılamaz mutlak bir başkalık halidir.

Levinas’ın açıklamasına göre etik, Ötekiyle ilişki, Ötekini bana göreli kılmadığı içindir ki, zengin ile yoksul arasındaki ayrım da, yabancı ile komşu arasındaki ayrım gibi göreli bir biçimde anlaşılabilir: yoksul, durumu benden daha kötü olan değildir; yabancının da öncelikle başka bir millete mensup kişi olması gerekmez. En başta, dulun, yetimin ve yabancının somutluğu değil, soyutluğudur Levinas’ı felsefi söyleminde onların adını anmaya yönelten şey. Dul, yetim, yoksul ve yabancı adlarının zikredilmesinin sebebi bu terimlerin muhtaç kişileri tanımlaması değildir; genel bir biçimde, verili bir toplum içinde makbul bir statüsü olmayanları belirtmek için kullanılıyor olmalarıdır. Statüsüzlükleri bir anlamda, onların toplumda “kimliksiz” oldukları anlamına gelir. Elbette ki, onların ihtiyaçları tam olarak eğilmem gereken şeydir ve bu ihtiyaçlar, Ötekinin başka bir yerden, yalnız ya da yoksul olmasından kaynaklanıyor olabilir; ama bu Levinas’ın yabancısının yerinden edilmiş bir kişi ya da bir milliyeti olmayan bir mülteci olduğu için yabancı olduğu anlamına gelmez. Öteki sonsuzca yabancı, sonsuzca aşkındır (akt. Bernasconi, 2011:108-109).

Levinas ötekini kendi başınlığı ve farklılığıyla ele almaktadır. Levinas felsefesinde öteki, kendi başınlığına rağmen benin ilişkilenebildiği bir yabancıdır. Fakat bu öteki hiçbir zaman başka kategorilerin içine yerleştirilerek anlaşılabilir. Levinas’a göre, ötekiyi anlamlandırabilmek açısından dile çerçeve çizen kavramlar yalnızca ön yargı kaynağıdır. Benin öteki ile olan

ilişkisi, bütün kavramsallaştırmalara karşı direnişe geçen yüzüyle olmaktadır. Yüz, öteki düşüncesini aşandır (Levinas, 1991:50). İnsanın, etrafındaki her şeye hükmetme isteği ve kendini merkeze alarak dolayımında olan diğer her şeyi kendi uzantısı gibi görme hali, benin tekeli ve bencil bir bakışla konumlanmasına yol açar. Bu bakış bozacak olan şey ötekinin varlığı ve benin ona yönelme sürecidir. Ötekini fark etmek benin sahip olma isteğinden uzaklaşmasına sebep olur. Ben ve ötekinin teması karşılıklı olarak anlamlandırma sürecinin başlamasıdır. Ötekiyle her temas benin bencil yaşamından izole olup, ötekine karşı sorumluluğuna yönelmesi anlamına gelmektedir. Levinas'a göre benin bu bencil dünyasında çıkarların hüküm sürdüğü ilişkiler kurulduğundan öteki ile temas bu şekilde olursa, öteki aynılık kategorisine geçer (Bernet, 2002:87). Batı felsefesi geleneğinin yaptığı tam da budur. Ama Levinas'ta öteki kavramı ben ile temasında bu türden bir ilişkilenemeye direnç gösterir. Bu direnç sayesinde de ben kendi bencilliğini görür ve sorumluluğunun farkına varır. Ötekinin farkına varma hali, benin bir tek kendi ihtiyaçlarına yönelerek yaşamasını engellediği için benliği kendinden kurtarmaktadır. Öteki için var olmayı öğrenen ben insan olma yolunda adımlar atacaktır (Levinas, 2003:113). Levinas'ın etik sisteminin en vurucu noktası benin öteki için var olarak ona doğru yönelmesidir. Bu temas beni ortadan kaldırmaz aksine benin kuvvetine vurgu yapmaktadır. Ötekiyle temastan önce benin özgürlük alanı sınırlıdır. Temasla birlikte anlamlandırma süreci başlar ve ötekinin sonsuzluğu beni özgürleştirir. Benin kendi bencil dünyasını görmesi onun özgürlük şeklini dönüştürür (Levinas, 1991:196).

Levinas, herkesin birbirine karşı sorumlu olduğu ve farklılıklar üzerinden şekillenen bir etik anlayışının, insanların bir arada olmasının ön şartı olduğuna değinmektedir. Bu etik anlayışın harcında ötekine karşı sonsuz bir sorumluluk yer almaktadır. Ben ile ötekinin ilişkisi, beni bu konuda bir seçim yapmaya yönlendirerek özgürlük yolunu açmaktadır. Levinas felsefesinde önemli bir yeri olan kavram da vicdan kavramıdır çünkü bu kavram ben ve ötekinin teması sonrası gelişecek ilişkinin etik ilişki olarak şekillenmesinde kilit noktadadır. Vicdan sayesinde benin bencilliği sorgulanmaktadır. Levinas'ın etik sisteminde merkezde olan şey ötekiyle kurulan etik ilişkidir. Bütün bir felsefe tarihinde ve modernite boyunca özne olma halinin etkin, eyleyen olma haliyle özdeşleştirildiği görülmektedir. Fakat Levinas bu durumu tersine çevirmiştir. Onun öteki kavramı, beni dönüştüren devingenliğe sahip ve aynılıktan uzak bir kavramdır; ben kavramı ise edilgidir, ötekine göre şekillenir. Ben ötekinin karşısında herhangi bir ayrıcalığa ve üstünlüğe sahip olmadığı için, ötekinin kurucu ögesi olarak tanımlanamaz. Kısaca Levinas felsefesinde öteki, bene değişmesi ve anlaması için kendini dayatarak direniş alanları yaratmaktadır. Levinas'ın bu anlayışı, postmodernist fikir akımlarının özne konusunda yaptıkları eleştiriler sonucunda oluşan etik sorunsallara temel olabileme bakımından kritik bir yerde konumlanmaktadır.

3. TÜRKİYE SİNEMASI VE ÖTEKİ

Moderniteye tanıklık eden ve bu sayede güçlenen ulus devletlerle birlikte öteki algısının toplumda egemen olan söylemin uzantısı haline geldiğinden önceki bölümde bahsedilmişti. Bu egemen söylemin dışında konumlananlar ya düşman olarak dışarıda bırakılmış ya da entegrasyon veya asimilasyon süreçleri sonucunda egemen söylemin içine dâhil edilmiştir. Tekil bir etnisite vurgusu yapılarak, o etnisite etrafında örgütlenen ulusun devamlılığı sağlansın diye uygulanan pratikler, farklı kültürlerin ve etnisitelerin tek bir pota altında eritilerek aynılaştırılmasıyla işletilmeye çalışılmıştır. Diğer tüm uluslar gibi Türk ulus devleti de benzer aşamalardan geçerek kurulmuştur. Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal süreçleri ile Türk ulusal kimliğinin inşası tam da bu yüzden paralellikler göstermektedir. Avrupa'da Fransız İhtilaliyle yayılan milliyetçilik akımı ile çok uluslu imparatorluklar dağılma süreçlerine girdiler. Osmanlı İmparatorluğu da içerisinde var olan farklı kimlikler nedeniyle bu süreçte şekillenmiştir. Önce balkanlarda Sırp ve Rumlar'ın ayaklanması daha sonra Kurtuluş Savaşı'nda batıda Yunanlılarla doğuda da Ermenilerle girilen mücadeleler kurulacak olan yeni ulus devletin ötekine bakışını şekillendiren gelişmeler olmuştur. Türk etnisitesi etrafında şekillenen yeni devlet, tehlikeli olarak görülen tüm azınlık ve etnisiteleri yabancılaştırıp düşmanlaştırmıştır. Bütün bir Cumhuriyet tarihinde ulus kimliğinin birleştirici öge olarak algılandığı farklı etnik kimliklerin ve azınlıkların ötekileştirildiği görülmektedir.

Ulus kimliğinin şekillendirdiği devlet söyleminin sinemada da yansımaları olmuştur. Bu söylemle şekillenen sinema, başat ideolojinin sıklıkla beyaz perdedeki görünümünü etkilemiştir.

Sinemanın önemli işlevleri arasında, toplumların kültürlerini ve yaşam pratiklerini oluşturan siyasal, ekonomik ve politik düzlemleri aktarmanın yanı sıra, bütün bu süreçlerin tekrardan üretilmesi ve şekillendirilmesi yer almaktadır. Bu açıdan, sinema tarihi bizlere toplumsal olayların iz düşümlerini yansıtmaktadır. Özetlenirse, sinemayı içinde bulunan toplumun süreçlerinden soyutlamak mümkün değildir çünkü sinema toplumun içinden gelen bir öge olarak, toplumdan etkilenir ve toplumu etkiler. Bu açıdan toplumla çift yönlü bir etkileşim halindedir (Sevinç, 2014:98). Buradan hareketle Türkiye sinemasında da ötekinin yansımaları tarihsel toplumsal değişimlerin izlerini taşımaktadır denilebilir.

Ulusal kimlik çalışmaları ile şekillenen ve sinemanın ilk yıllarıyla Yeşilçam dönemi arasına tekabül eden tarihsel toplumsal olaylar sonucunda özellikle Müslüman olmayan azınlıkların öteki olarak konumlandığını söylemek mümkündür. Ahmet Fehim tarafından çekilen *Mürebbiye* (1919) adlı filmde, başkarakterin Anjel adında bir yabancı olması, ahlak kurallarını hiçe sayan, baştan çıkartıcı bir şekilde resmedilmesi ile ilk defa gayrimüslim bir kadın karakterin ötekileştirildiğini görmekteyiz. Türkiye sinema tarihinde önemli bir yer teşkil

eden Muhsin Ertuğrul'un *Aynaroz Kadısı* (1938) adlı filminde de Aynaroz Kadısı rüşvet ve kadın düşkün bir karakter olarak resmedilerek ötekileştirilir. 1960lar sonrası haç sembolüne düşmana ait bir obje olarak negatif anlamlar yüklendiği görülmektedir "iyi, sadık, dost" olarak kodlanan gayrimüslim karakterler ise din ve milliyetlerini imleyecek bu tarz semboller taşımazlar, etnik kimlikleri dile getirilmez ancak isimleri ve konuşma tarzlarıyla Türk olmadıkları yansıtılmıştır (Balcı, 2013:103). Yeşilçam sineması sıklıkla ötekiliğin vurgulandığı bir bakışa sahip olmuştur. Gayrimüslim temsillerin (Rum, Ermeni, Yahudi) ana karakter olmadıkları, daha çok güldürü amaçlı temsiller olarak yansıtıldıkları görülür. Filmlerde boy gösterme amaçları; aksanları ve davranışlarıyla seyirciye güldürü unsuru olmak, İstanbul'un sahip olduğu çok kültürlü yapıya dikkat çekmek ve dalga geçilen komik gayrimüslim stereotipler yaratarak milliyetçi ve muhafazakâr izleyiciyi kazanmak şeklinde sıralanabilir (Gülpınar, 2014:335).

Rum kadınlar, cinsellikleri ile öne çıkan ve ihanet edenler olarak temsil edilmiştir. Servet avcısı, Rum çetelerine muhbirlik yapan, ahlak yoksunu temsillerle karşımıza çıkmakta, vefakârlıkla özdeşleştirilmiş Türk kadınının karşısında konumlandırılmaktadırlar. Rum erkekler ise; güvenilmez, hilekâr çete üyeleri olarak temsil edilmektedirler. Yahudilerin sinemadaki yansımaları daha çok açığöz ve para ile ilgili işlerde yer alan temsillerdir. Ermeni temsilleri ise; öğretmen, kuyumcu, kantocu, müzisyen şeklinde yansımıştır. Ulus devletleşme sürecinde Kurtuluş Savaşıyla birlikte oluşan Rum algısı sinemaya da aks etmiş, Rumlar diğer gayrimüslim azınlıklara nazaran daha kötü karakterler olarak resmedilmişlerdir. Bu bakış diğer azınlıkları masumlaştırmış, Rumlara beslenen öfkenin artmasında da etkili olmuştur. Yeşilçam filmlerindeki erkek egemen bakışın kadın temsillerine de yansıdığı görülmektedir. Kadın gayrimüslim karakterlerin erkeklere oranla daha sakil temsil edilişi ile ve gayrimüslim kadının karşısında konumlanan Türk kadın karakterlerin de erkek karakterler karşısındaki temsilde öteki olmaktan kaçamadığını söyleyebiliriz. Davis, kadınların yüklendikleri iki misyondan bahseder. Bunlar, 'milletin biyolojik üretimi' ve 'kültürel yeniden üretim'dir (Davis, 2003:80). Yeşilçam sinemasındaki kadın temsillerini de bu rollere paralel olarak tanımlamak olanaklıdır. Bu filmlerde, kadınlar bir açıdan üremelerini denetleyen ideoloji ve politikaların nesneleştirdiği pasifize edilmiş kurbanlar olarak yansıtılırken diğer açıdan bunun tam zıttı bir şekilde, öteki kadınlar üzerinde denetim mekanizmalarına başvuran ve uygun davranış ve görünüşün ne olduğu konusunda karar verebilen otorite figürleri olarak milletin kültürel yeniden üreticisi rolü verilenlerdir (Davis, 2003:80). Bunun dışında etnisitesi farklı olan kadınların da taşralı, cahil, fakir, bilgisiz olarak etiketlenerek ötekileştirildiğini görmekteyiz.

Kürtler, Araplar ve Aleviler gibi Müslüman azınlıklar da sinema tarihinde ötekileştirilmelerden payını almıştır.

Kürtler 1950'li yıllardan itibaren köy filmlerinin çekilmeye başlanmasıyla görünür olmaya başlamışlardır. Maktav'a göre; "genellikle ya Kürt coğrafyasında geçen, feodal ilişkiler içindeki köylü karakterlerin yer aldığı filmlerde; ya da o karakterleri büyük kentte ama yine köyden çıkıp gelmiş halleriyle, gecekonduarda-kentin kenarında yaşayan yoksul Kürtler, ezik kahramanlar" (2013:86) olarak beyazperdede yerlerini almışlardır. 1960lı yıllara gelindiğinde ise; "tam olarak Kürt isimleri sayılmasalar da söyleyiş tarzları ile gösterdikleri farklılıklar nedeniyle Kürt imajı yaratan isimler sinemaya girerler; Bilo, Feyzo, Zeyno, Maho, vb. Kürt karakterler genellikle 'çirkin' tiplerle özdeşleştirilir ve üçkâğıtçılardır" (Küreş, 2019:71). Erkek temsilleri kapıcı, yamak, yalaka olarak görülmektedir. Feodal ilişkiler ağa filmleriyle yansıtılmıştır. Köy halkının haklarını ağalara karşı savunmak isteyen karakterler devlet düşmanı eşkiya tipler olarak ya da göç ederek perişan hayatlar sürdüren insanlar şeklinde temsil edilmektedir. Bu dönemde pek çok film üreten Yılmaz Güney'e farklı bir bakış barındırdığı için ayrıca vurgu yapılması gerekmektedir. Örneğin *Sürü* (1979) filminde Kürtlerin hikâyeleri herhangi bir gönderme yapmadan olduğu gibi yansıtılmakta, Yılmaz Güney'in sol bakışı devreye girse de Kürt yaşamı tüm yalınlığı ile gözler önüne serilmektedir (Yücel, 2008:156). Zamanla kendi sinema dilini oluşturacak ve Türkiye sinemasında önemli bir yer teşkil edecek olan Güney'e ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak değinilecektir.

Türkiye sinemasındaki Arap karakterlerin görünürlüğü Mısır filmlerinin ithalinin yasaklanmasının ardından, yerli sinemanın benzer konular işlemesiyle artar. Arap karakterler dini tema barındıran filmlerde yüceltilip, ilahlaştırılır. *Battal Gazi Geliyor* (1955), *Hız. Eyyüb'ün Sabrı* (1965), *Veysel Karanî* (1965), *Battal Gazi* (1966), *Selahattin Eyyübi* (1970), *Battal Gazi Destanı* (1971), *Bilal-ı Habeşî*, *Hız. Ömer'in Adaleti* (1973) bu filmlere örnek olarak verilebilir. Bu temadan farklı tema barındıran filmlerde ise petrol zengini şeyhler, görmemiş, kaba karakterler olarak yansıtılmışlardır. *Harun Reşidin Gölgesi* (1967) ve *Bağdat Hırsız* (1968) bu filmlere örnek olarak verilebilir. Sayıları az olan siyahi oyuncular da köleler veya dadı rollerinde görürüz. Ayrıca Bedevi, kumandan, kervancı gibi rollerde de temsil edilmişlerdir. Yine de genel olarak Müslüman olmayan karakterlere oranla daha iyi temsil edildikleri söylenebilir.

Aleviler ise, temsili en az görülen kimliktir. 2000'li yıllar öncesinde Alevi kültürüne ait nüveleri içerisinde barındıran az sayıda film beyaz perdede yerini almıştır. Aleviliği işleyen filmler arasında *Hacı Bektaş Veli* (1967), Tunç Başaran'ın *Hazreti Ali* (1969), *Ali ile Gül* (1973) ve *Pir Sultan* (1973) adlı filmleri görmekteyiz. Bu filmler dini kişileri tanıtmak gayesinde ve ticari film olmaları açısından müşterek bir paydada buluşmaktadırlar. *Kızılırmak Karakoyun* (1967), filminde Alevi ismi dile getirilmese de Alevi yaşamına dair bir takım izler görülmektedir. Film içerisinde Alevi deyişleri olan erenler, canlar gibi sözler kullanılmaktadır. Ulusal kimliğin farklılıkları tek bir pota altında eritme pratiği Alevilerin sinemada görünür olmaları önünde bir

engel teşkil etmektedir. Bu anlamda Aleviliğin konu olduğu filmler 2000’li yıllara gelinceye kadar çok nadir görülmektedir.

Türkiye sineması, tarihine bakıldığında, önceleri kendi dinamiklerini üretemeyen, gelişmekte zorlanan bir sinema olmuştur (Yılmaz, 2014:116). Fakat 50’li yıllardan itibaren sinemanın sanat olarak görüldüğü, bölge işletmeciliği ile kendine has yapım dağıtım ve gösterim süreçlerinin organize edildiği, farklı yönetmenlerin gözlendiği bir süreçten söz edilebilir. Özgüç’e göre; sinema bu yıllarda yenileşmenin eşiğine gelmiştir. Sinemacılar Dönemi Lütfi Akad’ın *Kanun Namına* (1952) filmi ile başlamıştır. Bunu takip eden yıllarda; Atif Yılmaz’ın *Gelinin Muradı* (1957), Metin Erksan’ın *Dokuz Dağın Efesi*, (1958), Memduh Ün’ün *Üç Arkadaş* (1958) ve Osman F. Seden’in *Düşman Yolları Kesti* (1959) filmleriyle sinema sanatının olgunlaşma sürecinin ilk örnekleri görülmektedir (2014:69). Yine bu yıllar itibariyle başlayan kırdan kente göç dalgası ile Türkiye sinemasında ötekinin temsili açısından pek çok örneğe rastlanmaktadır. Bu göç dalgası sinemanın anlatı yapısını ve karakterlerin inşasını bariz şekilde dönüştürerek Yeşilçam sinemasında tema çeşitliliği sağlamış ve kırdan kente göç sonrası sosyal hayattan dışlananların verdikleri çabayı gösteren temsiller bir dönem Yeşilçam sinemasının temel anlatısını oluşturmuştur. Yönetmenlerin, ötekini vurgulayabilmek adına anlatılarının temeline kimlikleri yerleştirdikleri görülmektedir.

Yeşilçam sinemasında genel olarak politik konuların filmlere konu edinilmesinden kaçınılmasına rağmen, toplumun gerçeklerini yansıtmak isteyen yönetmenler de vardır. Toplumsal gerçekçi akımın ilk örnekleri sayılabilecek yapımlara imza atan Halit Refiğ, Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz ve Yılmaz Güney gibi yönetmenler sayesinde Türkiye sinemasının anlatı yapısı ve yolculuğu farklı bir yöne doğru ivmelenmiştir.

3.1. Türkiye Sinemasında Ötekilik ve Kimlik

Ulusların inşa sürecinde sinemanın yadsınamaz bir önemi olmuştur. Ulus devletler kitleleri şekillendirebilmek için sinemaya sıklıkla başvurmuşlardır. Bu amaç doğrultusunda yapılan pek çok sinema filmi mevcuttur. Anlaşmazlık ve savaş dönemlerinde sinema ile ulusal anlatının çok daha yoğun bir şekilde hemhal olduğu görülür. Sinemanın içinden çıktığı ülkenin politik ve ideolojik ortamından ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Ulus sinemaları ülkelerin yansımalarıdır. Butler’a göre ulusal sinema “belli bir ülkenin sinematik ürünüdür”(2011:132). Sinema çok kısa bir zaman aralığında ulusların kültürlerine dâhil olduğu için uluslararası olarak algılanmaktan çok ulusal bağlamda değerlendirilmiştir. Ulusay şöyle ifade etmektedir:

Filmlerin geleneksel olarak belli bir ülkedeki kamusal ya da özel girişim kaynaklı sermaye tarafından yapılması, belli ülkeye ait stüdyolarda ya da doğal mekânlarda çekilmesi, o ülkede yaşayan yaratıcı kişilerin ve emek gücünün katkılarıyla ortaya çıkması, sesin gelişle

birlikte o ülkede konuşulan ana dilde seslendiriliyor olması, aynı ülkenin kültürel mirasının parçası olan yazınsal ya da başka sanatlarda üretilmiş metinlerden uyarlanması, öncelikle o ülkedeki izleyici kitlesini hedeflemesi gibi nedenlerle ulusal sinemalardan söz ediyoruz demektir (2008:68).

Toplumsal değişimlerden etkilenen sinemanın durak noktalarının tarihimizdeki kırılmalar ile paralel olduğu söylenebilir. Bu anlamda Toplumsal Gerçeklik akımı 27 Mayıs 1960 ve 12 Mart 1971 darbeleri arasında kalarak bu yılların hasadı olmuştur (Başgüney, 2013:47). Daha özgürlükçü bir yapıya sahip olan 1961 Anayasası Toplumsal Gerçekçi akımın doğuşunda kilit bir rol oynamıştır.

“[...] 1961 anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler toplumumuzun çeşitli meselelerine değişik görüş açılarından bakmaya uygun bir ortam yarattı. 27 Mayıs ertesi gün meydana getirdiği bu siyasi canlılık, sinemada da etkisini göstermekte gecikmedi. Zaman zaman *toplumsal gerçeklik* diye tanımlanan, toplumumuzun yapısını, bu yapı içinde çeşitli katlardan insanların birbirleri ile münasebetlerini anlatmaya çalışan bir akımın doğmasını sağladı. [...]” (Refiğ, 2009: 26).

Pösteki'ye göre, Türk Sineması için 1960'lı yıllar bir durak noktasıdır çünkü bu yıllarda sinema toplumsal kültürel etkileri çok yoğun olarak kullanır. Bunun sonucu olarak da toplumsal gerçekçi bir sinema oluşmuştur (2005:9). Aslı Daldal da toplumsal gerçekçi akım için: “Türk toplumsal gerçekliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek adına verdiği cesur ve candan uğraşı yansıtır ” (2005:58) demektir. Bu dönemde gördüğümüz filmler, bakışlarını 27 Mayıs'ın ardından şekillenen orta sınıf ile toplumsal değişimlerin yarattığı sorunlara çevirir. Abisel'e göre, bu yeni gerçekçi hareket bir ulusal kimlik arayışıdır. 1960-1965 yılları arasında orta sınıf ruhunun sinemadaki tezahürü olan bu hareket modernlik ile geleneksellik arasındaki çatışmalara dayanmaktadır (Abisel, 1994:186-187). 1960'lı yıllarda yalnızca anlatı olarak değil biçim olarak da bir değişim görülmektedir. Ali Karadoğan bu değişimi öznelleşme olarak tanımlamaktadır: “Bu dönemde anlam, yok edildiği bir sinemasal tarzla önceden inşa edilmiş verili bir süreç olarak değil, bir bakış açısı üreterek, baktığına kendi öznelliğini de katarak, anlamı yaratmaya çalışan bir biçim almış, öznellik vurgusu film alanında görünür hâle gelmiştir” (2018: 331). Filmlerin alelade hayatları konu aldığını, anlatıların değiştiğini yanı sıra film yaratımlarının estetik kaygılarla yeni arayışlara girerek yapıldığı görülmektedir. Karakterler içlerinde bulundukları toplumun sorunlarından ve kuşatılmışlıklarından ayrı resmedilmezler. Sınıf çatışmaları, kırdan kente göç, yoksulluk, gecekondulaşma gibi konuların işlenmeye başlandığı görülmektedir. Toplumsal gerçekçilik akımına örnek olarak verilebilecek bazı yönetmenler ve filmlerine: Metin Erksan, ‘Gecelerin Ötesi’(1960), ‘Yılanların Öcü’ (1962), ‘Acı Hayat’ (1963), ‘Susuz Yaz’(1963) örnek olarak verilebilir. Bu filmlerde “her mahallede bir milyoner” bakışının yıpratıcı etkilerinden,

köylünün yaşamından ve köyün gerçeklerinden, kentlerin acımasız yaşam koşullarına dek pek çok farklı konuya değinmiştir. Atıf Yılmaz, 'Dolandırıcılar Şahı' (1961), 'Yarınlar Bizimdir' (1963), 'Murat'ın Türküsü' (1965) filmleriyle kendini göstermiştir. Akad'ın bir suskunluk dönemine girdiği bu yıllarda Halit Refiğ ise; 'Şehirdeki Yabancı' (1963), 'Şafak Bekçileri' (1963), 'Gurbet Kuşları'nda (1964) toplumsal sorunların ağır bastığı konuları işlemiş; 'Haremde Dört Kadın'ı çevirmiştir (1965). Ertem Göreç sendikalaşma ve grev konularını ilk kez ele alan 'Karanlıkta Uyananlar'ı (1965) çekmiştir. Duygu Sağıroğlu da 'Bitmeyen Yol' (1965) adlı filminde, kırdan kente göçü ve sonuçlarını anlatmıştır (Özön, 1995:33).

Filmlerin anlatıları toplumsal olaylarla şekillenmektedir (Daldal, 2005:62-63). 1961 Anayasası'nın tesis ettiği özgürlükçü iklimin aydınlar ve sanatçılar açısından verimli bir süreç olduğu ve üretimlere katkı sağladığı söylenebilir. Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü* (1961) filmi sansüre rağmen gösterime girebilmiş ve halk tarafından çok büyük ilgi görmüştür. Bütün bu gelişmeler ve *Susuz Yaz* (1963) filminin, Berlin Film Festivali'nden Altın Ayı ödülü almasıyla birlikte Türk Sineması üzerine tartışmalar başlamıştır. Devletin de bu alana yatırıp yapması ile Birinci Sinema Şurası toplanmış ve akabinde Ulusal Sinema tartışmaları daha da hararetlenmiştir. Böylelikle darbe sonrası süreçte şekillenen Ulusal Sinema Akser'e göre (2001:99) 1967 ile 1969 yılları arasında en parlak dönemini geçirmiştir.

Ulusal Sinema akımının öncüsü konumunda olan Halit Refiğ Türk Sinemasının bir halk sineması olduğunu savunmaktadır. Ona göre Batı toplumlarının sanatsal biçimini taklit terkedilmeli halkın beğenileri dikkate alınmalıdır. Filmlerde halkın anlayacağı bir söylem kullanılmalı, Türk toplumunun yapısına uygun bir sinema olmalıdır.

Türk Sineması, halkın film seyretme ihtiyacından doğmuş, emek yoğun bir halk sinemasıdır. Bu yüzden de halkın film seyretme ihtiyaçlarına göre sinema yapması boynunun borcudur. [...] Ulusal Sinema Kuramı ise, aslında özetle, Batı karşıtı bir söylemin, 1960-65 arasındaki materyalist, Marksist bakış açısından arındırılarak daha yerel, gelenekselci unsurlarla yeniden üretilmesidir (Refiğ, 2009:56).

Atilla Dorsay (1989) ulusal sinema tartışmalarının Batı'ya karşı Doğu, yabancı kültürüne karşı Türk kültürü karşıtlıklarına indirgendiğinin altını çizmektedir. 1960'lı ve 1970'li yılların kırdan kente göç konusunu işleyen filmlerinde ve Yeşilçam melodramlarında bu Doğu-Batı karşıtlığını görmek mümkündür. Geleneksel sinemanın, ulusal kimliği oluştururken sıklıkla Batı'yı ve Batılı değerleri ötekileştirerek bu kavramların negatif özelliklerle temsil edildikleri görülmektedir. Batı değerleri temsili, ulus kimliğine zarar veren ve bu kimliği dönüştürerek, ulusun kültürel değerlerini zedeleyen, ulusun kültürüyle zıt yansıtılan temsillerdir. Batı, yozlaşmanın ve ahlaki çürümüşlüğün yolunu açacak olandır. Yeşilçam'ın melodram sinemasında köyden kente gelen kadının kent yaşamına uyum sağlamasına yardımcı olan karakterler genelde gayrimüslim olarak resmedilmişlerdir (Akbulut 2008:120). Batı hem medeniyet olarak özenilen

hem de ulusal kimliği yozlaştırmasından korkulan ikircikli bir yapıyla sunulur. Ertem Eğilmez'in *Sürtük* (1965) filminde, Naciye karakteri gayrimüslim bir öğretmenden aldığı görgü derslerinde öğrendiği Batılı nezaket kurallarına "biz böyleyiz" diyerek itiraz etmektedir. Burada söz konusu olan "biz" kimliğiyle ulusal aidiyete vurgu yapmasıdır (Akbulut, 2008:173). Atıf Yılmaz'ın *Karagözlüm* (1970) filminde ise ana karakterin ismi Azize'dir. Ulusal değerlerle özdeşleştirilen Azize de gayrimüslim bir öğretmenden dersler almaktadır. Öğrendikleri karşısında "bizde de böyledir" diyen Azize Doğulu taraf olarak bizi imlerken, Türk kimliğinin Batı tarzı öğretilerin zıttı olarak konumlandığı görülmektedir (2008:263). Akbulut Azize isminin "aziz vatan" anlamına geldiğinden söz eder (2008:282). Amerikalı film yapımcıları onu bir filmde rol alması için Hollywood'a götürecektir. Filmde yapımcılar kötü özellikleri ile temsil edilirler eğer Azize Amerika'ya giderse; kaybedilecekler ulusu oluşturanlar, topraklar ve dildir vurgusu yapılır. Yani korkulan şey "aziz vatan"ın kaybıdır (2008:282). Yeşilçam Sineması sıklıkla zengin-fakir, köylü-kentli, Müslüman-Müslüman olmayan gibi pek çok karşıt konumlanış üzerinden şekillenen bir anlatıya sahip olduğu için 'öteki' temsillerinin çok yoğun olarak görüldüğü bir sinemadır.

Yeşilçam'daki gayrimüslim karakterler genelde yan rollerde ve komedi ögesi olarak yer almışlardır. Yahudi karakterlerin para düşkünü, zayıf, cimri kişiler olarak resmedildiği görülür. *Asfalt Rıza* (1964), *Katip* (1968), *Balıkçı Osman* (1973), *Umut Dünyası* (1973), *Sayılı Kabadayılar* (1974), *Bizim Kız* (1977) gibi filmler bu temsillere örnek olarak verilebilir. Gülpınar'a göre; Yunanistan'la yaşanan gerginlikler, Kıbrıs'ta yaşanan ayrışmalar, Rumların tehdit olarak algılanması ve yükselen milliyetçilik sebebiyle Yeşilçam'da Rum temsillerinin komedi unsuru olmalarına pek rastlanmaz (Gülpınar, 2014:337). Rum kadınlar cinsellikleriyle ön plana çıkarlar. Bu tarz temsillere *Kırık Hayatlar'ın* (1965) Marika, *Bir Şöförün Gizli Defteri'nin* (1967) Mişa, *Söz Müdafaa'nın* (1970) Despina, *Katil Kim'in* (1971) Katina ve *Sayılı Kabadayılar'ın* (1974) Anjelik karakterlerinde rastlanmaktadır. Rum erkekleri de güvenilmez, çete mensupları olarak temsil edilir. *Ay Yıldız* (1966) filminde Hrisantos karakteri ve *Bir Milet Uyanıyor* (1966) filmindeki Yorgi de Yeşilçam Sineması'ndaki ötekileşmiş Rum temsillerine örnektir. Toplumsal, tarihsel olayların sinemaya yansması sonucu Rum temsilleri diğer gayrimüslim temsillere göre daha kötü karakterler olarak yansıtılmışlardır. Sinemayı etkileyen olaylar, toplumun da sinemadaki temsillerden etkilenmesiyle şekillenmekte, toplumda Rumlara beslenen negatif duyguların yoğunlaştığı görülmektedir. *Ayşecik Şeytan Çekici* (1960), *Cumbadan Rumbaya* (1960) *Seviştığımız Günler* (1961), *Garip Bir İzdivaç* (1965), *Sürtük* (1965), *Vur Emri* (1966), *Kara Gözlüm* (1970), *Beyoğlu Güzeli* (1971) gibi filmlerde bu etkiler gözlenmektedir. Kürtlerin sinemaya dâhil olması ise; 1950'lere tekabül eden köy filmleri ile olmuştur. Köy yaşamını yansıtan bu filmler; *Mezarımı Taştan Oyun* (1951), *Kanlı Feryad* (1951) gibi filmlerdir. Kürt temsilleri, işçi sınıfının yükselişi ve kırdan kente göçün etkisiyle sinemada daha yoğun gözlenir hale gelir. Konusu göç olan filmlerde, Kürtlerin yoksul ve şehirde barınabilmek için her türlü

şeyi yapabilecek karakterler olarak temsil edildiklerini görmekteyiz. Kadınlar namuslarını kaybetmiş, erkekler de suç işleyen, kaypak karakterlerdir. Bu temsillerin en iyi örneklerinden biri *Gurbet Kuşları* (1964) filmindeki ailedir. Kürtler 1970'li yıllarda töre, geri kalmışlık (Yücel, 2008:36), köy yaşamı ve göç gibi hususlarla şekillenen hikayelerle sinemada görünür olurlar. Ama kim olduklarının altı boş bırakılmıştır. Konu Kürtlerin ele alındığı filmler olduğunda Yılmaz Güney filmlerinin farklılaşan bir bakışla konumlandığının altını çizmekte yarar vardır. İlerleyen bölümlerde üçüncü sinema ve politik sinema tartışmaları içerisinde bu konuya daha ayrıntılı değinilecektir.

68 kuşağıyla birlikte tüm dünyaya yayılan özgürlük hareketlerinin Türkiye'de de yansımaları olmuştur. Dönemin sinemacıları bu yaşanan gelişmelerden etkilenerek ürünler vermişlerdir. Aynı zamanda sinemanın geleceği ve sektörleşmesi üzerine sıklıkla fikir üretildiği görülmektedir. Bu süreçte, sinemanın sendikalaşması yolunda adımlar da atılmıştır. Sinematek'in kurulduğu bu dönemde Ulusal Sinema, Devrimci Sinema, Milli Sinema kavramları yoğun bir şekilde tartışılmaya başlanmıştır.

Ulusal Sinema Akımı, Türkiye'nin bin küsur yıllık geçmişi içinde ortaya çıkan değerlerin savunuculuğunu yapan bir anlayıştır. Buna göre Ulusal Sinema, Türk dilinin resmi dili olarak kabul edildiği ve Bizans'a karşı açılan Malazgirt Savaşı'nı izleyerek Alparslan eliyle Selçuklu Devleti içinde gelişen Türk kültürünün sinema eserleriyle yaşatılması şeklinde özetlenebilir. Milli Sinema düşüncesi ise, Türklüğün mazisini bin yıldan çok öncelerle, taa Orta Asya'daki Türk boylarının yaşayışına kadar götürmek gerektiğini, Şamanizmden ayrılıp Müslümanlığı kabul eden ve kendi bünyesinde ona yeniden değerler kazandıran Türk Milletini, bu dinin gelenek ve görenekler bakımından etkilediğini de hesaba katarak, Müslüman Türk'ün kendi inançları içinde verildiği filmler yapılmasını öngörüyordu. Bu arada Batılılaşma süreci içinde yitirilen değerlerin topluma yeniden kazandırılması için bu filmlerin belli bir misyonu olacağı da bu akımın yanlılarıncı, ileri sürülüyordu. "Devrimci Sinema" ya da "Türk Yeni Gerçekçiliği" adı verilen, sonradan "Türk Gerçekçiliği"ne dönüşen bir diğer akım ise, savaşın yakıp yıktığı ya da ekonomik bakımdan geri bırakılmışlığın acısını çeken ülkelerdekine benzer şekilde Türk halkının maziye dönük olmaksızın bugünkü yaşayışından ortaya çıkan meseleleri ele alan bir sinema anlayışını vurgulamaktadır (Onaran, 1994:199-200).

Bu dönemde Türkiye Sinemasına ilişkin iki ana bakış açısından söz etmek mümkündür. Bunlar geleneğe bağlı kalmayı savunanlar ile modern taraf olarak karşılıklı konumlanmışlardır. Modern kanadın oluşumu Sinematek, yerli sinemanın "ıslah edilmesi gereken bir yapılanma" olduğunu savunarak, Yeşilçam'dan ayrı konumlanan yeni bir sinemaya yön verir (Karadoğan, 2018:333-334). Fakat burada vurgulanması gereken nokta geleneğe bağlı ve modern kanat olarak tanımlanan bakış açılarının tamamiyle keskin hatlarla birbirinden ayrılmaması gerektiğidir. Örneğin Lütfi Akad, Metin Erksan, Atif Yılmaz gibi yönetmenleri modernizmden koparmak mümkün değildir. Örneğin bu yönetmenlerin kadına bakışlarının modernist olması burada vurgulanması gereken önemli bir noktadır.

1960'larda görülen toplumsal gerçekçilik akımından, 1970'lerin politik sinemasına geçişi daha iyi anlayabilmek için Türkiye Sineması'nda da örneklerine rastladığımız Üçüncü Sinema kavramından bahsetmek yararlı olacaktır. 1960'larda Hollywood'un ticari sinema

anlayışına tepki olarak Latin Amerika’da Fernando Solanas, Octavia Getino ve Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenlerin öncülüğünde ortaya çıkan Üçüncü Sinema, bünyesine politik sinemaya ait öğeleri de dâhil ederek, muhalif bir sinema anlayışının yayılmasını sağlamıştır. “Üçüncü Sinema coğrafyayla tanımlanan bir sinema değildir; bu öncelikle kendi sosyalist bakış açısıyla tanımlanan bir sinemadır” (Teshome Gabriel’den akt. Wayne, 2009:9). Üçüncü Sinema, toplumsal ve kültürel özgürleşmeyi savunan bir sinemadır ve bu özgürleşmelerin sadece devlet politikasıyla başaramayacağına vurgu yapar. Bahsedilen türdeki özgürleşmeler çok daha radikal bir dönüşümü gerektirmektedir. Sinema bu duruma, bir katkıda bulunma amacındaysa, bu sadece filmler aracılığıyla değil; yapım ve algılamada da bu dönüşümün etkinliği duyumsanmalıdır (Wayne, 2009:11-12). Üçüncü Sinema coğrafyalardan bağımsızdır. Willemen’ e göre, Üçüncü Sinema’nın birinci ve ikinci sinemadan ayrıldığı en önemli yer, aristokrasi, kapitalizm gibi pek çok konuyu anlatısı içine alırken politik söylemi merkezinde konumlandırmasıdır (Willemen, 1989:17).

Dünyadaki anti kolonyalist, savaş karşıtı, özgürlükçü toplumsal hareketlerden etkilenecek hızla yayılan Üçüncü Sinema hareketlerinin özellikle 60’lı yıllardan itibaren Türkiye’de de yansımaları olmuştur. Bu yansımalar ilk olarak toplumsal gerçekçi filmlerde görülmüştür. Daha sonrasında 60 ve 80 darbelerinin de etkisiyle üçüncü sinemanın örneklemine dâhil olabilecek pek çok politik film çekilmiştir. Türkiye’deki “Genç Sinemacılar” da, Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun Üçüncü Sinema manifestosunda görülen niteliklerin pek çoğuna sahiplerdi. Sinemanın ezilenlerin sesini duyurulması ve halkın çıkarının gözetilmesinde kullanmak amacını taşıyorlardı. “Genç Sinema Dergisi”nin ilk sayısında yayımlanan “Genç Sinemacılar Bildirisi”, genç sinemacıların sinemaya ve dünyaya bakışlarının anlaşılabilmesi açısından çok mühim bir metindir (Esen, 2007:332-333).

Dünyada “üçüncü sinemacı” olarak kabul gören ve en tanınan isim ise Yılmaz Güney’dir. Roy Armes’a göre Yılmaz Güney’in yönetmenlik dönemindeki filmleri, feodalizm ve kapitalizmi aktarması ve izleyiciyi politik okumalara yönlendirmeyi başarması açısından, Üçüncü Sinema’ya yaklaşan eserlerdir (Armes, 2011: 499-502). Yine Fernando Solanas’ın 1985 yapımı Tangolar filmini Yılmaz Güney’e ithaf etmesi Güney’in üçüncü sinemada kabul gördüğünü kanıtlar niteliktedir (Esen, 2007:312).

Comolli ve Narboni’ye göre her film onu üreten ya da içinde üretildiği ideolojilerce inşa edildiğinden politiktir. Dolayısıyla sinemada temsil için kullanılan işaret, figür ve sembollerin seçimi ve düzenlenme biçimleri politik bir tavra işaret etmektedir (Comolli & Narboni, 2004:814-815). Zizek’e göre de; “Bir film asla yalnızca bir film ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler, yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar” (2011:15). Yine bu bakışlara paralel bir

yerden, Ryan ve Kellner da, anlatı tercihinin, kameranın konumlanma biçiminin ve kurgu süreçlerinin temsil stratejileri ile bağları olan bir takım faydaları içerdiğini savunur (Ryan & Kellner, 2010:419). MacBean politik filmlerin, başat ideolojiye karşı bir konumlanış ve aynı zamanda da bir takım sanatsal özellikler sergilediklerini ve bunu “burjuva kapitalist ideolojisinin metaya dayalı bağlamından farklı olarak” yaptıklarını iddia eder. Ona göre politik filmler sayı itibarıyla az olsa da konumu itibarıyla mühim bir rol üstlenmektedirler (MacBean, 2006:12). Özetle, politik filmler içeriği tarihsel toplumsal olaylar olan ve bu içerikleri başat ideolojilerden farklı işleyen, sorgulama ve eleştiri pratiklerinin aktif olduğu, farklı bakış açılarını barındıran üretimlerdir.

1970’li yıllara gelindiğinde, dünyadaki özgürlük hareketlerinin yansımaları Türkiye’de de görülür ve sinemamızda politikleşmenin önünü açan pek çok film yapılır. Bu yıllarda politik söylemi sebebiyle iktidarla en çok sorun yaşayan yönetmen Yılmaz Güney’dir. Yönetmen ard arda *Umut* (1970), *Yarın Son Gündür* (1971), *Acı* (1971), *Ağıt* (1971), *Vurguncular* (1971), *Umutsuzlar* (1971) ve *Baba* (1971) filmlerini yönetir. Sonrasında *Arkadaş* (1974) ve *Endişe* (1974) filmlerini yönetir. Endişe filminin çekimleri esnasında tutuklanır ve bu film Şerif Gören tarafından bitirilir. Hapisteyken senaryo üretmeyi sürdürür, bu senaryolardan etkilenen filmler şunlardır:

Temel Gürsu’nun *İzin* (1975), Bilge Olgaç’ın *Bir Gün Mutlaka* (1975), Zeki Ökten’in *Sürü* (1978) ile *Düşman* (1979) ve Şerif Gören’in *Yol* (1981) filmleri (Esen, 2016:152-155). Yine aynı yıllarda Erden Kral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk ve Ömer Kavur gibi yönetmenlerin kendi sinema anlatılarını inşa ederken sinemasal anlamda olmasa da politik anlamda Yılmaz Güney’den etkilendikleri görülmektedir. Bu filmlere örnek olarak Erden Kral’ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979); Yavuz Özkan’ın *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) filmleri verilebilir (Yaylagül, 2018:32). Bu dönem içerisinde siyasi alanlarda ortaya çıkan yaşama müdahale etme eğilimleri, sinemayı da beslemiştir. Sinemanın ürettiği bu politik tesir toplumsal yapıda karşılığını bulmaya başladığında 1980 darbesi ile sekteye uğramıştır (Karadoğan, 2018:259). Darbenin ardından, politik sinemanın içeriği 12 Eylül filmleri olarak tanımlanan ve darbeyi ve darbe sonrası toplumsal, siyasal gelişmeleri konu alan filmlerden oluşmuştur. *Dikenli Yol* (1986), *Prences* (1986), *Sen Türkülerini Söyle* (1986), *Ses* (1986) filmleri 12 Eylül filmlerinden bazılarıdır (Scognamillo, 1998: 221).

1970’li yılların sonlarına doğru, sinema sektörünün neredeyse çöküşüyle sonuçlanacak ekonomik bir krize girdiği söylenebilir. Televizyonun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte üretim maliyetlerinin artması bu maliyetleri düşürebilmek için seks filmlerine yönelmesi, bu durumun da aileleri ve kadınları sinemadan uzaklaştırması gibi bir takım gelişmeler ve belirsiz siyasi ortam nedeniyle geleneksel sinema seyircisinin sinema salonlarından uzaklaşması söz konusu olmuştur. 1980 darbesi ve darbe sonrası sansürün de etkisiyle 80’ler boyunca devam

etmiş ve süreç, 90'lı yılların başında çöküşte olan bir sinema görünümü inşa etmiştir (Suner, 2006:31-32). Asuman Suner'e göre, "Türkiye'de 1970'lerin sonundan itibaren adım adım derinleşen bir krize sürüklenen sinema, 1990'lı yılların ortalarından itibaren bir yeniden oluşum süreci yaşamaktadır. 'Yeni Türk Sineması'nın temel eksenini ilk filmlerini 1990'lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağı oluşturur" (2006:33). Bu dönemde anlatının yeniden politik sorunlar çerçevesinde örülmekle birlikte, karakterlerin bilinçaltı süreçlerinin yansıtıldığı anlatılar, dünle bugünü, kurmaca ile gerçeği harmanlayan bir görünümdeydir. Anlatı dilinde, klasik film anlatısındaki geçişli yapının ve devamlılığın yer yer bozulması ile yeni bir bakış oluşmuştur (Karadoğan, 2018:336). 1950'lerden itibaren yukarıda bahsedilen gelişmeler ışığında Türkiye Sinemasındaki birikimler 1990'ların ikinci yarısı itibariyle Yeni Türkiye sinemasının şekillenmesinde etkili olmuştur.

3.2. Yeni Politik Filmler Ve Kimlik Sorunsalı

Tüm dünyada görülen küreselleşme hareketleri ve Türkiye özelinde 1980 darbesi ile bu darbe sonrası şekillenen toplumsal gelişmeler Türkiye'de kimlik arayışlarının yükselişe geçmesinin önünü açan gelişmelerdir. Bu dönemde darbe rejiminin bütün ulusu milli bir kimlik altında toplama çabası tek ve homojen bir kimlik yaratma iddiası ile farklı toplumsal kesimlerden yükselen seslerin, farklılıklara ve kimliklere yaptığı vurgu karşıtlıklar iklimini yaratmıştır. Nurdan Gürbilek'in de dile getirdiği gibi bu yanı sıra 80'ler hem 'sözün bastırıldığı' hem de 'söz patlamasının' görüldüğü bir süreç olmuştur (2011:8-9). Bu dönemde, LGBTİ hareketinin, kadın hareketinin ve çevreci aktivizmlerin oluşturduğu toplumsal hareketlerle açığa çıkan kimliklerin yanı sıra din, etnisite, ve sınıf ekseninde şekillenen kimlikler de seslerini duyurmaya başlamıştır (Yüksel, 2012:8). Bu durum sonucunda küreselleşmenin de etkisiyle 90'larda kamusal alanda kimliklerin çoğullaştığı, etnik, dini ve cinsel kimliklerin ifade alanının genişlediği göze çarpmaktadır. Bununla bağlantılı olarak da Türkiye Sineması'nda kimlik konusunun 2000'ler sonrasında işlenmesindeki artış vurgulanmaya değer bir artıştır.

2000'li yıllardan itibaren Türkiye Sinemasının üretken bir döneme girdiği söylenebilir. 90'lı yıllara oranla film sayısının arttığı gözlenmiş, popüler filmlerin yanı sıra ulusal ve uluslararası festivallerden ödüllerle dönen pek çok film yapılmıştır. Bayraktar'a göre Türkiye 90'lı yılların ortası itibariyle bir dönüşüm sürecini deneyimlemektedir buna paralel olarak da sinema yeni bir döneme girmiştir (2015:7). Nigar Pösteki de şöyle ifade etmektedir:

"1990 sonrasında Türk Sineması'nın kendisine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinemacıların umut olduğunu söylemek mümkündür. Dünyaya duruşları farklı, çoğu son yıllarda ilk filmlerini çekmiş bu yönetmenlerin sinemaları Yeşilçam'a yeni görünümünü kazandıracak gibi görünmektedir. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Kazım Öz, Handan İpekçi, Semir Aslanyürek gibi isimleri sayabileceğimiz bu

yönetmenlerin hepsinin bir tarzı vardır ya da oluşacaktır gibi görünmektedir” demektedir (Pöstecki, 2004:46).

1990’lı yıllarda yeni yönelim içinde sınıflandırılan sinemacılar, 80 sonrası yaşanan baskının, kültürel alana sirayet etmesini, suskunlaşan ve topluma yabancılaşan bireyin ruhsal durumunu gösteren temsiller aracılığıyla yansıtmışlar, yeni anlatı olanaklarıyla birlikte sanat filmi kodlarıyla örtüşen filmler üretmişlerdir.

Asuman Suner’e göre, “Yeni Türk Sineması” yüksek bütçeli, ünlü oyuncuların yer aldığı ve tanınmış yönetmenlerin çektiği amacı gişe hasılatı olan “popüler filmler” ile düşük bütçeli, genelde amatör oyuncuların yer aldığı, ulusal ve uluslararası festivallerde yer bulmuş veya ödülle dönmüş minimalist anlatıları barındıran “sanat fimleri”nden oluşmaktadır (Suner, 2006:34). Daldal da benzer bir ayrımla sinemadaki bu yeni yönelimi iki çizgide temellendirir. Sanat sineması olarak değerlendirilebilecek ilk çizgide, minimal ve kişisel hikâyelerden oluşmuş Türkiye’de gişe hasılatı yapamasa da uluslararası festivallerde ses getiren filmler yer almaktadır (2013:22).

Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filminin Cannes film festivalinde Büyük Ödül’ü (*Grand Prix*) alması sanat sinemasını etkileyecek genç yönetmenler için umut ışığı olacaktır. Çünkü bu ödül, yurt içi gişe başarısı olmasa dahi, yurt dışındaki festivallerin fonlamaları sayesinde sanat sinemasının mümkün olduğunu göstermiş, bu da genç yönetmenlerin kendi sinema dillerini oluşturma yolunu açmıştır. Daldal’ın vurguladığı popüler sinema olarak tanımlanan ikinci çizgide gerçekleşen faktör ise Yavuz Turgul’un *Eşkiya* (1996) filminin çok büyük bir gişe rekoru kırmasıdır. Bu gelişmenin ardından pek çok filmin yüksek gişe hasılatları yapmasıyla Kültür Bakanlığı’nın fonlamaları sinema endüstrinin hareketlenmesini sağlamıştır (2013:22-23). Sevcan Sönmez de yeni yönelim olarak tanımladığı bu yeni sinema için şöyle demektedir:

[...] Bu yönelim birçok konuya ilişkin sorgulama ve tartışmaları başlattı. Türkiye Sineması artık bu çokuluslu, çok kültürlü toprakların gerçeklerine atıfta bulunuyordu. Ana akımdan kopuştu bu; yıllarca görmezden gelinenin görülmeye başlaması demektir. Milliyetçi, militarist, ataerkil, ayrımcı egemen düşünceyi sorgulayan, sarsan bir sinemaydı. [...] Yüce ve ulu sayılan değerlerin sorgulanması, yeni anlamlandırmalara kapı açılması ve alışlagelen temsil biçimlerinin alaşağı edilmesi demekti tüm bunlar (2015:13-14).

Ali Karadoğan, 2000’lerde gerçekçi ve modernist eğilimin zaman zaman birleştiğini söylemektedir. Ona göre minimalizm her iki anlatı biçiminin kökeninde yer almaktadır (Karadoğan, 2018:340). Karadoğan, gerçekçi anlatının sınıf eleştirisi yapan ve politik vurguya sahip filmlerle geliştiğini ve bu eğilimin en kuvvetli görünümünün Kürt kimliği ile bağlantılı problemleri konu edinen filmlerle yansıdığını ifade etmektedir (2018:341). Kürt kimliğinin temsilindeki bu dönüşüm, hem siyasi ortamdaki değişimin hem de sinema estetiğinde yaşanan

dönüşümün bir sonucudur. Karadoğan'a göre bu yeni yönelim¹ sayesinde daha önce dışarıda bırakılan kimlikler -bilhassa Kürtler- farklı temsil kalıplarıyla sinema anlatımına dâhil olmuşlardır (2018:342-344).

Politik sinema kavramının içinde barındırdıkları ile dışında konumlandıklarıyla bir takım yetersizlikler taşıması nedeniyle kuramsal açıdan üzerinde herkesin ortaklaştığı net bir tanımı bulunmamaktadır. Fakat bu kavram, 1990 sonrası çekilen bazı film örneklerini açıklaması bakımından faydalı olabilecek bir yerde durmaktadır. Üzerinde herkesin hemfikir olduğu bir tanımının olmamasına rağmen politik sinemayı açıklamaya yarayacak bazı referans noktalarının varlığı söz konusudur. Asuman Suner'e göre, "politik film, somut toplumsal/tarihsel olayları kendisine konu edinen, bunu yaparken de bu olaylar karşısında hegemonik ideolojiye karşı tavır alan film türüdür" (2006:253). Politik film kullandığı dil, üslup ve biçimle başat ideolojiyi ve onun sinemaya yansıyan temsillerini sorgulamalıdır. Politik sinema etnik, dinsel, kültürel ve sınıfsal temelde yaşanan problemleri ve bu problemlerin sinemadaki temsillerini izleyiciye aktarır. Bu temsiller sayesinde, toplumsal olanın inşa edilmiş süreçlerine tanık olunur ve yaşanan problemlerin nedenlerine ışık tutulur. Bu açıdan sinemanın politik mücadelelerin sürdürülmesinde önemli bir direniş alanı yarattığı söylenebilir. Ryan ve Kellner şöyle ifade etmektedir:

...sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır demektedir (2010:38).

Buraya referansla; politik sinemayı, sadece tarihsel, toplumsal olayların sinemada temsil edilmeleri olarak görmek yetersiz kalacaktır. Politik sinemayı ayrıca yarattığı bu temsillerle başat ideolojik söyleme ve onun temsil biçimlerine meydan okuyan bir tutumla eleştiren bir sinema anlatısı olarak görmek daha doğru olacaktır. Başat ideoloji de kendi devamlılığı için sinema ve sinemanın kültürel temsil sisteminden yararlanmaktadır. Günümüz Türkiye'sinde politik sinemanın misyonu sınıf çatışmalarını yansıtmaktan daha çok kimlik ve aidiyet temelli problemleri kendine konu edinmek olmuştur. Yeni Sinema Hareketi'nin yönetmenlerinden Belmin Söylemez sınıfsal eşitsizliklerle ilgili kendisine sorulan soruya: "Daha çok bireyin sorunları, etnik/kültürel aidiyet ve çatışmalar öne çıkarken sınıfsal eşitsizlik bir yan tema veya öyküyü doğuran ara etkenlerden biri olarak kalıyor" cevabını vermiştir (2015:52). Politik sinema kimlik ekseninde şekillenen sorunları sinemaya aktarması ile 1960'ların başında ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik akımından ayrılmaktadır. Bu nedenle Asuman Suner, 1990ların ikinci yarısından itibaren ve 2000'lerin başında çekilmiş bir takım filmleri 'yeni

¹ Ali Karadoğan'a göre, bu yeni yönelimin adına dair tartışmalar sürmektedir. Yeni Türk Sineması veya Yeni Türkiye Sineması kavramlarının kullanımına dair ortak bir kararın olmadığını söyler. (2018:341-345)

politik filmler'² başlığı altında sınıflandırmaktadır. Çünkü bu filmleri, merkezinde veya arka planında politik olayların anlatıldığı filmler olarak tanımlamaktan öte direk aidiyet ve kimlik konularına vurgu yapan filmler olarak tanımlamak daha anlamlıdır.

Tematik olarak yeni politik filmlerin temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalıdır. Bir yere ve topluluğa ait olma duygusunun zedelendiği, kırıldığı, giderek onulmaz biçimde parçalandığı durumlara odaklanan bu filmler, olaylara nesnel ve dışarıdan bir gözle bakan bir temsil anlayışı yerine, öznelliğe, öznel algı ve deneyime vurgu yapar. Bu bağlamda yeni politik filmlerin en önemli ortak noktası, 'ulusal aidiyet' meselesini belki Türk sinema tarihinde hiç olmadığı şekilde sorunsallaştırmalarıdır (Suner, 2006:256-257).

Egemen ideolojiyi sorunlaştıran ve muhalif bir duruş sergileyen bu filmler hem kimlik ve aidiyet meseleleri açısından hem de anlatı ile konumlanış açısından belirli bir ortaklığa işaret etmektedirler. Asuman Suner'in 1996 yılından itibaren başlattığı yeni politik filmlerdeki bu ortaklık 2000 sonrasında oluşmaya başlayan bir yönelim olan alternatif politik filmlerde çok daha net görünür olur. Bu yönelimin yönetmenleri, izlek ve estetik açıdan, kendi üretimlerini; ruhsal meselelerle ilgilenen, bireyin iç dünyasına bakan ve bireysel üslupların ön plana çıktığı sanat sinemasından ayrı bir yerde konumlandırırlar. Zeynep Tül Akbal Süalp'e göre, Özcan Alper, Kazım Öz, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan, Miraz Bezar ve Sedat Yılmaz gibi yönetmenler "en kenarda, en üstü örtülmüş, utanç ve suçlulukla en derine gömülmüş hak ihlallerinin, siyasi ve resmi, yarı resmi cinayetlerin en konuşulması uygun görülmemenin öyküsünü anlatmaya kalkışan" ayrı bir damarı temsil etmektedirler (2011: 66).

1990'larla birlikte, yalnızca Türkiye özelinde değil dünya sinemasında da, geçmişe dair yapılan sinema üretimlerinde genelde kimlik, azınlık belleği, hatırlama ve unutmayı içinde barındıran bir yönelim görülmektedir. Buna bağlı olarak, geçmişle günümüz arasında bağlar kuran, yakın siyasi tarihi inceleyen temalarda çoğalma yaşanmıştır. Kökeni 1990'lara dayanan eğilimle birlikte "2000'lerde bu eğilim belirginleşmiş; popüler veya sanat sineması kulvarında kimlik politikaları bağlamında gerçekleştirilen filmlerin sayısı artmaya başlamıştır" (Duruel Erkilic, 2014a: 153). *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Çamur* (2003), *Bulutları Beklerken* (2005), *Güz Sancısı* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Çoğunluk* (2010), *Tepenin Ardı* (2012) gibi filmler bu temsillere örnek olarak verilebilir. Burada bellek vasıtasıyla oluşan bir sinemadan, "bellek sineması"ndan söz etmek mümkündür (Duruel Erkilic, 2014b:109). Bu filmlerde geçmiş bugünle ilişkili olarak hafızadaki kayıtları geri getirme, hatırlama ile bağlantılı olarak ele alınmıştır. "2000'lerde toplumsal bellek 'geçmişle hesaplaşma, geçmişle yüzleşme' başlıklarını da içeren gündelik yaşamı etkileyen ve geçmişi algılama

² Suner; *Politik Sinema kavramının Yeni Türkiye Sinemasındaki karşılığını "yeni politik filmler" ifadesi ile açıklamaktadır. "Yeni politik filmler, 'ulusal aidiyet', 'ulusal kimlik' meselesini farklı açılardan sorunsallaştırırken, izleyiciyi ezberini bozmaya, Türkiye'de yaşanan toplumsal/tarihsel süreçlere ilişkin hegemonik söylemin sunduğu bakış açısının dışında görme/düşünme biçimleri edinmeye yöneltmektedir."* (Suner, 2006: 289)

şeklimizi kökten değiştirebilecek olan kuşatıcı bir kavram olmaya başlamıştır” (İnce, 2010:10). Midilli’ye göre, “Sinema, tarihte yaşananları veya yaşayanları hatırlamanın, bu hatırlamaya toplumsal bir boyut kazandırmanın ve toplumun hafızasını oluşturma bir yolu haline gelmiştir” (2018:411).

90’lı yıllara gelindiğinde toplumsal değişimlerle birlikte, öncelikle Kürt kimliği olmak üzere, Cumhuriyet tarihinde ötekileştirilenlerin kimliklerini temel alan mücadeleleri görünür olmaktadır. Bu süreçler sinemadaki temsillere de yansır. Daha önceleri ya hiçbir ifade alanına sahip olmayan ya da belli kalıplara ve klişelere sıkışan bir takım etnik ve dini kimlikler bu dönemde sinemada yaygın bir temsil alanı bulmuşlardır (Suner, 2006:257). Ülkemizde sıklıkla tartışılan konuların en başında etnik kimlik ve aidiyet problematiği gelmektedir. Türkiye’nin içinde bulunduğu politik ilerlemelerden etkilenen sinemada da 2000’li yılların başından itibaren bu konu gündemden düşmemiştir. Yeni Türkiye sinemasının politik kanadını oluşturan ve Kürt sorununu işleyen filmlerden bazıları şunlardır: *Güneşe Yolculuk* (1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Fotoğraf* (2001), *Yazı Tura* (2004), *Uzak/Dûr* (2005), *Bahoz* (2008), *Gitmek: Benim Marlom ve Bandom* (2008), *İki Dil Bir Bavul* (2008), *Min Dît/Ben Gördüm* (2010), *Gelecek Uzun Sürer* (2011), *Press* (2011), *Babamın Sesi/Dengê Bavê Min* (2012), *Annemin Şarkısı/Kalama Dayîka Min* (2014), *Rauf* (2016), *Hewno Bereng/Renksiz Rüya* (2018). Bu filmler siyasi tarihimizde geçmişten bu yana problem yaratmış ve hala yaratmaya devam eden anadil sorunu, Kürt meselesi, faili meçhuller,caidiyet, iki dilli olma, kendi kimliğini yitirme ve kopma, geçmişin acılarıyla yüzleşme gibi çok çeşitli temaları konu edinmektedirler. Ulus kavramını sorunsallaştıran bir yerde konumlanarak kolektif bellek, kimlik, aidiyet, geçmişe dönme, geçmişle hesaplaşma, unutma/hatırlama gibi kavramları tartışmaya açmışlardır. Bu filmlerin ulus kavramını sorunsallaştırmaları bizi Türk Sineması yerine Türkiye Sineması kavramına götürür (Akbal Süalp, 2010:36).

2000 sonrası gayrimüslim temsillerine bakacak olursak: *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Güle Güle* (2000), *Dokuz* (2001), *Çamur* (2002), *Yazı Tura* (2004), *Aydın Karanlık Yüzü* (2005), *Sen ne Dilersen* (2005), *Beynelmilel* (2006), *Eve Dönüş* (2006), *Son Osmanlı Yandım Ali* (2006), *Sıfır Dediğimde* (2007), *Sis ve Gece* (2007), *Zincirbozan* (2007), *Gitmek: Benim Marlom ve Bandom* (2008), *Güz Sancısı* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Dedemin İnsanları* (2011) filmlerinde Cumhuriyet tarihiyle beraber devlet politikası olarak gayrimüslim azınlıklara uygulanan ötekileştirmeler ve ekonomik yaptırımlar göze çarpmaktadır. Gayrimüslim temsillerinin geçmiş temsillerden farklı olduğu görülmektedir. Karakterlerin çok daha çeşitli olarak yansıdıklarını söylemek mümkündür. Ulus kavramının sorunsallaştırılması ve etnik kimlik tartışmaları, sinemayı etkilemekte, toplumda bir takım sorgulama pratiklerinin önünü açmakta ve değişimlere sebep olmaktadır. Böylece sinemada farklı kimlikleri konu edinen ve bunu alternatif bakışlarla yapan filmlerin de sayısı her geçen gün artmaktadır.

Güneşe Yolculuk (1999) İstanbul'da şans eseri bir araya gelen Tireli Mehmet ve Zorlu Barzan'ın arkadaşlığını anlatır. Bu hikâye 1990'larda Kürt coğrafyasında yaşanan çatışmaların sonucu olan zorunlu göç olgusunu ve kentlere göçle birlikte farklı kimliklerin bir araya gelişinden oluşmaktadır. Mehmet ten rengi koyu olduğu için Tireli olmasına rağmen Kürt sanılmaktadır. Asuman Suner'e göre, "Güneşe Yolculuk, hikayesini kimlik üzerinden değil, kimlik kaydırması üzerinden anlatan bir film. Hikâyenin merkezindeki karakter Kürt değil, görüntüsünden ötürü Kürt zannedilen bir Egelidir. Bu kaydırma sonucu, filmin otaya koyduğu siyasi tartışmanın odağı, özcü, mutlak kimlik tanımından, kimliği toplumsal/tarihsel/ söylemsel bir kuruluş olarak kavrayan bir anlayışa kayar" (2006: 271). "Kültürel kimlikler, tarihsel ve kültürel söylemler içinde üretilmiş özdeşleşme noktalarıdır. Bir özü değil, konumlanışı ifade ederler. Bir diğer deyişle Güneşe Yolculuk, "kimliği hiçbir zaman tamamlanmayan, hep süreç içinde olan ve temsilin dışında değil, daima içinde kurulan bir üretim olarak kavrar" (Stuart'tan akt Suner, 2006:271). Bu da bize kimliğin bir öz değil devingenlik içeren bir sonsuz oluşum olduğunu göstermektedir.

Bu tezin inceleme konusunu oluşturan *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminde, Türkçe bilmeyen bir Kürt kızı ile Türk hâkimin ilişkisi anlatılmaktadır ve filmde anadil sorununa işaret edilmektedir. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yönettiği *İki Dil Bir Bavul* (2008) filminde de yine ana dil üzerinden ilerleyen bir hikâye görmektedir. Film, Şanlıurfa'ya tayini çıkan bir öğretmen ile oradaki Türkçe bilmeyen çocukların ilişkisini anlatırken, o "bölge" insanının Türkçe bilmediği için "mahrum ve cahil" olarak yaftalanmasının önüne geçen bir dil kullanır. Bu dil, acımadan kaynaklanan üstten bakmanın yerine "tanınma"nın ifade edildiği bir dildir (Ergenç, 2016:119).

2000'li yıllar öncesinde temsillerini çok nadir gördüğümüz Alevi kimliği, *Bahoz* (2008) ve *Babamın Sesi/Dengê Bavê Min* (2012), filmlerinde Aleviliğin ve Kürtlüğün bir arada olduğu kimlikler bağlamında sinemaya yansımıştır. *O da Beni Seviyor* (2001) filminde evlenmek isteyen Esmâ ve Hüseyin karakterlerinin Alevi-Sünni farklılığı nedeniyle yaşadıkları olaylar anlatılmaktadır. Filmin yaptığı vurgulardan biri birlikte yüzyıllardır aynı topraklarda nefes alan iki kimliğin birbirlerine dair ne kadar ön yargılı olduklarıdır. Ayrıca ötekiyle ilgili geliştirilen bu ön yargıların tek bir kimliğe (Sünnilik) yüklenmediği de görülür. Filmde farklılıkların hoş görülmesinin vurgulanması ve beraber var olmanın yolları için karşılıklı çabalama pratikleri ustaca işlenmiştir (Uyanık, 2014:53-54). *Başka Sementin Çocukları* (2008) filminde ise, Alevilerin yaşadığı semtlerin dışlanmışlığına, Alevi genç kuşağın yaşadığı kimlik bunalımına ve bu insanların sosyo-ekonomik hallerine vurgu yapılmaktadır. Aleviler ile Sünniler arasındaki farklılık ve çatışmalar yine evlilik kurumu üzerinden anlatılmaktadır. Film boyunca düşman daima ötekiyken "sürpriz bir finalle sona eren film, Alevi ve Sünni grupların birbirleri hakkında

besledikleri ön yargıların nasıl da temelsiz olabileceği tezini sunar bizlere” (Uyanık, 2014:55-56). Sonuç olarak 2000 yılı sonrasında Aleviliğin sinemadaki görünürlüğü artmıştır denilebilir.

İç dinamiklerimize dair sinemaya yansıyan temsillerdeki değişimlere benzer şekilde dış dinamiklerin de toplumsal olaylar, unutmama, hatırlama, bellek ve travmalar bağlamında sinemaya yansıdığı görülmektedir. Başat özne, inşa etme ve şekillendirme kudretini kendi elinde tuttuğu “istenmeyen” ötekiler kategorisine yalnızca azınlıkları değil, aynı zamanda sığınmacıları/mültecileri de yerleştirebilmektedir. Bu bağlamda sığınmacılar/mülteciler, yalnızca belirli ulus-devletlerin ötekileştirdiği değil, ulus devletlerin ortaklaşa ve üzerinde uzlaşarak, devletlerarası hukukun sorunu haline dönüştürerek ötekileştirdiği, hatta yine ortaklaşa bir şekilde kurtulmaya çalıştığı yeni bir tür öteki olarak konumlandırılmaktadırlar. Bu açıdan anlaşmazlıkların ve savaşların arttığı modern zamanlarda bu nokta üzerinde durulması gereken bir alt başlık olarak önem teşkil etmektedir (Parlak, 2015:7). Bu filmlere, sığınmacıları konu edinen *Mülteci* (2007), *Denizden Gelen* (2010), *Daha* (2017), *Bırakma Beni* (2017), *Yüzme Öğreniyorum* (2017) gibi kurmacalar ve *Yüzyılın Göçü* (2015), *Ayrılık* (2017) gibi kurmaca belgesel filmler örnek olarak verilebilir. Suriye’de yaşanan iç savaş, sınır komşusu olduğumuz ülkeden, ülkemize yaşanan göçlerin yoğunlaşmasına neden olmuştur. Mülteci nüfusunun her geçen gün artmasıyla birlikte mültecilerle ilgili yaşanan krizler de yoğunlaşmıştır. Toplumsal kabulün sağlanması için gerekli süreçlerin yürütülememesi sonucu günümüzde ırkçılık ve ayrımcılığa dayalı pek çok olay yaşanmakta, halk kendini mültecilerin karşısında konumlandırmakta ve had safhada bir kutuplaşma görülmektedir. Sinemanın dönüşen üretim pratikleriyle birlikte, bağımsız yapımların göç, savaş, mülteci sorunları gibi konulara ilgisiz kalmayarak, bu meseleyi tüm yakıcılığı ile beyaz perdeye aktardıkları görülmektedir. Bu filmlerdeki kimi diyaloglar, bizden olmadığını düşündüklerimize sergilediğimiz sorunlu tavırlar üzerinden göç olgusunun ve savaşın yakıcılığını göstermektedir. Bu filmler, kültürel ve ekonomik konularda beslediğimiz endişelere vurgu yaparak yabancı düşmanlığını beslemezler. Bunun yerine savaşın ve göçün bıraktığı yaralara odaklanıp izleyeni duygudaşlık yapmaya yönlendirerek, mülteci sorunu ile yüzleştirmektedirler.

2000 sonrası Türkiye sinemasında aidiyet, bellek, kimlik kavramları çerçevesinde ötekiliği tartışan alternatif bir bakıştan söz etmek mümkündür. Belmin Söylemez azınlıkların sinemada temsili ile ilgili olarak şöyle demektedir:

Geçmişe göre daha geniş yer buluyorlar ve daha önemlisi daha gerçekçi öyküler ve karakterler izliyoruz. Dışarıdan bakan değil bizzat içeriden bir göz var artık. Anlatımdaki klişeler de bu sayede yavaş yavaş azalıyor. Bunda tabii ki “azınlık” olarak tanımladığımız kesimlerin kendilerine daha çok alan bulmasının rolü olduğu kadar o kesimlerin kendi anlatıcılarının da ortaya çıkmalarının önemli etkisi var (2015:50-51).

Burada kökensel bir nedenle ya da aidiyet bağıyla değil de insanlık öyküsü bağları ile sinemasını şekillendiren Özcan Alper gibi yönetmenlerin de olduğunun vurgulanması gerekmektedir. 2000 sonrası dönemde, ulus ve ulusal kimlik kavramlarının sinemada sorunlaştırılarak tartışıldığını görmekteyiz. Sinemadaki bu dönüşümle birlikte bugüne kadar yok sayılan veya ötekileştirilerek dışlanan pek çok kimlikle ve üstü örtülen olayla yüzleşilmekte, Türkleştirme politikalarının farklı etnik kimlikleri etkileyişi tüm çarpıcılığı ile beyaz perdeye yansımaktadır. “Cumhuriyet Türkiyesinin yok saydığı ve bastırdığı hikâyeler, özellikle 2000’ler sinemasında daha tarihselci, daha gerçekçi bir boyut kazanarak” (Yıldırım, 2017:305) kendini göstermektedir.

Geçmişten farklı olarak, etnik grupların –özellikle sinemada neredeyse hiç temsil edilmeyen Alevilerin ve bazen isimlendirilme gereği bile görülmeyen veya ötekileştirilerek aktarılan temsillerle karşımıza çıkan Kürtlerin- oldukları gibi kendi gerçeklikleri üzerinden temsil edildiklerini görürüz. Toplumsal izlerini 80’lerde gördüğümüz kimlik arayışları, sinemaya da yansımıştır, 90’larla birlikte kimlik, göç ve bellek sineması şeklinde bir izlekle ilerleyen sinemanın, 2000 sonrası, siyasi tarihimizi irdeleyen ve bunu yaparken geçmişte yaşananları günümüzle ilişkilendiren bir seyri olmuştur.

4. SİNEMA VE ÇOCUK

Çocuğun varlığı, yokluğu ve bunların getirdiği sorunlar yaşam içinde kaçınılmaz bir şekilde her an karşımıza çıkmaktadır. İnsanlığın çocuk hali sinemanın en heyecan verici malzemelerinden birisi olmuş, çocukluktan topluma dair çarpıcı hikâyeler üretilmiştir. Nilüfer Pembecioğlu'na göre, "Toplumun ve yaşamın bir parçası olan çocuğun, toplumu ve yaşamı yansıtan bir sanat dalı olarak sinemada yer alması kaçınılmazdır" (2006:45).

Tanınmış birçok yönetmenin ilk filmlerini çocuklarla çekmeyi tercih ettiği, ulusal sinemaların belirli çocuk imgeleriyle harmanlandığı ve çocukluğun ulus sinemalarının önemli bir bileşeni olduğu görülmektedir. Sinema alanında sıklıkla rastlanılan çocuk bakışıyla bakmak, çocuk gözüyle bakmak kavramları sinema filmlerinin çocuklukla ilişkilendirilerek, çocukluğa has bir şekilde anlatılmasıdır. Bu kavramların imlediği içerikse "erkek bakışı"nın³ negatif içeriğinin karşısında konumlanan eleştirel olan güçlü ve pozitif bir anlam taşımaktadır. Wilson'a göre çocukluğun sinemadaki bu gücü, çocuklarla yetişkinler arasındaki ayrımı reddetmesinden ve yetişkinlerin çocuk gibi hissetmelerini sağlayan duygusal tepkileri tetikleme becerisinden beslenmektedir. Böylece yetişkinlikle çocukluk arasındaki hiyerarşi bozulmaktadır (2005:331). Çocuğun sinemadaki temsilleri, filmin anlatısındaki toplumun yapısı, çocuğun toplumsal yaşamda nasıl bir yer teşkil ettiği ve toplumun çocuğa bakış açısı ile oldukça ilgilidir. Ulusal sinemalarda çocukluğun, toplumsal değişimler ve sorunların aktarılmasında da önemli bir misyonu olmuştur. Castenada'ya göre, çocukluk devingen yapısı ve bitmemiş olma haliyle potansiyel olarak her şeye açıktır ve her yöne esneyebilir (Castenada, 2002:3). Çocuk tam olarak bir insan sayılmayarak, tamamlanmamış veya gelişmekte olan bir özne olarak tanımlanmasıyla, insan statüsüne ve insanlık kavramının geçerliliği ve işlevine meydan okuyan bir yerde konumlanmaktadır.

4.1. Tarihsel Olarak Çocuk Mevhumu

Çocuk ve çocukluk kavramlarının ne olduğunun yalın açıklamalarla yanıtlanması kolay değildir. Çok farklı çocukluk deneyimlerinin varlığı söz konusuysa bu deneyimleri kolayca açıklamak mümkün olmamaktadır. Öncelikle çocukluğun değişmeyen ve her yerde aynı deneyimlenen tek tip ve evrensel bir deneyim olmadığını tarihsel olarak değişebildiği gibi toplumsal ve sınıfsal olarak da değişiklik gösterebildiğini akılda tutmak faydalı olacaktır. Çocuk kavramı ise, insan yaşamında; gözlemlenebilen, kayıt altına alabildiğimiz yaş aralığı belli olan biyolojik bir evreyi işaret etmektedir.

³ Kavramla ilgili daha ayrıntılı bir okuma için Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* başlıklı makalesine bakılabilir.

Çocukluğun tarihsel gelişimini ayrıntılı bir şekilde incelemiş olan Fransız tarihçi Philippe Aries'e göre Ortaçağ'da çocukluk ayrı bir imge olarak resmedilmemekteydi. Ona göre çocukluk kavramı 15. ve 16. yüzyıllardan önce var olmamıştır. "Daha önceleri çocuk, annesinin, bakım veren kişinin devamlı alakası olmadan yaşayabilir hale geldiğinde, yetişkinler toplumuna kabul görmekteydi" (Aries, 1962: 329). Bu anlamda çocukluk kavramı 17. yüzyıla birlikte şekillenmekte olan ve insan yaşamında özel bir evre olarak kabul görmeye başlamıştır.

Daha önceleri yaşamın kendisi doğumla ölüm arasında kesintisiz bir gelişim olarak algılanmaktayken çocukluk kavramının yapay olarak bu şekilde izole edilmesi yetişkinlikten ayrı bir şekilde imlenmesine neden olmaktadır. Holt bütün olan insan yaşamının bu şekilde evrelere bölünmesini modern topluma dayandırmaktadır. Ona göre çocukluk yapay bir dönemdir ve bir bütün olan yaşamı çocukluk ve yetişkinlik denilen iki döneme ayırmaktadır (1974:21).

Aries'e paralel bir şekilde Plumb da *In the Light of History* kitabında, çocukluğun son 400 yıla ait bir Avrupa icadı olduğunu söylemektedir (1972: 153). İcattan kasıt; çocuğa dair inşa edilenlerdir. Örneğin çocuğun okula gitmesinin gerekliliği, çocuk kıyafetlerinin nasıl olacağı, çocuğun haklarının olması ve nasıl yetiştirilmesi gerektiği gibi kültürel üretimler olarak listelenebilir.

"Turnbull'ın Mbuti pigme topluluğu üzerine incelemeleri gibi antropolojik çalışmalar çocukluk olgusunun kültürel çeşitliliğini ve göreceliğini ortaya koyuyor. Çağdaş Batılı çocukluk kavramıyla düşünüldüğünde Mbuti çocuklarının birçok açıdan erken gelişmiş oldukları söylenebilir" (Franklin, 1986:22). Tarihçilerin ve antropologların yaptığı çalışmalar çocuklukla yetişkinlik arasındaki geçiş alanının dönemsel olarak değiştiğini ve kültürel bağlamdan etkilendiğini ortaya koymaktadır.

Ortaçağ sonrası çağdaş tanımıyla düşünülen çocukluk kavramı masumiyet ve zayıflıkla harmanlanmış bir kavramdır. "Aries'e göre çocukluğun bu modern keşfine iki düşünce eşlik eder. Birincisi, çocuk günaha ve kötülüğe yatkın değil, esas olarak iyi ve masumdur; bu yüzden de büyüklerin dünyasından korunması gerekir. İkincisi, çocuk zayıf ve cahildir; bu yüzden de eğitilmesi, terbiye edilmesi gerekir" (akt. Gürbilek, 2004:47).

Değinilmesi gereken bir diğer nokta çocukluğun iktidar kavramıyla yakından ilgili olduğudur. Hoyles'a göre "çocuk" kavramı bir ast-üst ilişkisi içinde ele alınan ve egemen söylemin üretilebildiği bir alanı işaret eder. Kavramın akla getirdiği ilk fikir olan yaş olgusundan bağımsız bir şekilde kendini var ettiği bir iktidar alanı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Yaştan bağımsız bir biçimde oluşan egemen alan karşısakine "çocuk" derken en temelde kendisini merkeze alarak "ötekini" daha alt bir statüye konumlandırır. Bu bağlamda çocuk kavramı bir egemen söylemin ve var oluşun içinde kendine yer bulur (Hoyles, 1979:25). Bu noktanın önemli olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekir çünkü çocuk kavramının içi

toplumda iktidar olanlar tarafından doldurulduğundan görece güçlü olan ya da otorite olanlar güçsüz olanlara çocukluğu yani zayıflığı dayatabilir. Casteada'ya göre, 19. yüzyılda çocukluk, ilkelik ve medenilik diyalektiği bağlamında Batı ve kolonyal ülkelerdeki karşılaşmaya paralel bir içerik barındırmaktadır (2002:13). Burada çocukluk kavramının; rasyonel olmayan, bağımlı, zayıf ve çaresiz olanla anılmaya başlanıp negatif özelliklerle imlendiği görülmektedir. Holt çocukluğu bir bahçe metaforu ile açıklamaktadır. Çocuklar zayıf ve güçsüz oldukları için zorluklarla başa çıkabilecek kadar güçlenebilecekleri zamana kadar korunmalıdırlar bu da yetişkinler tarafından sağlanmalıdır. Holt çocukluğun, çocukları dış dünyanın kötülüğünden koruyan duvarlarla çevrili bir bahçe metaforuyla anlaşılabileceğini savunmaktadır (1974:22). Yetişkinlere çocuğu koruma ödevini veren ve çocuğun kırılgan masum ve zayıf olduğunu söyleyen bu anlayış 17. yüzyılda ortaya çıktı ve aynı zamanda çocukların hayatında birçok farklılığa sebep oldu. Çocuklar böylece daha önce parçası oldukları yetişkin alanlarından uzaklaşmış oldular. Aries'e göre, bu tarihten önce çocuklar çağdaş sanatta minyatür yetişkinler olarak temsil edilmekteydiler (1962:46). Bu tarihe kadar çocukların sanatta temsil edilirken yetişkinlerden farklılaşmış bir temsili görülmemektedir.

Rönesans öncesinde sanat yapıtlarına bakıldığında çocukların; "yetişkinlerin minyatürleri" olarak resmedilmeleri ile birlikte 17. yüzyıl öncesinde çocukları betimlemek için farklı sözcüklere rastlanmamaktadır. "Avrupa'da çocukluğa dair değişen söz dağarcığı; çocukluğun 17. yüzyıl başlarında insan yaşamındaki özel bir evre olarak tezahür etmesi ile aynı döneme denk gelir" (Plumb, 1972:153). Özetle 17. yüzyılda özellikle çocukları işaret eden bir dil ve söz dağarcığının oluştuğu söylenebilir. Çocukların yetişkinler gibi giydirilmesinden vazgeçilip onlar için özel giysiler tasarlanmıştır: "18. yüzyılda çocuk giysilerinde gerçekleştirilen yenilikler de, genel olarak çocukluk anlayışının geçirdiği değişimin bir belirtisiydi. Soylu ailelerde bu yüzyıla kadar çocuklar için ayrı bir giysi kabul edilmiyor, çocuklar saç modellerinden ayakkabılarına kadar büyükler gibi süslenip giyiniyorlardı" (Bumin, 1983:48).

Avrupa'da 16. Yüzyılla birlikte çocukluğun yeni bir inşa alanı olarak kurgulanması modern okul fikriyle aynı süreçlerde örülmüştür. Modern okulların kurulmaya başlanmasıyla birlikte çocukların yerinin okullar olduğu algısı yaygınlaşmakta, çocukların tarlalardan çalışma alanlarından uzaklaşması gerektiği düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Jean Jacques Rousseau ve John Locke gibi Aydınlanma filozofları da eserlerinde bunu dile getirmişlerdir. "Rousseau'ya göre, çocuk vahşi bir çiçektir. Çocuğun kendiliğindenliği, doğallığı, sevinci ve saflığı yüceltilmesi gereken özelliklerdir. Eğitim, çocuğun organik ve doğal gelişimini bozmayacak biçimde verilmelidir. Rousseau'ya göre aslında eğitim bir tür eksiltme sürecidir, yetişkindeki kusurların nedeni de hatalı eğitimden kaynaklanır" (akt. Tan, 2016:1). Çocukluk kavramının değişimiyle birlikte çocukların yaşamında bir takım önemli değişiklikler yaşanmıştır. Korunması gereken varlıklar olarak çocuklar çalışma dünyasından uzaklaştırılarak yoğunluklu bir şekilde eğitim

hayatına ve okullara yönlendirilmeye başlandı ve cinselliğin baskılanması yoğunlaştı. Daha önceleri çocukların yanında her şey konuşulabilir ve yapılabilirken sonrasında çocukların yanında yapılmasının ayıp sayıldığı bazı şeylerin şekillendirdiği bir anlayış ortaya çıkmıştır. Aries'e göre, günümüzde yetişkinlerden beklenen ve ahlaki bir zorunluluk olarak algılanan, çocukların yanında cinsel konulardan söz etmekten geri durmaları fikri daha önceki toplumlara tamamen yabancı olan bir düşüncedir (1962:100). Bütün bu fikirlerin bir araya gelerek egemen bir çocukluk anlayışı yarattığını söylemek mümkündür ve bu anlayış, "Çocuğun kendine özgü bir çocukluk devresi olduğu anlayışını ortaya çıkardı. Buna ilişkin eğitim, ayıp düşüncesi ve çocukluğu tanımlayan diğer kategoriler, kültürel olarak zamanla bir çocukluk anlayışı ortaya çıkardı. Daha çok tabii bu orta ve üst sınıflarda ve daha ziyade erkek çocuklar için geçerli oldu, kız çocukları için geçerli değildi" (Kemal İnal-El Yazmaları-t.y).

Daha önceleri değeri işgücüne katkı ile ölçülen çocuk zamanla sadece varlığından dolayı değer görmeye başladı. Aileler için insanlığa yatırım ve destek olarak görülmeye başlandı ve böylece şefkatin merkezinde konumlanan bir simgeye dönüştü. Çocuğa bu tarzda bir değer atfeden anlayışın elbette her zaman bu şekilde devam etmediği söylenebilir. 19. Yüzyılda çocukların fabrikalarda uzun saatler boyunca çalıştırıldıklarını vücutları bacalara girebilecek kadar ufak olduğu için baka temizliğinde kullanıldıkları bilinmektedir. Orta ve üst sınıf çocuklar için şefkatin merkezinde konumlanma, iyi eğitim alma ve bakıma sahip olmak söz konusuysen aynı şey işçi ve köylü sınıfına mensup çocuklar için söz konusu olmamıştır.

20. yüzyıl çocukluk paradigmasının -kapitalizmle yoğrularak şekillenmesine rağmen- 3 temel başlık altında toplandığını söylemek mümkündür. Bunlardan ilki romantik çocuk anlayışı olarak tanımlanmaktadır. Romantik anlayışta, çocukların idealleştirildiği görülmektedir. Bunun en güzel örnekleri Polyanna, Heidi gibi çocuk kahramanlardır. Çocuklukta doğuştan gelen bir güzellik ve saflıktan söz etmek mümkündür ve uygarlığın yeşerebilmesi çocuklukta bu yönlerin ön plana çıkarılmasıyla gerçekleşebilir. Çocukluğa dair ikinci bir anlayış ise sosyalist düşünce çerçevesinde şekillenir, burada çocukların üretici olarak nitelendirildiği görülmektedir. Bir diğer anlayış da kapitalist kodlarla şekillenen anlayıştır. Bu anlayışa göre çocuklar köleleşmiş, istismara maruz kalmış, alınıp satılan yani bir nevi, ticaret ve sömürünün odağında olan varlıklardır. Bu durumda ideolojik, tarihsel, sınıfsal, kültürel olarak belirlenen farklı coğrafyalarda farklı çocukluk pratiklerinden söz edilebilir (Kemal İnal- El Yazmaları-t.y).

Başta Aries olmak üzere kimi düşünürler, çocukluğun modern bir kurgu olduğunu savunmakta ve tek tek çocukların her zaman var olduğunu ama günümüzdeki çocukluk anlayışının Ortaçağ sonrasında kültürel olarak şekillendiğini dile getirmekteler. Ortaçağ'da çocukluk kategorisinin olmadığı savı, bu dönemin sanatında kendine has bir çocuk imgesinin olmayışı, meslek eğitiminin yaygın olması, çocuklar için özel kıyafetler olmaması dayanaklarıyla temellendirilir.

Aries'in izlerini takip eden Neil Postman, *Çocukluğun Yok Oluşu* adlı eserinde çocukluk fikrinin ortaya çıkışını matbaanın icadı ve okulla ilişkilendirir. Okullarla birlikte çocukluk anlayışı hızla yayılmıştır. Yeni simgesel dünyayı şekillendiren matbaanın bulunuşu aynı zamanda yeni bir yetişkinlik de yaratmıştır. Bu yeni yetişkinler çocukları kendi dünyalarından dışlamışlardır (1995:33). "Böylece Ortaçağda olmayan çocuk kategorisi, matbaanın bulunmasıyla keşfedilmeye başlanmış, artık çocuklar, yetişkinlerden farklı bir biçimde konuşan, günlerini farklı bir biçimde geçiren, farklı biçimde giyinen, öğrenen ve nihayet farklı bir biçimde düşünen insanlar olmuştur" (Alver, 2004:132). Çocuklar çalıştıkları fabrikalardan okullara yönlendirilmiş, kendi oyunlarını oynamışlar, kendi kıyafetlerine ve mobilyalarına sahip olmaya başlamışlardır. Böylece yetişkin ve çocuk dünyası arasına bir sınır çizilmiştir.

Modern çağa ait çocukluk anlayışı çocuklara dair geleneksel kodların değişmesiyle ve çocukluk potansiyellerine atfedilen özelliklerin kontrol altına alınması gerektiği fikri ile örülmüştür. Öztan'a göre, modern çocukluk paradigması, en özet ifade ile, doğal düzenin bir gereği olarak çocuğun, yetişkinlerden ayrı bir "özne" olduğunun kabulüne dayanır (2011:20). Çocuklar özne olarak kabul edilmeleriyle ve burjuvazinin maddi koşulları sayesinde; ayrı odalara, yetişkinlerden farklı kıyafetlere, kendilerine özel oyuncaklara sahip olmuşlardır. Böylece "çocuklar için para harcamak, adeta önemli bir orta sınıf erdemi haline gelmiştir" (Öztan, 2011:21). Bütün bu değişiklikler modern çağ çocukluk anlayışındaki farklılıkların güçlü simgeleridir.

Modern çocuk anlayışı ile birlikte çocuk bedeni üzerinde tahakküm kurulmaya başlandı ve çocuklar için en iyisinin bu şekilde yetişkin otoritesi altına girmek olduğu düşüncesi yaygınlaştı. Çocukların saf, masum, cinsiyetten arınmış ve zayıf görünmelerinin kültürden ve tarihten bağımsız olmadığını söyleyen Heywood'un işaret etmek istediği çocuklara atfedilen bu özneliktir. Bu anlamda da çocuğun, artık eskisi gibi ebeveynin kopyası ya da takip edeni olarak nitelendirilemeyeceğini söylemek mümkündür (Heywood, 2003:10-11).

Kapitalizmin güçlenmesi ile birlikte çocukluk kavramının dönüştüğünü ve eşgüdümlü olarak tarihsel kültürel bir inşa alanı olduğunu görmekteyiz. Egemen çocukluk anlayışının modern kapitalizmin bir ürünü olduğu söylenebilir. Çocukluk kavramının yüzyıllara yayılan bir değişim gösterdiği günümüzde bu değişimin de hala devam ettiği görülmektedir. Bu çocukluk anlayışı tarihsel dönemlerce şekillendirilmiş, dönemin din ve ahlak anlayışından toplum özelliklerinden etkilenmiş Batı toplumuna has bir anlayıştır. Bu anlamda Bekir Onur da çocukluğu tarihsel süreçte değişen içinde bulunduğu toplumdan etkilenen kültürel bir yapı olarak tanımlamaktadır (2006:10). Çocukluğun sabit olmayan, toplumların kültürel ve ekonomik özelliklerine göre değişebilen yapısı bu kavramın dönemlere göre inşa edilebilen bir icat olduğunu göstermektedir. Çocuk sınırlarda dolaşabilme potansiyelini kendi içinde taşıyan bir mefhumdur. Bu özelliği ile ilişkili olarak, çağlar boyunca kategorileşirken birbirinden farklı

pek çok içeriği de bünyesinde taşımıştır. Çocuğun doğasının ne olduğuna dair fikirler bile sürekli dönüşüm geçirmiştir. Yetişkinlerin bakışıyla şekillenen bu farklılıklar sanat yapıtlarında ve pek çok disiplinde çocuk imgesinin değişime uğramasıyla sonuçlanmıştır. Özellikle sanat yapıtlarında izlerini takip ettiğimiz çocukluk toplumsal dönüşümlerin analiz edilmesinde önemli bir işleve sahip olmuştur.

Sinemanın çocuğun potansiyellerini cisimleştirmesi açısından kritik bir yerde konumlandığı söylenebilir. Çünkü sinemanın bu çocukluk deneyimlerini aktarabilme gibi büyük bir gücü vardır. Filmlerdeki çocukluğun yetişkinlerin gözünden aktarılan bir çocukluk olmasının yanı sıra çocuğun sınırlarda gezinen bir varlık olması sebebiyle bunun çok daha ötesine geçebilme potansiyelini de kendinde taşımaktadır. Çocuğun ve çocukluğun farklı alt metinlerin taşıyıcısı olarak konumlanabilmesi nedeniyle de, sinema tarihinin başlangıcından beri sinemayla iç içe olduğu görülmektedir.

4.2. Sinemada Çocuk İmgesinin Kullanımları

Bir önceki bölümde çocukluk kavramının modernite ile birlikte şekillenen bir icat olduğuna değinilmişti. Yine buna paralel olarak modernleşmenin, çocukluk kavramını var etmesi gibi sinemayı da var ettiğini söylemek mümkün. Tıpkı çocukluk kavramı gibi sinemanın da benzer zamanlarda tarihin sayfalarında yer aldığını görmekteyiz. Neil Postman 1990'lı yıllarda teknoloji alanındaki ilerlemeleri işaret ederek, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki mesafelerin azaldığından bahseder (1995:14). 2000 sonrası modern ve dijital dünyada daha hızla değişen ve gelişen iletişim teknolojileri nedeniyle çok daha hızlı bir şekilde kapanan bu fark çocukluğa bambaşka kavramlarla bakılmasını gerektirmektedir. Bu teknolojik sıçramanın çocukluk ve yetişkinlik arasındaki farkın kapanmasına yol açtığı gerçeği unutulmamalı ve çocukluğun sinemadaki yansımalarına yetişkine yaklaşmış öznelliği göz ardı edilmeden bakılmalıdır.

Sinema tarihinden günümüze kadar farklı filmlerde dünya ve Türkiye sinemasında çocuk imgesinin nasıl kullanıldığına bakılarak geçirdiği dönüşüm anlaşılmaya çalışılacaktır. Sinemanın potansiyelleri arasında, coğrafyadan coğrafyaya farklılık gösteren çocukluğa dair alternatif bakışlar sunabiliyor olması yer almaktadır. Bu potansiyel modernizmin dayattığı tek tip çocukluk kavramının (zayıf, korunmaya muhtaç, masum, cahil ve terbiye edilmesi gereken) içini boşaltmakta farklı türden birçok çocuk imgesini görünür kılarak çocuğa ve çocukluğa dair direniş alanları yaratmaktadır. Çocuğun idealleştirilmemiş, hayata dair gerçek deneyimlerini yansıtan sinemadaki tezahürleri, çocuk üzerinde kurulan baskıyı ve modernitenin getirdiği bakışı yapı-bozuma uğratar. Buna örnek olarak, iktidar üretme alanlarından biri olan okulun, modern devletin çok önemseydiği kurumlar arasında yer alıp devletçe kutsanmasını verebiliriz. İçinde bulunulan tarihsel dönem ve koşulların çocukluğun sinemadaki görünümünü etkilediği

söylenbilir. Kiarostami'ye göre yetişkinler tamamlanmış, çocuklar ise yapım aşamasında olan gerçekliklerdir (akt. Dabaşı, 2004:48). Bu yaklaşım, tamamlanmamış bir kategoride yer alan sinemadaki çocukluğa çok daha derin bir potansiyeli atfetmektedir.

Modernite ve sinema ilişkisi bağlamında çocuk incelendiğinde, özellikle ana akım sinemada ve Amerikan sinemasında çocukların erdemli tavırlar ve masumiyetleriyle ön plana çıktıklarını görmekteyiz. Yine benzer bir şekilde Hindistan ve İran sineması da saflık ve iyiliğin ön plana çıktığı kodları barındırmaktadır. Avrupa sineması ise uyum sağlamakta zorlanan, direnen, asi çocuk imgelerine yer vermiştir. Sinemada çocuk imgesinin, içinden çıktığı ülkeden bağımsız düşünölemeyeceği ve ülkeye dair eleştiriyi de beraberinde getirdiği literatürde sıklıkla tartışılan bir konudur (Wright, 2013; Weng, 2016; Beckett, 2017; Balanzetegue, 2018; Henzler, 2018).

Dünya sinema tarihinde yer almış birçok ilk yönetmen -sinema tarihini başlatmış olan Lumiere kardeşler de dahil- çocuk oyuncularla çalışmıştır. Bu filmlerde çocuklar doğal sahnelerin ürünü olan canlandırmalarda yer almışlardır; anlatı geleneğinin o dönemde yeterince olgun olmaması ve kamera karşısında rol yapması istenilen çocukları zapt etmenin zorluğu bu doğallıkta etkili olmuştur. 20. yüzyılda sinemada yayılan çocukluk tezahürlerinin habercisi, ilk gösterimlerden olan ve bebeklerle çocukların yer aldığı *Repas de Bebe* (1895), *Babies Quarrel* (1896), *Washing the Baby* (1897), *Pillow Fight* (1897) filmleridir (Lebeau, 2008: 22-24). Charlie Chaplin'in *The Kid* (1921) filminde de çocuk karakter Jackie merkezi bir konumdadır. 1930'ları takip eden yıllarda Shirley Temple film serileri ile küçük bir kız çocuğunun Hollywood sinemasında önemli bir yer teşkil ettiğine şahit olunur. Hollywood sinemasında çocuk temsillerinin istisnai durumlar hariç genelde olumlu olduğu söylenbilir. Çocuklar masumiyetleriyle ön plana çıkarılmış ve idealize edilmişlerdir. Çağdaş korku filmlerinde ise çocuklar kötücül varlıklar olarak, yetişkinlere zarar veren konumlarda temsil edilmeye başlarlar. Bu filmlere örnek olarak *Rosemary'nin Bebeği* (1968), *Kehanet* (1976) ve *Mısır Çocukları* (2009) gibi filmler verilebilir.

Avrupa sinemasına bakıldığında çocukları kendi doğal ortamlarında edilgen özneler olarak yansıtan filmlerin yerlerini çocuğun gözünden, çocuğun bakışıyla üretilen filmlere bıraktığı görölmektedir. *Bisiklet Hırsızları* (1948), *Roma Açık Şehir*(1945), *Almanya Sıfır Yılı* (1948) gibi filmlerde seyirci çocukların gözünden savaşın yıkıcı izlerini, yoksulluğu ve çaresizliği deneyimler. Böylece İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin daha önceleri masumlukla özdeşleşen çocukluk temsiline çocuğun tanıklığını da ekleyerek tarihsel bir durum tespiti yaptığı görölmektedir. Bu tespitin merkezinde yer alan çocuk bakışı, bizlere savaş sonrası dönemde İtalya ve Avrupa tarihine dair birçok fikir vermektedir. Benzer şekilde 1950'li yıllarda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalgasının önemli örneklerinden biri olan *400 Darbe* (1959) filminde de dönemin ruhuna Antoine adlı çocuğun gözünden tanıklık edilir. Antoine çocukluğun saf

dünyasının sınırlarını, normlarla uyuşmayan ve ehlileşmek istemeyen bir karakter olarak zorlamaktadır. Böylece çocukluk kategorisi masumluktan asiliğe doğru bir geçiş yapmıştır. Burada işin içine artık sadece çocuk tanıklığı değil, çocukluğa bakıp onu tanımlayan, inşa eden ve asi olarak konumlandırıran bir yetişkin özne de girmektedir. Bu anlatım tarzı Avrupa sinemasındaki bir yeniliği imlemektedir. Çocuk masumiyetiyle yüceltilen bir varlık olarak anılması dışında asi bir özne olarak, problemlerin odağında konumlandırılmaktadır. Bu filmlerin ortaklaştıkları noktalar, sinemanın tarih, toplum, yoksulluk ve savaşla kozlarını paylaşırken çocuk tanıklığını ön plana çıkarmasıdır. Daha sonrasında Avrupa sineması ve çağdaş dünya sinemasında çocuk bakış açısının bir anlatı biçimi olarak kullanıldığı pek çok film örneği görmek mümkündür.

Hindistan sineması da çocukluk üzerinden pek çok ürün ortaya koymuştur. Anlatım tarzı Avrupa sinemasından daha farklı olan Hindistan sinemasında çocuk imgesi erdemleri ve masumiyetiyle birlikte var olmakta, çocukluk yüceltilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm yokluklara rağmen küçük şeylerle mutlu olan çocuklar denemekten vazgeçmeyen karakterler olarak temsil edilirler. Eğer onlara inanılır ve yeterince emek verilirse çocukların başaramayacağı şey yoktur. Bu tarz filmlere örnek olarak *Her Çocuk Özeldir* (2007), *Karga Yumurtası* (2015) ve *Dangal* (2016) gibi filmler verilebilir.

Çocukluk imgesinin Dünya sinemasındaki önemli karşılıklarından biri de İran sineması içinde şekillenmiştir. Devrim sonrası İran sinemasında sansürle ilişkili olarak kadınları ekranda gösterme ve toplum içindeki kadın erkek iletişimiyle ilgili çeşitli yasaklar uygulanmaya başlandı. Bu yasaklardan kaçabilmek amacıyla yönetmenler filmlere çocuk oyuncularını dâhil etmeye başladılar. Çünkü birçok yönetmen için çocuklar üzerinden şekillenen hikâyeler anlatmak ve çocukların sembolik olarak kullanılması sansüre karşı uygulanabilecek en zararsız yoldu. Muhsin Mahmelbaf Hamid Dabaşı ile yaptığı röportajda şöyle demektedir:

Sansür bizi tüm öyküyü anlatmaktan alıkoyar. Gerçeklerin ancak yarısını söyleyebiliriz. Bu yüzden anlatmak istediklerimizi doğrudan söylemek yerine temsil etmenin yolunu bulmak zorunda kalırız. Aslında söylemek istediğimizin ancak yarısını dile getirebiliyoruz. Resmi ve kişisel sansürün baskısı altındaki bir toplumda, anlatmak istediğimi asla tam anlamıyla anlatamam (akt. Dabaşı, 2004:200).

Sansüre karşı izlenen bu yol çocukların doğal ve harika oyunculuklarıyla bütünleşince de sonuç dünya sinema tarihine armağan edilen pek çok kıymetli film olmuştur. İran sinemasında çocuklar kadın ve erkeğin görkemli yaratımları olarak anılmaktadır. “Masum, çalışkan, meraklı çocuklar büyüklerinin yanında yer aldı. Çocuklar büyüklerin sorunlarını hikâye edip, sade bir şekilde dile getirdiler. İran çocukları barış ve arkadaşlıktan konuştular. Onlar, teknoloji, para ve bugünkü yaşam şartlarından uzak biçimde, ideallerini sadakat ve masumiyetle ortaya koydular. Büyükler şarkı söylemekte, hislerini göstermekte, giyiniş şekillerinde serbest değilken çocuklar bunları yapabiliyordu” (Pour, 2004:133). Mecid Mecidi’nin *Cennetin Çocukları* (1996), Cafer

Penahi'nin *Beyaz Balon* (1994), Abbas Kiyarüstemi'nin *Arkadaşımın Evi Nerede?* (1986) filmleri, İran toplumun yapısını sembolik olarak ortaya koyan filmlerdir. Bu filmlerde çocukların, akvaryum balığı almak, ödev defterini arkadaşına ulaştırmak ve kız kardeşi için bir çift ayakkabı alabilmek gibi basit istekleri vardır. Bu filmlerdeki çocuk imgesi çocukların saflıkları, masumlukları ve güzellikleriyle biçimlenen bir duygusallık taşımaktadır. Bu eğilimin öncesinde çocuklar dirençli karakterler olarak temsil edilmektedirler. Bu çocuklar, daha sonraki filmlerde gözlemlenen "saf çocuk prototiplerine" göre; "saldırganlık ve masumiyetin", "yetişkin ve çocuk dünyasıyla" "kırılğanlık ve kibrin" birleşiminden oluşmaktadır (Sadr, 2007:109). Bu filmlerdeki çocuklar sistemin içinde ya da dışında yoksulluk, savaş veya baskı gibi nedenlerden dolayı çocukluklarını "masum çocuk miti"nde olduğu gibi yaşayamazlar. Erken yaşta pek çok sorumluluk yüklenerek, küçük bedenlerdeki yetişkinlere, "yetişkin çocuklar"a dönüşürler. Bu filmler çocukların bedenlerindeki yetişkinlerle ilgilidir. Çocuklar garipliklere karşı ayakta kalmaya çalışan kahramanlardır ve onların yaşadığı hayatları yaşayabilmek cesaret gerektirir. Şartlar ne kadar zorlayıcı olursa olsun azimleri sayesinde bu sorunları aşacaklardır. Bu filmlerin büyükler tarafından çok sevilmesinin nedeni, filmlerin çoğunda çocuk erken yaşta hak etmediği bir acıyla savaşmak zorunda kalması fakat dökülen onca göz yaşına rağmen filmin çocuğun zaferiyle bitmesidir (Gürbilek, 2004:41). Mecid Mecidi bir röportajındaki "çocuklar, bana hep şunu hatırlatıyor: bizler de bir zamanlar masum meleklerdik, daha sonra cennetten kovulduk. Özümüzdeki o çocuktan o kadar uzaklaştık ki, başka bir insana dönüştük. Eğer, çocukluğun o özüne, saflığına dönebilmek mümkün olsaydı, dünyayı farklı gözlerle görebilirdik. Çocukların dünyası çok sadık ve saf bir dünyadır" sözüyle aslında büyüklerin bu filmleri neden çok sevdiklerini de açıklamış oluyor.

Bu filmlerdeki çocuklara bakışta, yetersizlik duygusu masumiyet, masumiyet de kurtarıcılıkla özdeşleştirilir. Erken yaşta büyümek zorunda kalmak, yalnızca acı değil, kuvvet de verecektir. Onu seyredenler için aynı zamanda bir direnci temsil eder acılı çocuk. Erken yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu, koyu bir çaresizlik ya da kendini er geç ifade edecek ürkütücü bir hınçtan çok, her şeye rağmen korunmuş bir onura işaret eder. Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir, ama buna rağmen (sanki tam da bu yüzden) ona kötü davranan dünyaya inat yıkılmamış, ayakta kalmıştır. Her şey sanki bir anda tersine dönmüştür. Zalim bir dünyada erken yaşta yaşanan acı şimdi karşımıza onurun, erdemin, iyi yürekliliğin kaynağı olarak çıkıyordur. Acıya eşlik eden bütün olumsuz duygulardan arındırıldığı, kederli ama dirençli, çileli ama onurlu bir imgede dondurulduğu bir ölçüde de toplumsal acının metaforu olabilmıştır. Yüceltilen iki şey, acıya tahammül ve çocukluktur. Karşımıza daima kötü muamele görmüş ama onurlu, örselenmiş ama vicdanlı mazlum ama hakikatli, mahzun ama iyi çocuklar vardır (Gürbilek, 2004:40). Bu filmlerin tekrarlayan özellikleri -çocukların çocuksu inatçılığı, yetişkin tavırları, toprakla olan samimiyeti, iklim, hareketliliklerini kendi ontolojileri gibi

düşündükleri algıları- acımasızlığın doğrudan ve duygusal gösterimini ve açık bir dünyada yaşamının gerçekliklerini temin eder. Bu dönemin İran sinemasında idealist yaklaşımların öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda çocukların aydınlığa ulaşmada umut kaynağı oldukları söylenebilir.

Yabancı film dalında Oscar adayı olan Suudi Arabistan yapımı Wajda/ Vecide (2012) filmi, bu coğrafyadaki kız çocuklarının dünyasını yansıtmaktadır. Vecide, kız çocuklarının bisiklete binmesi yasak olmasına rağmen, bir oyuncakçı dükkânında gördüğü yeşil bir bisikleti çok istemektedir. Filmde; kız çocukları ve kadınlar üzerindeki baskı ve yasakları keşfederken izlediğimiz Vecide mavi ojeleri dinlediği rock müziği ile aynı zamanda bu baskılara direnen asi bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Film boyunca, bisikleti alabilmek için elinden geleni yapan Vecide'nin azimle vazgeçmeden çabaladığına şahit olunur.

Yönetmenliğini Nadine Labaki'nin yaptığı, Kefernahum (2018) filmi ise, Lübnanlı 12 yaşındaki Zain'in hikâyesini anlatıyor. Filmde, karşılaştığı zorluklarla mücadele eden Zain'in kendisine karşı yapılan haksızlıklara başkaldırışı, istismarcı ailesinden kaçarak sokaklarda sürdürdüğü yaşam savaşı gözler önüne serilmektedir. Bu anlamda dünya sinemasında, çocuklar üzerinden ve onların gözünden toplumsal ve kültürel sorunların işaret edildiği, masum çocuk mitinin dışına çıkılan çocuk imgelerinin daha görünür olduğu söylenebilir.

Çocukluğun ulus sinemalarının önemli bir bileşeni olduğundan bahsedilmiştir. Sinemadaki çocuk imgesi, uluslara dair problemlerin aktarılması açısından yetişkinlere nazaran daha uygun bir içerik barındırmaktadır. Bu açıdan da toplumların özelliklerini ve içinden geçtikleri tarihsel süreçleri yansıtan temsiller sinemada çok sık olarak kullanılmıştır. Çocukluğun kendinde barındırdığı bu potansiyel, ulusun müşterek belleğini yetişkinle, çocukluğu da geçmişle eşleştirerek, imgeleştirmektedir. Bu da dünya sinemasındaki önemli akımların ve ulusal sinemaların yani dünya sinema tarihinin çocuk filmleri vasıtasıyla dönemsel hale getirilmesini olanaklı kılmaktadır.

Dünya sinemasındaki çocukluk imgesi macerasının bize söylediği, modernleşme ile birlikte çocukluğun icadının sinemadaki çocukluk görünümüne direkt yansıdığıdır. Yanı sıra toplumların geçirdiği sosyo-ekonomik değişimlerin çocuk imgesiyle eleştirel bakışa tabi tutulması da söz konusudur. Çocukluğun yetişkin bir özne vasıtasıyla inşa edilebilen bir kategori oluşunun, yetişkinliğe ve yetişkinlik üzerinden işleyen yerleşmiş ve kabul edilmiş ilkelere dair süreçlere ışık tuttuğu da yadsınamaz. Çocukluk imgesinin görünümleri bazen belirli bir ahlaki konumlanmanın getirisi olarak temsil edilmekteyken bazen de çocuğun var olduğu düzenin kritiği şeklinde temsil edilmektedir. Çocukluk devingenlik, tamamlanmamışlık ve kendinde taşıdığı potansiyeli sayesinde sinemada çok daha uzun yıllar hikâye anlatma yolu olarak tercih edilecek gibi görünmektedir.

4.2.1. Türkiye Sinemasında Çocuk İmgesinin Kullanımı

Çocukluk Türkiye sinemasının tarihi boyunca toplumdaki değişimleri ve kırılma noktalarını gösterebilmesi bakımından odakta konumlanmakta ve önemli işlevleriyle ön plana çıkmaktadır. Türkiye sinemasına dair, değişik bağlam ve zamanlarda yapılmış olan dönemselleştirmeler birbirlerinden farklılaşmaktadır. Türkiye sinemasında çocukluk imgesi, bu tarihsel dönemler üzerinden incelenebileceği gibi sinemada çocukluğun serüvenine bakılarak yeni dönemselleştirmeler⁴ de yapılabilir.

Türkiye sinemasının 1950'li yıllarına tekabül eden dönem için Nilüfer Öcel, yabancı filmlerden uyarılma olan ve içinde çocuk imgesi barındıran pek çok film olduğundan söz eder. Filmlerde genellikle tek bir çocuk görülmektedir. (2001:187). Yani baskın olan öge tek çocuk imgesidir. Türkiye sinemasında çocuk imgesinin ilk kez karşımıza çıktığı filmler *Mürebbiye* (1919), *Bican Efendi Mektep Hocası* (1921) ve *Ateşten Gömlek* (1923) adlı filmlerdir. Bu filmlerin kopyaları olmadığından, çocuk imgelerinin ne şekilde olduğunu söyleyebilmek imkânlı değildir (Öcel, 2001:181).

1947'den günümüze Türkiye Sinemasında Çocukluk: Sosyolojik Bir Analiz (2020) adlı doktora tezi çalışmasında Ebubekir Düzcan, Türkiye sinema tarihini barındırdığı çocuk imgeleri açısından yeniden dönemselleştirmiştir.⁵ Türkiye'de sinemanın 1950'li yıllarda bir alan olmaya başlaması -sinema alanında önemli üretim sahiplerinin ortaya çıktığı tarih olarak 1950'li yılların kritik bir başlangıç noktası olarak görüldüğü konusunda pek çok hem fikir bulunmaktadır- öncesinde yapılan filmlere ulaşılmasındaki sıkıntılar ve çocuk oyuncuların görünürlüğündeki azlık nedeniyle dönemselleştirmesini sinema sektörünün oluşmaya başladığı 1947 yılından itibaren başlatmaktadır.

Agah Özgüç, çocuğun görünür olduğu ilk filmin Ergun Köknar'ın bebek haliyle rol aldığı *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935) adlı film olduğunu söylemektedir. İki çocuk oyuncunun görüldüğü *Şehvet Kurbanı* (1940) filmi dışında çocuk oyuncuların başrolde olduğu filmler 1950'li yıllara kadar görülmemektedir (1990:62). Burada vurgulanması gereken bir nokta da bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un tek yönetmen olması, üretimin az konuların sınırlı bir çerçevede işleniyor olmasıdır. 1950 ile 1960 yılları arasındaki dönemin filmleri genellikle acı veren durumlar ve aile dramlarını işlemekte film isimlerinde yetimlik, talihsizlik gibi durumlar vurgulanmaktadır. Bu filmlerden bazıları *Evlat Acısı* (1954), *Yetim Yavrular* (1955), *Evlat Hasreti* (1956), *Günahsız Yavrular* (1956), *Piç* (1956), *Yetim* (1957), *Yetim Ömer* (1957), *Ninni*

⁴ Kumru Berfin Emre, *Aysecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili* (2007) adlı çalışmasında, Türkiye sinemasında çocukluğu (1919-1959) tarihleri arasındaki İlk dönem, (1960-1977) tarihleri arasındaki çocuk yıldızlar dönemi ve (1978-2005) arasındaki çocuk yıldızlar sonrası dönem olmak üzere üç döneme ayırarak incelemektedir.

⁵ Bu çalışmada bahsi geçen dönemselleştirme izlek olarak yer yer takip edilecektir.

Taliksiz Yetime (1958), *Zavallı Yavrucak* (1959) gibi filmlerdir. Bu filmlerde çocuk karakterlerin önemli bir rolleri olmamasına rağmen film isimlerinde çocuklukla bağlantılı negatif anlamlar içeren başlıklar seçilmiştir. Bu filmlerde çocuklar ailelerin bir arada kalamaması sonucu suça karışır bu filmlerde ailedeki kriz çocukları etkilemektedir (Özgüç, 2005:216). Düzcan'a göre, bu dönemde sayıca az film çekilmiş olsa da yönetmenlerin farklı anlatılar ve türsel denemeler sergilediklerini görürüz. "Felaketin kıyısında çocukluk" ismiyle tanımlanan bu dönemin (1947-1960) çocuk imgesi de benzer şekilde çeşitlilik sergilemektedir. Fakat çocuk filmleri açısından bu dönemin ortaklaşma zemini; *Bir Dağ Masalı* (1947), *Vurun Kahpeye* (1949), *Hıçkırık* (1953), *Bu Vatanın Çocukları* (1959) ve *Küçük Kahraman Kanlı Mektup* (1960) gibi filmler üzerinden çocukluğun savaş, aile problemleri gibi bir felaketle yüzleşiyor olması ve fedakarlık gösteriyor olmasıdır (2020:96).

Sinema tarihine çocuk yıldızlar dönemi (Öcel, 2001) olarak bilinen dönemde, çocuk yıldızların ortaya çıkışını besleyen ve 1960'lı yılların sinemasını şekillendiren gelişmeler, Hollywood sinemasının 1930'lardan itibaren çocuk yıldız ismiyle beyazperdeye yansıttığı Shirley Temple filmlerinin Türkiye'de çok sevilmesi ve Kemalettin Tuğcu'nun yazdığı çocuk melodramlarının sinemaya uyarlanmasıdır. Daha sonraları çok sevilecek olan yıldız çocuk filmleri Yeşilçam sinemasının en parlak dönemlerinin ayrılmaz unsurlarındandır. Bu dönemin ilk çocuk yıldız filmi 1960 yılında çekilen *Ayşecik* adlı filmidir. Yönetmenliğini Memduh Ün'ün yaptığı film Kemalettin Tuğcu'nun aynı isimdeki eserinden uyarlanmıştır ve Yeşilçam sinemasındaki en kalıcı seri olan *Ayşecik* filmlerinin ilk örneğidir. Zeynep Değirmencioglu'nun canlandığı *Ayşecik* karakteri ile birlikte pek çok çocuk yıldızın olduğu film çekilmiş, on yılı aşkın bir süre boyunca çocuk oyuncuların hayat verdiği filmler, Yeşilçam sinemasında yaygınlaşmıştır. Birçok filmde yaramaz bir çocuk olarak karşımıza çıkan *Ayşecik* yaşanan bir olayın ardından (anne veya babanın ortaya çıkışı, ailenin maddi sıkıntılar yaşaması gibi) çocukluktan çıkıp yetişkinliğe geçmek durumunda kalmıştır. Bu esnada masumiyetini ve güzel huylarını kaybetmeyen ve en nihayetinde aileyi birleştirici veya kurtarıcı rolünde gördüğümüz karakterin özelliklerini diğer çocuk serilerinde de görülmektedir. *Ayşecik* ve *Sezercik* gibi çocuk serilerinin birçoğunda çocuklar anne babanın olmayışı veya ailenin parçalanması, yoksulluk gibi problemlerin merkezinde konumlanmaktadır. Umut Tümay Aslan, Türkiye sinemasındaki *Ayşecik* ve diğer çocuk yıldız filmlerindeki çocukluk ve yoksulluğun metaforik olduğunu söylemektedir (2005:51). Bu iki metaforun birleşmesi mutluluğun hem çok uzak hem de çok yakın olması ile ilişkilidir.

Bu filmler çocuk izleyicilerin dikkatini çekecek şekilde tanıtılmış olsalar da çocuk izleyiciden çok yetişkin izleyicilere yönelik olduğu söylenebilir. Burada dönem filmleri için kullanılan "çocuk melodramı" (Ulusay, 1999:205) isimlendirmesinin hem çocuk yıldızlı filmlerin anlatı yapısına hem de hedeflenen izleyici kitlesine vurgu yaptığı söylenebilir.

Yine de bu filmlerin çocuk imgelerinin toplumumuzu yansıttığı pek söylenemez. Bunların, gerçekten tam olarak çocuk izleyiciyi de hedeflediği söylenemez. Genelde ister kız çocuğu içeren Ayşecik tipi filmler, isterse erkek çocuğu içeren, Ömercik, Sezercik ya da Afacan tiplerini olsun, tam olarak çocuk değillerdir. Bu dönem filmlerinin toplumu yansıtmak gibi bir amaç içinde olmadıklarını belirtmek de gerekmektedir. Ne yönetmenlerin amacı toplumu yansıtmaktır, ne de izleyicilerin amacı yansıtılan toplumu görmektir. Ortaya çıkan yeni sinema anlayışı genellikle popüler filmler olarak adlandırılmaktadır. Neyin çok satacağı düşünülerek yapılan bu filmler, dönem içinde oldukça fazla bir yer tutmaktadır (Öcel 2001:213).

Çocuk filmlerine 1960'ların ortasından itibaren erkek çocukların da eklemelendiği görülmektedir. Ömer Dönmez, İlk filmi olan *İntikam Ateşi* (1966) ile Ömercik olarak sinema sahnesinde yerini alacak ve pek çok filmde oynayacaktır. Sezercik ve Yumurcak isimli karakterlerin de kahramanlık hikâyeleri üzerinden temsil edildikleri görülmektedir. Altundağ "Tüm Sezercik filmlerinin bir mazlumluk anlatısıyla kuşatıldığını" ve "bu mazlumluk anlatısının, Sezercik filmlerinde babanın ortaya çıkışıyla bir kurtarıcılık ve kahramanlık hikâyesine dönüştüğünü" söyler (2014:95). Bu filmlerde⁶ erkek çocuklar aileyi toparlayabilmek için suçlu kişilerle baş etmek durumunda olan kahramanlar olarak temsil edilmektedir. *Yumurcak* (1969), *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu* (1970), *Yumurcağın Tatlı Rüyalari* (1971), *Yumurcak Küçük Şahit* (1972), *Yumurcak Küçük Kovboy* (1973), *Yumurcak Belalı Tatil* (1975) ile *Sezercik Aslan Parçası* (1972), *Gariban* (1974), ve *Sezercik Küçük Mücahit* (1974) bu filmlere örnek olarak verilebilir. Nurdan Gürbilek, 1960'lar sinemasında popülerleşen çocukluğu yorumlarken çocuk kalmış olma halinden bir zafer, direniş ve milli bir gurur üretildiğini söylemektedir. "Sonunda zafere ulaşan çileli çocuğun hikayesi aracılığıyla orada büyükler, maruz bırakıldıkları bu aşılmaz yoksunluktan milli ve Doğulu bir gurur türetmeyi başarırlar: Erken yaşta büyümek zorunda kalmak (yani çocukluğunu yaşamamak, bu yüzden de hep çocuk kalmak) bize yalnızca acı değil, aynı zamanda kuvvet de verecektir" (Gürbilek, 2004:42).

Ayşecik filmlerindeki çocukluk imgesi o dönemin çocukluğundan çok farklı bir görünüm sergiler. Buna rağmen bu temsilin toplumu yansıtmak açısından, Türkiye'nin modernleşme hareketlerine paralel bir karşılığı olduğunu söylemek mümkündür. Bu filmlerdeki çocuk ile ulus arasında bir özdeşlik kurulmaktadır. Bu filmlerdeki çocukluk hissiyatı, o dönemde Batılılaşma ile eş görülen modernleşme karşısında toplumun ortak duygusunu yansıtır. Toplum modernleşme ile yaşadığı bilinmezlik karşısında tedirgin bir duruşla; edebiyat alanında ve sinemada yetişkin çocuklarla bütünleşmektedir.

Popüler sinemanın doğduğu ilk yıllarda çocuk kahramanların beyaz perdede yer alması rastlantı sayılamaz. Türk sineması çalışmalarında Batıdan ithal bir furya olarak kabul edilen çocuk yıldızlı filmler, aslında bu topluma ait dertlerin, sorunların, endişelerin ve korkuların bir uzantısı olarak görülmelidir. Ayşecik, müktedir Batı karşısında kendini aciz hisseden, diğer taraftan onun bir parçası olmayı arzulayan bir toplumun hem güçlü hem yoksun çocuk-yetişkinidir" (Emre, 2007:105).

⁶ Erkek çocukların oynadıkları bu filmlerin melez kategoriye dahil olduğu söylenebilir. Çünkü bu filmler melodramın özelliklerine ek olarak melodrama dahil edilemeyecek olan suç, macera, kahramanlık gibi konuları da içermektedirler. Bu da bu filmlerin melez olarak tanımlanmasına imkan vermektedir.

Gerçek yaşamdaki çocukla örtüşmeyen bu yetişkin çocuk imgesi –çocukların yetişkinler gibi cümleler kurup, hareket etmesi- inandırıcılık konusunda sorun yaratmaktadır.

Yıldız çocuk filmleri dışında 1979 yılında çekilen ve Uluslararası festivallerde gösterilen *Hazal* ve *Yusuf ile Kenan* filmleri Türkiye sinemasında yeni bir dönemin başladığına işaret etmektedir. Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan* (1979) filminde iki kardeşin hayatı konu edilerek, bakış sokak çocuklarına çevrilmektedir. Çocukların yaşamları tıpkı yetişkinler gibi pek çok zorluk içermektedir ve bu çocuklar kameranın çevrildiği varoşlarda yetişkinlerin deneyimlerini yaşamaktadırlar (Esen, 2003:53). Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filminde ise, ailenin tek kalan 10 yaşındaki erkek çocuğu Ömer ile evlendirilen Hazal'ın hikâyesi anlatılır, filmde feodal düzen ve çocuğun masumiyetini yitirmesi konu edilmektedir. Yine Ali Özgentürk'ün *At* (1981) filmi çocukluk, yoksulluk ve kentlilik bağlamında önemli bir kırılma yaratmıştır.

70'li yılların sonlarına doğru yıldız çocuk film serilerinde azalma görülür ve bu filmler 80'li yıllarda yerlerini arabesk kültüründen etkilenen çocuk arabesk şarkıcılı filmlere bırakır. Yeşilçam'daki yıldız çocuk filmleri ile çocuk arabesk şarkıcıların filmlerinin kökenindeki toplumsal değişimler aynı olmasa da bu filmler mazlumluk, öksüzlük, yetimlik ve ezilmişlik gibi temsillerde ortaklaşmaktadırlar. Arabesk filmlerdeki çocuklar yoksul kesimlerden gelirler. Daha önceleri yıldız çocuk serilerinde filmin başında yoksul olsa da ailesine kavuşarak varsıllaşan çocuk kahramanlar yerlerini, kırdan kente göçmüş, yoksul gece konu mahallelerinde oturan arabesk müziğin çocuk oyuncularına, Küçük Emrah, Küçük Ceylan gibi karakterlere bırakır. Küçük Emrah'ın şarkısı ve aynı adlı filmi *Acıların Çocuğu* (1985) yıllar içinde toplumumuza dair bir tespiti imleyen bir yerden bugün dahi yorumlanmaktadır.

Çocuğun yetimliği gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanırlılığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldı. Böylece aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan "acıların kadını"nın ona adını veren şarkıcı Bergen gibi kısa ömürlü olmasına rağmen (kocasını sonunda gerçekten öldürdü Bergen'i), acıların çocuğu Türk kültür hayatında uzunca bir ömür sürdü. Şarkısı söylendi, şiiri yazıldı filmi yapıldı (Gürbilek, 2004:44).

Yıldız çocuk filmlerinden farklı olarak Küçük Emrah filmlerinde rastlanılan ortak özellik çocukların masumiyetlerinin dönüştürücü gücüne dair inancın kaybolmasıdır. 1960'lı yılların yıldız çocuk filmlerinde çocuklar türlü felaketlerle ve yoksullukla başa çıkabilecek güçteydiler ve filmler bu çocukların o sorunları yenmesiyle mutlu sonlanmaktaydı. Yani masumiyetin dönüştürücü bir güç olduğu görülmekteydi. Ancak arabesk çocuk filmlerinde, yaşadığı sorunlarla başa çıkamayan ve bu sorunların altında kalarak acıların çocuğuna dönüşen bir görünüm sergilenmektedir.

Bu dönemde çocukluğun sinemada temsil alanına arabesk filmlerindeki çocuklar dışında, hapisanedeki çocuklar da eklenecektir. 1980 darbesiyle birlikte sansür ve sıkıyönetim

uygulamaları sinema sektörünü olumsuz yönde etkileyecektir. Fakat bir yandan da Yeşilçam'la bağların zayıflaması yönetmenlerin farklı anlatım tarzları deneyimlemeye başlamasını sağlamıştır. Bu dönemde sinemayı ayakta tutan gelişme çocuk filmlerinin varlığıdır. 60'larda ilgi gören yıldız çocuk filmleriyle, 70'lerde yaygınlaşan arabesk filmlerindeki hikâyelerin kaynaştırılmasıyla çocuk arabesk şarkıcıların filmleri ortaya çıkmıştır. Dönem içerisinde görülen çocuk temsili, 70'li yıllarda sinemada yaşanan ayrımlaşmaya paralel bir görünüm sergiler. "Böylelikle döneme hâkim olan iki tip çocukluk, 1970'li yıllar sinemasında yarılmayı hatırlatır. Çocuk arabesk film serileri, sektöre para kazandıran bir ana akım bir *doksayı* işaret ederken, hapishanedeki çocuk filmleri ise 1970'li yılların ikinci yarısındaki biçimsel yeniliği 1990'lı yıllara taşıyacak, *özerk alan* sinemasının bir halkasıdır" (Düzcan, 2020:149). Dönemin çocukların içinde yer aldığı hapishane filmlerine örnek olarak, Yılmaz Güney'in yönettiği *Duvar* (1983) ve Tunç Başaran'ın çektiği *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) filmleri verilebilir. 80 darbesi sonrası demokrasinin askıya alındığı, keyfi tutuklama ve cezalandırılmaların olduğu siyasi bir ortamın ürünü olan bu filmler, çocukların ve çocukluğun bu iklimde verdiği mücadeleyi yansıtması açısından sinema tarihinde de önemli bir yerde konumlanmaktadır.

Konusunu gerçek bir hikâyeden alan *Duvar* (1983) filminde yetişkinlerle birlikte hapishanede olan çocukların yaşamlarına tanık olunur. Hapishanedeki tüm zor işleri yapan kötü şartlarda yaşayan çocukların isyanını konu edinen filmde yoksulluk, çaresizlik ve çocukların maruz kaldığı acımasızlık gözler önüne serilmektedir. Güney kendi hapishane deneyimlerinden yararlanarak, hapishanedeki kötü koşulların çocuklar için korkunç olan etkilerini gerçekçi bir dil kullanarak beyaz perdeye aktarır. Bu film çocukluk ve hapishane ilişkisi adına sinema tarihimizde önemli bir örnektir. Filmde çocukluğun kendinde barındırdığı sınırları zorlayan potansiyellerine hapishane duvarıyla set çekildiği görülür bu yüzden duvarlarla sınırlandırılmış hapishane çocukluk için çok daha zor bir direniş alanı haline gelmektedir.

Uçurtmayı Vurmasınlar (1989), annesinin cezaevinde olması nedeniyle orada yaşamak zorunda olan beş yaşındaki Barış'ın hikâyesini anlatmaktadır. Gökyüzünü sadece hapishanenin avlusundan görebilen ve akranlarıyla koşup oynama şansı olmayan bu çocuk hapishanenin neşe, mutluluk ve umut kaynağı olacaktır. Barış hapishanede doğmuş olduğu için hapishane dışındaki dünyanın bilgisine sahip değildir. Hiç uçurtma görmemiştir. Bu uçurtma barışın dış dünya yani özgürlükle kurduğu bağ ile özdeşleşir. Bu iki filmin anlatıları çocukların "hapishane" döneminden en çok zarar görenler olduğu üzerinden şekillenir ve ortaklaşır.

1990'lı yıllarda çocukluğun bir görünümünün yetişkin kahramanlar üzerinden onların çocuklaştırılmasıyla sinemaya yansıdığı görülmektedir. Asuman Suner, Hayalet Ev kitabının çocukluk/çocuksuluk bölümünde, "Burada, çocuk kahramanlar etrafında kurulmuş öyküler anlatan filmlerden söz etmiyorum. Yeni Türk sinemasında çocukluk öyküleri, çocuk kahramanlar aracılığıyla değil, aslında birer yetişkin olan kahramanların 'çocuksulaştırılması'

yoluyla kurulmaktadır” (Suner, 2006:73) demektedir. Çocukluğun şimdilerde rastlaması zor olan nostaljik bir mekan haline geldiği filmlerin ilk örneklerinden biri Tunç Başaran’ın yönettiği *Piano Piano Bacaksız* (1990) filmidir. Filmde 1940’lı yıllarda İstanbul’daki bir konakta yaşayan Kemal’in eski anılarına şahitlik edilmektedir. Her bir odasında farklı kiracıların olduğu konakta, savaşın yaşattığı güçlüklerle birlikte bu insanların yaşama tutunma hikâyesi anlatılır. Burada çocukluk “mutlu” ve “huzurlu” bir mekân olarak tahayyül edilmektedir. Özellikle 2000’li yıllarla birlikte “popüler kanat” olarak adlandırılan sinemada yaygınlaşacak olan bu durum, “çocukluğu ‘şimdi’ ile ‘geçmiş’ arasındaki bir sınır mekânı olarak tasvir eder. Geçmişte kalan, mutlu, huzurlu günler tüm sıkıntılarına rağmen ‘çocukluk dönemi’ ile özdeşleştirilirken, bugünler, her şeyin kontrolünden çıktığı ve masumiyetini kaybettiği bir dönem olarak yansıtılır” (Düzcan, 2020:163). Popüler sinemadaki, *Eşkiya* (1996), *Propaganda* (1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Vizontele* (2000), *Komser Şekspir* (2000), *Şellale* (2001), *Vizontele Tuuba* (2003) filmleri maziye duyulan özlemlerle birlikte ortaya çıkan çocukluğa örnek olarak verilebilir. 2000’li yıllarda yaygınlaşacak olan bir başka eğilim taşrada geçen hikâyelerin içerisinde yer alan çocuk ve çocukluk anlatılarıdır. Bu eğilimin erken bir örneği *Zikkımın Kökü* (1993) filminde görülmektedir. Filmde yoksul bir mahallede yaşamını sürdüren ve ailesiyle birlikte tek göz bir odada zorluklar ve sınırlılıklar içinde yaşayan Muzo’nun hatıraları, hayattan beklentileri ve ilk gençlik yıllarının hikâyesi anlatılmaktadır. Muzo okuyarak büyük bir insan olmak istemektedir. Bu filmde çocukluğa bakış taşraya, yetersiz imkânlarla ve fakirliğe çevrilen bir bakıştır. Bütün zorluklara rağmen bunları aşmanın mümkün olduğu ve başarıya ulaşmanın çocukluk vasıtasıyla gerçekleştiği anlatılmaktadır. *Babam Askerde* (1995), *Eylül Fırtınası* (1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Babam ve Oğlum* (2005) gibi politik sorunları konu edinen filmlerde çocuk oyuncular başrolde ve değinilen sorunlar çocuk karakterler üzerinden ele alınmaktadır. Çocukların kitlelerce masum ve saf olarak görülmesi nedeniyle, politik sorunların çocukların deneyimleri üzerinden yansıtılması filmleri tarafsız bir yerde konumlandırma ihtiyacı ile örtüşmektedir.

Darbe sonrası yaşanan toplumsal gelişmelerle birlikte, sinema tarihimizde 90’ların ikinci yarısı itibarıyla şekillenen, gişe odaklı olmayan ve yeni anlatılar barındırmasıyla Yeşilçam sinemasından ayrılan, Yeni Türkiye Sineması adıyla anılan bir sinema biçiminden söz edilmektedir. Bu dönemle birlikte eski kuşak yönetmenlerin yerlerini yenilerine bıraktığı görülmektedir. Yeni yönetmenlerle birlikte çocukluk maziye dönüş ve hatırlama mekânı olarak şehirden taşraya dönmektedir. “Kasaba, 1990 sonrası Türkiye sinemasında taşrayı konu edinen, taşra ve çocuk ilişkisini kuran ilk filmidir” (Çelikaşlan, 2008:92). Bu dönemde aynı zamanda çocukluk imgesinin salt masumiyetine olan inancın sorgulandığı görülmektedir.

Nuri Bilge Ceylan’ın ilk kısa filmi olan *Koza*’da (1995) sıkıntıdan arı kovanlarını tekmeleyen bir çocuk vardır. *Kasaba*’da (1997) kaplumbağayı ters çevirirse öleceği bilgisine

sahipken hayvanı ters çevirip ölmesi için bırakan, hayvanlara ve yaşlı birine taş fırlatan, *Mayıs Sıkıntısı'nda* (1999) ise yumurta çalan ve amacına ulaşmak için yetişkinlere yalan söyleyen bir çocuk görürüz. Türkiye Sinemasında çok uzun zaman salt masumiyetleri ile görmeye alıştığımız çocuklar böylece bencil yönleri, kandırma, yalan söyleme ve kötülük yapabilme potansiyelleriyle de perdeye yansımaktadırlar. Bu filmlerde taşranın çocukluk ile birlikte anlatılıyor olduğu görülmektedir.

Kasaba (1997) filmi Nuri Bilge Ceylan'ın küçüklüğündeki bir hatırasından esinlenilerek hikayeleştirilmiştir. Filmde çocukluk taşranın temsilinde dikkat çeken bir öge olarak yer almaktadır. Yönetmen aileye, doğaya ve taşraya çocuk bakışıyla bakmaktadır. Çocukla özdeşleşmiş olan merak ve oyun filmde Asiye ve Ali'nin doğada yaptıkları gezintiler boyunca gözlenmektedir. *Sır Çocukları* (2002) filminde ise, üvey babasının şiddetinden kaçan Cemil'in İstanbul'a gelerek sokaklarda yaşayan çocuklarla bir araya gelmesi üzerinden sokak çocuklarının günlük hayattaki mücadelelerine şahitlik edilmektedir. *Sır Çocukları* (2002) bütünüyle sokak çocuklarının yaşamını konu alır (Pöstecki, 2004:92). Sokakta ailesi olmadan da var olabilen çocukluk, güçlenerek karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filminde, 60'lı yılların sonunda Tepecik köyünde yaşayan Recep ve Mehmet adında iki arkadaşın hikâyesi anlatılır. Yaz aylarını verimli geçirebilmek için köylerinin yakınındaki kasabada çıraklık yapmaya başlarlar. Çocukların hayata bakışı ve ufku karpuzcu ya da berber olmaktan fazlasını barındırmakta köy ve kasabalarına sığmamaktadır. Tüm boş vakitlerini, terkedilmiş bir ahırda projeksiyon makinesi yapmaya çalışarak geçiren bu iki çocuğun tek destekçileri de köyün delisi Ömer'dir. Reha Erdem'in *Beş Vakit* (2006) filminin başkarakterleri, Yıldız, Ömer ve Yakup adındaki çocuklardır. Film Kozlu Köyü'nde ezan sesiyle beş vakte bölünen gündelik yaşamı çocukların gözünden anlatmaktadır. Köyün imamının oğlu olan Ömer babasının ölmesi için planlar yapmaktadır. Öğretmenine âşık olan Yakup babasının öğretmenini gözetlediğini görünce o da benzer düşüncelerle babasını öldürmeyi ister. Yıldız okula gidip ev işleriyle uğraşırken bir yandan da kardeşiyle ilgilenmektedir. Çocuklar çaresizlik ve suçluluk gibi duygularla büyümektedirler. Reha Erdem filmlerinde büyüyemeden yetişkin olmuş insanları anlattığını söylerken, taşradaki çocuklardan ve çocukluğu taşra olarak yaşarken büyüyemediği halde büyümek zorunda kalmakla cezalandırılan kişilerden bahsetmektedir. Erdem'in taşrayı çocuklar ve çocuklukla bağlantılı olarak anlatmayı tercih ediyor olması, Nurdan Gürbilek'in taşra ve çocukluk tasviriyle örtüşmektedir. Çocuklar "anlam vaat eden dünyanın kıyısında" oraya ulaşamayacak kadar güçsüz oldukları için "öylece kalakalırlar". Çocuklar "büyüklerin dünyasının taşrasında" pek çok mahrumiyetle iç içe yaşamak zorundadırlar (Gürbilek, 2011:56-57). Reha Erdem'in çocukluk ve büyüme gibi konuları işleyen pek çok filmi vardır. Bu filmlerden biri olan *Hayat Var* (2008) filminde, ortaokul öğrencisi Hayat'ın gözünden İstanbul'un taşrasını görürüz. Bu film üstüne basa basa çocuk masumiyeti

diye adlandırılan şeyin bir kurgu, yetişkinlerin çocukta görmek istedikleri bir yanılsama olduğunu söylemektedir:

Reha Erdem'in Hayat Var'ını ilk izlediğimde, belli belirsiz hissettiğim ilk şey, filmin beni yüz yüze getirdiği çocukluk imgesinin, bu ülkenin kültürel tarihinden uzak tutulmuş bir imge olduğuydu. Henüz nedenlerini tanımlayamadığım, bir tür tedirginlik hissi bütün seyir deneyimi boyunca bana eşlik etti. Sonradan, "rahatsız edici", "tedirgin edici", "huzursuz" gibi tabirlerin filmle ve filmi izleme deneyimiyle ilişkili olarak sıkça kullanıldığına tanıklık ettim. Bunun pek çok başka sebebi de olabilir, ancak bizi çocuk imgesine atfedilen "masumiyet" in çok dışında kalan bir dünya algısıyla karşılaştırması, Hayat Var'ın rahatsız ediciliğinin en köklü nedenlerinden biri bana kalırsa (Yücel, 2012: 87).

2000'ler sonrası Türkiye sinemasındaki çocukluk imgesinin, masumiyet veya erdemleriyle değil, yaşadığı iç sıkıntıları ve sorunlarıyla gündeme geldiği görülmektedir. Yani artık bu hayali masumiyetten söz edilemez çocukluk sinemada bu işlevini kaybetmiştir.

Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yönetmenliğini ve yapımcılığını birlikte yaptığı *İki Dil Bir Bavul* (2009) adlı film Denizlili bir öğretmenin Şanlıurfa'nın Siverek ilçesine bağlı Demirci köyündeki ilkokula atanmasını anlatır. Kürtçe bilmeyen öğretmenle, Türkçe bilmeyen öğrencilerinin birlikte geçirdiği bir yılın hikâyesini izlerken eğitimde dil sorunsalının çocuklar açısından sarsıcı etkileri gözler önüne serilmektedir.

Hayat Var (2008), *Lal Gece* (2012), *Halam Geldi* (2013), *Mustang* (2015) gibi filmler anlatının merkezine kız çocuklarını yerleştirmektedirler. Çocuk istismarı, şiddet ve erken yaşta çocuk evliliği ve eril tahakküm gibi çok önemli toplumsal meseleleri işlemektedir. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004), *Bal* (2010), *Sivas* (2014), *Rauf* (2016), *Mavi Bisiklet* (2016), *Renksiz Rüya* (2017) ve *Aydede* (2018) filmleri ise anlatının merkezine erkek çocukları yerleştiren filmlerdir. Bu filmlerde erkek çocuklarının büyüme süreçleri üzerinden, toplumdaki hiyerarşik ilişkiler ve adalet anlayışı yansıtılır ve tartışılır.

Deli Deli Olma (2009) filminde, Kars'ın bir köyünde yaşayan Alma (Elma) ile ailesiyle Rusya'dan göçmek zorunda kalarak bu köye yerleşmiş olan son Malakan Mışka'nın dostluğunun hikâyesi anlatılır. Alma'nın müziğe yetenekli olması nedeniyle Mışka eski piyanosunu onun kullanımına açar ve bildiklerini öğretmeye başlar. Ancak Alma'nın nenesi Popuç Mışka'yı hiç sevmeyişi için bu dostluğu gizli gizli sürdürürler. Adetleri farklı olmasına rağmen Mışka köyde "komşu" olarak kabul görmüştür. Tam olarak "bizden" olmasa da çok uzun süredir köyde yaşıyor olması nedeniyle o da köyün bir ferdidir. Film Alma'nın ve Mışka'nın dostluğu üzerinden azınlık sorununu görünür kılmaktadır.

Diyarbakır'da geçen *Min Dît/ Ben Gördüm* (2009), çatışmalı dönemde anne ve babalarını kaybeden Gülistan ve Fırat'ın hikâyesini anlatmaktadır. Batman'daki bir düğünden dönüş yolunda çocukların gözü önünde anne ve babası öldürülür. Bebek kardeşleri Dilan ile yalnız kalan çocuklarla teyzeleri ilgilenmeye başlar. Çocuklara bir miktar para ve sıkıştırlarsa da gidebilecekleri bir adres bırakan teyzeleri yurtdışına çıkışları için bilet ayarlamak üzere evden

ayrılır. Ancak bir daha geri dönmez. Teyzelerinin verdiği para tükenince çocuklar evin eşyalarını satmaya başlarlar ve hastalanan kardeşleri Dilan yaşamını yitirir. Ödeyemedikleri kira nedeniyle, evden atılırlar ve Diyarbakır sokaklarında yaşamaya başlarlar. Benzer şekilde pek çok çocuğun böyle bir hayat sürdüğünü fark ederler. Fırat ve Gülistan ailelerini öldüren kişiyle farklı zamanlarda karşılaşır. Gülistan, kimliğini öğrendiği, toplum içinde rahatça yaşayan bu adamı bir plan kurgulayarak ifşa eder. Bu filmde politik bir sorunun çocukların gözünden anlatıldığı görülmektedir.

Bal (2010) filminde babası aracılıkla hayatını kazanan okula yeni başlamış 7 yaşındaki minik Yusuf'un iç dünyası konu edinilmektedir. Ormana gidip geri dönmeyen babasının ardından iyice içine kapanıp sessizleşen Yusuf insanlardan uzaklaşarak doğada daha fazla zaman geçirmeye başlar.

Kış Uykusu'ndaki (2014) çocuk karakter İlyas, onlardan gelecek olan paraya ihtiyacı olmamasına rağmen ailesini kira konusunda sıkıştıran zengin ev sahibi Aydın'ın arabasının camını kırar. Sonrasında bunu telafi etmesi için Aydın'ın elini öpmesi için götürüldüğünde de Aydın'ın elini havada bırakarak direnmeyi sürdürür. İlyas çocukluğun ona tanıdığı bu alanda içindeki öfkeyi ve duygularını istediği gibi dışarıya yansıtmaktadır.

Sivas (2014) filminde Yozgat'ın bir köyünde maddi güçlükler içerisinde yaşayan Aslan'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Okulundaki gösteride prens rolünü isterken cüce rolü verilen bu çocuk, köpek dövüşlerinin yaptırıldığı köy ortamında, öldüğü zannedildiği için terk edilen bir köpeği sahiplenerek besleyip güçlendirir ve o da dövüşlere katılır. Köpek sayesinde itibarını yeniden kazanan Aslan köpeğin ona kazandırdığı güç ile erkekliğin ilişkisini keşfetmektedir. Bu sayede Aslan okulu bırakan, küfreden, ailesine karşı gelmekte sakınca görmeyen asi bir çocuk olarak erdemli masum çocuk mitine savaş açmıştır.

Rauf (2016) filmi Kars'ın bir köyünde yaşayan 9 yaşındaki Rauf'un gözünden anlatılmaktadır. Okulda öğretmeni tarafından haksız yere azarlanıp evine gönderilen Rauf okuldan soğur ve bir daha okula gitmek istemez. Ailesi tarafından köyün marangozunun yanına çırak olarak verilir. Köyde savaş ortamı kanıksanmış, dağa çıkan gençlerin ölüm haberleri normalleşmiştir. Marangoz'un kendinden yaşça büyük olan kızı Zana'ya aşık olan Rauf, Zana'nın kendisinden pembe bir yazma istemesi üzerine bu rengi bilmediğini fark eder ve çevresindeki kişilerden bu rengi öğrenmeye çalışır. Çünkü pembe rengi bulur ve o renk bir yazma alırsa Zana'nın da ona âşık olacağını düşünmektedir. Rauf'un arayışı esnasında da gece kesilmeyen bomba sesleri ve dağa çıkan gençlerin ölüm haberleri ile köyün gündelik yaşamına yansıyan savaşın etkileri görülmektedir. Zana'nın da dağa çıktığını öğrenen Rauf çok üzülür ancak Zana'nın döneceğini düşünerek pembe rengi aramaya devam eder. Köyde oğlunun yolunu bekleyen Hacı Nene'ye bir baston yapıp yanına giden Rauf Zana'nın dağa çıktığını, döndüğü zaman ona pembe yazma alacağını söyler ve Hacı Nene'ye pembe rengi bilip bilmediğini sorar.

Hacı nene de Rauf'a Bekur yamacında açan çiçeklerin pembe renk olduğunu söyler. Zana'nın ölüm haberini alan Rauf üzüntüden ne yapacağını bilemez ve Hacı nenenin söylediği yamaca koşar, burada yayılmış pembe çiçekleri görür. Rauf bir at arabasının arkasına tüm pembe çiçekleri toplar. Zana'nın tabutu nehirde, sandalla gömüleceği yere doğru gitmektedir. Rauf ve arkadaşları sandalın geçeceği noktanın üstündeki köprüde arkasında pembe çiçekler olan bir at arabası ile beklemektedir. Çocuklar, sandal geçerken tüm çiçekleri tabutun üzerine doğru atarlar. Zana'nın üstüne gökten pembe çiçekler yağmaktadır, isteği gerçekleşmiştir. Filmde bir çocuğun gözünden savaşın görünmeyen renklerine şahit olunmaktadır.

Mavi Bisiklet (2016) filmi, bir ilkokulda öğrencilerin oyunu sınıf başkanı seçilen Elif'in görevden alınmasına tepki gösteren iki küçük çocuk Ali ve Yusuf'un hikâyesini anlatmaktadır. Elif'e karşı ilgi duyan Ali müdürün onu görevden alarak başka birini getirmesine sinirlenerek bisiklet almak için biriktirdiği paralarla duvarlara yazılar yazar, rastgele mesajlar atarak olayın basının gündemine girmesini sağlar ve işler müdürün basından ve bakanlıktan tepki görmesine kadar ilerler. Film, sınıf başkanını demokratik yollarla seçmek isteyen öğrencilerin mücadelesini beyaz perdeye yansıtarak bir demokrasi alegorisi yapmaktadır.

90'lı yılların politik olaylarının konu edildiği Diyarbakır'da geçen *Hewno Bereng/Renksiz Rüya* (2017) filminde olaylar 12 yaşındaki Mirza'nın gözünden anlatılmaktadır. Annesini kaybetmesinin ardından iyice kendi içine dönen Mirza etrafını çevreleyen koşullar ve politik sorunlar nedeniyle de kötü rüyalar görmektedir. Sevdği insanları kaybetmekten korkan Mirza iç dünyasına dönerek insanlarla arasına bir sınır çekmiştir. Evlerine misafir olarak gelen abisinin arkadaşı Mir Ahmed'in hayatlarına konuk olmasıyla ve Mirza ile arkadaşlık kurma çabası vermesi sonucu bu sınır esneyecektir.

2010 sonrası Türkiye sineması, sanat sinemasının uluslararası büyük ödülleri kazandığı ve saygınlığını arttırdığı bir dönemdir. Semih Kaplanoğlu'nun altın ayı kazanan *Bal* (2010) filminde ve Nuri Bilge Ceylan'ın Altın Palmiye kazanan *Kış Uykusu* (2014) filminde de çocuk karakterler yer almaktadır. Bu dönemdeki çocukluk acılar çeken, sorunlarla savaşan bir çocuk olmaktan çok; yolunda gitmeyen yanlış olan şeyleri görüp bunları teşhir ederek hakkını savunan bir varlık olarak kategorileşmektedir.

Yeni Türkiye Sinemasında toplumsal sorunların sergilenmesi, çağın krizleri ve yabancılaşmanın gösterilmesi açısından çocukluğun önemli bir işlevi bulunmaktadır. Çocukluk; taşra, hatırlama, geri dönme ve büyüme anlatıları için sıklıkla tercih edilmektedir.

2000 sonrası Türkiye sinemasında, kimi yeni yönetmenlerin taşra kökenli olmaları ve taşradaki mahrumiyetin çocuklukla ilişkisi sonucu, sinemada çocuk bakışı, çocuğun gözünden anlatı daha sık görülmeye başlanmıştır. Düzcân'a göre, "Yönetmenlerin kendi habituslarını devreye sokan şey, taşradaki eksikliğin çocuklukla özdeşleşmesi ve 2000'li yıllar sinemasında bunun sembolik bir kuvvet olarak devreye girmesidir. Türkiye sinemasında çocuk gözüyle

anlatma çabası ve bunun bir yönetmen habitusunu işaret eden taşra mekânıyla özdeşleşmesi özellikle 2000’li yıllarda yaygınlaşır” (2020:173-174). 2010 yılı sonrasında taşranın mekân olarak kurucu öge olduğu filmlere örnek olarak; Yozgat’ın Küçük Nefes köyünde geçen *Sivas* (2014), Kars’ın Küçükyusuf köyünde geçen *Rauf* (2016), Konya’nın Akşehir ilçesinde geçen *Mavi Bisiklet* (2016) filmleri verilebilir. Çocukların kendilerine has dünyaları taşranın kurucu öge olduğu bu filmlerde şekillenmektedir. Bu dönemde birçok yönetmen, kendi yaşamlarıyla beslediği taşra hikâyelerinde çocukluğa hatta kendi çocukluklarına yer vermektedir.

2000 sonrası Türkiye sinemasında politik sorunların, ötekilik ve azınlık tartışmalarının çocukların gözünden onların dâhil olduğu hikâyeler aracılığıyla aktarıldığı söylenebilir. Bu filmlere örnek olarak, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Deli Deli Olma* (2009), *İki Dil Bir Bavul* (2009), *Min Dit/Ben Gördüm* (2009), *Rauf* (2016), *Hewno Bereng/Renksiz Rüya* (2017) verilebilir.

Yeşilçam sinemasında sıklıkla karşılaştığımız masum çocuk ve ulusun erdemini temsil eden çocuk temalarının yüceltilmesi, bu dönemdeki çocuk imgesinin inandırıcılığını konusunda tartışmalara sebep olmaktadır. 2000 sonrasındaki çocuk temsillerinde ise bu masumiyetin yerini asiliğe bıraktığı görülmektedir. *Hayat Var* (2008), *Kış Uykusu* (2014), *Sivas* (2014), *Mavi Bisiklet* (2016), *Aydede* (2018) filmlerindeki çocuk karakterler bu temsillere örnek olarak verilebilir.

2000’li yıllar Yeni Türkiye Sinemasının doğuş aşamasında da gelişimi esnasında da çocukluk filmlere sıklıkla konu olmuştur, sinemadaki çocuk imgesinin bu değişimi, yaşanan toplumsal ve siyasi değişimlerle yakından ilişkilidir.

Buradan yola çıkarak çocukluğun sınırları aşındırmaya müsait potansiyeli ve inatçılığı ile sinemada çok uzun yıllar direniş alanları yaratacağı öngörülebilir.

5. YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde araştırma modeli ve örnekleme açıklanmış, araştırmanın problem tanımına, amacı, önemi ve sınırlılıklarına değinilmiştir.

5.1. Araştırma Modeli

2000 sonrası Türkiye sinemasında ötekiliğin aşındırılmasında çocuğun nasıl bir işlevi olduğunu saptamaya çalışan bu çalışmada nitel araştırmanın veri analiz yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yöntemi, sosyolojik bir yaklaşımla kullanılmaktadır. Yıldırım ve Şimşek'e göre nitel araştırma, "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma"dır (2008:39). Bu yöntem, araştırmacıya, çalışmanın zihinsel hazırlık süreçlerinde ve sonuçlanmasında esneklik payı bırakmaktadır. Çünkü nitel araştırmanın özünde, araştırmanın seyrine göre, yeni yaklaşımlar geliştirme ve araştırmada değişiklikler yapmak mümkündür. Nitel araştırmaların bir diğer özelliği de keşfe yönelik olmalarıdır. Bu tarz çalışmalar, üzerinde çok yoğunlaşılmamış konuların açıklığa kavuşmasında fayda sağlamaktadır (Neuman, 2012: 228). Nitel analiz yöntemi, araştırmacının verilerdeki en mühim öğeleri tespit etmesi ve fark ettiği bu noktaları anlamlandırma yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Ekiz, 2009:74). Nitel araştırmaların veri toplama tekniklerinden biri de betimsel analizdir. Bu analiz türünde, farklı veri elde etme yöntemleri kullanılarak elde edilen verilerin, öncesinde saptanmış temalara göre sınıflandırılıp yorumlanması söz konusudur. Yıldırım ve Şimşek'e göre betimsel analiz dört aşamadan oluşmaktadır. Bunlar çerçevenin oluşturulması, verilerin işlenmesi, betimleme (tanımlama) ve yorumlama olarak sınıflandırılmaktadır. Betimsel analiz için çerçeve oluşturulurken, araştırma sorularından, araştırmanın kuramsal yapısından, görüşme ile gözlemlerde yer alan boyutlardan yararlanılmaktadır. Verilerin işlenmesi aşamasında önce veriler incelenir, çözümlemeler yapıldıktan sonra anlamlı ve mantıklı veriler seçilir ve çerçeveye göre hazırlanır. Bu süreçte hazırlanan çerçeve ile uyumlu olmayan veriler dışarda bırakılabilir, sonuçlar yazılırken "doğrudan alıntılar" seçilebilir. Betimleme aşamasında hazırlanan veriler tanımlanmaktadır bu veriler yapılan alıntılarla desteklenerek okuyucuya sunulmaktadır. Bu aşamada gereksiz tekrarlardan kaçınılarak, açık bir anlatım şekliyle bulguların tanımlanması söz konusudur. Son aşama olan yorumlama aşamasında ise, tanımlanan bulguların; açıklaması ilişkilendirilmesi ve anlamlandırılması yapılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 158).

Bu araştırmada kullanılan sosyolojik yaklaşımı Zafer Özden şu şekilde tanımlamaktadır;

Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır. Filmlere sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanı

içinde, sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Sosyolojik eleştiri anlayışının temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır (2004:153-154).

5.2. Örneklem

Çalışmanın örnekleme, bir örneklem türü olan amaçlı örneklem tekniği ile belirlenmiştir.

Amaçlı örnekleme, olasılık temelli olmayan bir örnekleme yaklaşımıdır. Araştırmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanıyan amaçlı örnekleme, belli ölçütleri karşılayan veya belirli özelliklere sahip olan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istendiğinde tercih edilmektedir. Araştırmacı, seçilen durumlar bağlamında doğa ve toplum olaylarını ya da olgularını anlamaya ve bunlar arasındaki ilişkileri keşfetmeye ve açıklamaya çalışmaktadır (Koç Başaran, 2017:490).

Sencer'e göre de amaçlı örneklem "araştırmanın amaçları doğrultusunda bir evrenin temsilci bir örneği yerine, amaçlı olarak bir ya da birkaç alt kesimini örnek olarak almaktır. Başka bir deyişle amaçlı örnekleme, evrenin soruna en uygun bir kesimini gözlem konusu yapmak demektir" (Sencer, 1989: 386). Bu bağlamda, çalışmanın örnekleme için araştırma konusuna uygun olması nedeniyle, çocuk imgesinin ötekiliği aşındıran işlevini yansıtan 2001 yılında çekilen *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi amaçlı örneklem tekniğiyle seçilmiştir.

5.3. Problem Tanımı

'Yeni politik filmler'in temel meselesi doğrudan aidiyet ve kimlik sorunsalı olduğundan bu filmler ulusal bir sinemanın kurgulamasının mümkün olmadığı dönüşüm imkânını mümkün kılarlar. Bu filmler verili olanın karşısında bir direniş ve mücadele alanı olarak görülmekte ve ele aldığı konularla farkındalık yaratmaktadır.

Benin düşman olarak konumlandığı öteki algısını değiştirebilmek, aşındırabilmek için, temasla birlikte gelişen bir diyaloga ihtiyaç vardır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi böylesi bir diyalogun etnik ve dilsel sınırların ötesine geçmenin yolunu açan potansiyellerine vurgu yapmaktadır. Bu da ırk, etnisite ve ulusal kimlik kategorilerinin yeniden gözden geçirilmesini mümkün kılar. Bu araştırmanın problemi "2000 sonrası Türkiye sinemasında öteki imgesinin aşındırılması olanağının çocuk imgesiyle nasıl işlediğini tespit etmektir".

5.4. Amaç

2000 sonrası Türkiye sinemasına bakıldığında ötekiliğin farklı stratejilerle aşındırıldığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı ötekiliğin çocuk imgesi vasıtasıyla hangi biçimlerde aşındırıldığını ortaya koymaktır.

5.5. Önem

Literatür incelendiği zaman, Türkiye sinemasında çocukluğa dair çok fazla çalışma yapılmadığı görülmektedir. Yanı sıra sinemada, çocuğun ötekini aşındırma potansiyelini araştıran bir çalışma bulunmamaktadır. Bu anlamda bu çalışma alana bir katkı sunması açısından önem taşımaktadır.

5.6. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın sınırlılıkları oluşturulurken zamansal sınırlılık olarak 2000 yılı sonrası Türkiye sinemasına bakılmaktadır. Bunun sebebi literatürle de destekleneceği üzere, 90'lı yılların ikinci yarısıyla birlikte Türkiye Sinemasında görülen bir kırılma ve değişimin başlaması ve bu değişimin 2000 sonrası giderek olgunlaştığını düşüncesinin kabul görmesidir.

6. ÖTEKİLİĞİN AŞINDIRILMASINDA ÇOCUK: BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK FİLMİ ÖRNEĞİ

İçinde yaşadığımız dönemde bütünleştirici ve evrenselci politikaların yerini kimlik politikalarının almasıyla bireylerin aidiyetlerini ve kimliklerini; dolayısıyla kendini ve ötekini yeniden tanımlamak durumunda kaldıklarını görmekteyiz. Kimi zaman kendini farklı olanın yani ötekinin aynasında savunmacı bir şekilde kurgulayan bakışın sinemaya da yansıdığını görmek mümkündür. Sinemanın dönem dönem, dürtü ve arzuları ötekileştirerek, bir diğerine atfettiği; ötekine duyulan kin, nefret ve düşmanlığı yeniden ürettiği söylenebilir.

Türkiye’de yaşanan değişimler, kimlik mücadeleleri ve özgürleşme hareketleriyle birlikte 1990’ların sonundan itibaren sinemadaki öteki temsillerinde dönüşümler görülmektedir. Özellikle 1950’li yıllarda sinemada gördüğümüz ama asla isimlendirilmeyen Kürtler, bu dönem itibarıyla isimlendirilmeye başlanmıştır. Daha önceki dönemlerde görülen kolonyalist temsil bakışından tamamıyla uzaklaşmış olunmasa da bu bakışın “farklı fikirlerle ve duygularla eklemlenerek devam ettiği ve aynı zamanda kırıldığı ya da başka türden imgelerin ve algılama biçimlerinin de oluştuğu anlamına gelir” (Şen, 2019:272). Yukarıda bahsedilen türden egemen kanaatleri ve ideolojileri yaygınlaştıran sinema anlatıları olduğu gibi; bunları bozan, alternatif içerik ve bakış üreten, hiyerarşiyi görünür kılıp, ötekileştirme biçimlerini kıran ana akım dışında konumlanan sinema anlatımları da mevcuttur. *Büyük Adam Küçük Aşk filmi* (2001) de bu anlamda kolonyalist bakışı kırması, ötekiliği aşındırıcı bir söyleme sahip olması nedeniyle önemli bir yerde konumlanmaktadır.

6.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Büyük Adam Küçük Aşk

Yönetmen, Senaryo, Yapımcı: Handan İpekçi

Oyuncular: Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsün Demirel, İsmail Hakkı Şen, Yıldız Kenter

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Sanat Yönetmeni: M. Ziya Ülkenciler, Natali Yeres

Kurgu: Nikos Kanakis

Müzik: Serdar Yalçın, Mazlum Çimen

Süre: 120 dakika

Vizyona Giriş Tarihi: 2001

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe



Şekil 6.1. Büyük Adam Küçük Aşk Filmi Afışı

6.2. Filmin Konusu

Büyük Adam Küçük Aşk filmi emekli bir yargıç olan Rıfat Bey ile 5 yaşındaki küçük kız çocuğu Hejar'ın kesişen öykülerini anlatmaktadır. Kendi coğrafyasındaki çatışmalar esnasında anne ve babasını kaybeden Hejar bedeniyle onu kurtaran Evdo tarafından İstanbul'a getirilir. İstanbul'da sığındığı evin kalabalık olması nedeniyle Evdo Hejar'ı amcasının kızı avukat Serpil'e bırakmak ister. O sırada evde bulunan iki örgüt üyesi nedeniyle Serpil çocuğu almak istemez ancak Evdo ne olursa burada olsun diyerek Serpil'i ikna eder. Polislerin eve baskın düzenlediği esnada çıkan çatışmada örgüt üyeleri öldürülür yaralı kurtulan avukat Serpil de bir polis tarafından infaz edilir. Bu sırada karşı dairede oturan Rıfat Bey her şeyi görür. Çatışma sırasında korktuğu için bir dolabın içine gizlenmiş olan Hejar çatışma bitince saklandığı yerden çıkarak Rıfat Bey'in kapısının önüne gelerek bekler. Rıfat Bey'in yardımcısı olan Sakine çöpleri atmak için kapıya çıktığında korkuyla donmuş olan Hejar'ı görüp Rıfat Bey'e haber verir ve çocuğu içeri alırlar. Polislerin ateş etmeyin diyen yaralı Avukat Serpil'i öldürerek bir infaz gerçekleştirdiğini kendi gözleriyle gören ve çatışma sırasında dairesine giren polisin kendisine yönelik kibirli tavrını hatırlayan Rıfat Bey çocuğu polislerle teslim etmekten vazgeçer. Böylelikle hiç Türkçe bilmeyen Hejar ile Kürtçe bilmeyen Rıfat Bey aynı evde yaşamaya başlarlar. Hejar eve ilk geldiğinde Rıfat Bey ve Sakine onunla ilgili hiçbir şey bilmemektedir. Şokta olan çocuk Kürtçe daye (anne) diye sayıklamaya başlar. Hejar'ı Kürtçe avutan Sakine vasıtasıyla hem

Hejar'ın hem de yıllardır yanında çalışan Sakine'nin Kürt olduğunu öğrenen Rıfat Bey çok şaşırır ve Sakine'ye bir daha Kürtçe konuştuğunu duymak istemediğini söyler. Cumhuriyet değerlerine son derece bağlı bu emekli yargıç Rıfat Bey açısından Kürtlük ve Kürtçe konuşuyor olmak uygun olmayan bir durumdur. Bu yüzden Hejar'a da Kürtçe konuşmaması için baskı yapar ve Türkçe öğretmeye çalışır. Dilini anlamadığı bir çocuğun hayatına bu şekilde dâhil olmasıyla Rıfat Bey'in hayatı bir anda değişecektir. Hejar'ın elbiseleri içinde yakını Evdo'nun avukat Serpil'e bıraktığı kâğıda yazılmış adresini ve telefon numarasını bulan Rıfat Bey, çocuğu bu adrese götürmekle polise teslim etmek arasında kalır. Telefon numarasından cevap alamadığı için daha sonrasında adrese gitmeye karar verir. Evdo'nun sığındığı evdeki yaşam koşullarını görünce Evdo'ya yaşanan çatışmadan, olanlardan ve Hejar'dan söz etmez. Evdo'dan Hejar'ın hikâyesini dinler. Hejar'ın ailesinin hayatta olmadığını öğrenen Rıfat Bey, Hejar'a Evdo dışında bakacak kimse olmadığını anlar ve Evdo'nun sığındığı evde Hejar'a bakacak halde olmadığını gördüğü için çocuğa bakmaya karar verir. Çocuğun yaşamına dâhil olduğu süreçte temas ve Hejar'ın inatçı tutumuyla birlikte günden güne fikirleri değişen Rıfat Bey'in Hejar'a ve diline olan katı tutumu da yumuşar. Çocuğu baskılamayı bırakır aynı zamanda Hejar'la iletişim kurabilmek için Sakine'den Kürtçe öğrenmeye çalışır. Evdo'nun yanına dönmek isteyen Hejar, Rıfat Bey'le inatlaşmaya devam ederek onu zorlamaktadır. Evdo şans eseri radyo dinlerken amcasının kızı Serpil'in çatışma esnasında öldüğünü öğrenir ve Hejar'ın akıbetini merak ederek üzüntü içinde Serpil'in evine gelir. O sırada dışardan dönmekte olan Rıfat Bey ve Hejar ile karşılaşan Evdo Hejar'ı gördüğüne ve hayatta olduğuna çok sevinir. Rıfat Bey, Hejar'a çok iyi bakacağı konusunda Evdo'yu ikna etmesine rağmen Hejar Evdo'yla gitmek ister. Hejar, katı kuralları olan bu emekli yargıcı değiştirmiş olarak Evdo'yla birlikte Rıfat Bey'in yanından ayrılır.

6.3. Filmde Ulusal Kimliğin İnşası

Büyük Adam Küçük Aşk filmi alegorik bir anlatımla Rıfat Bey'i devlet ve Türklükle, kız çocuğu Hejar'ı da Kürtler ve Kürt sorunuyla özdeşleştirirken aslında bir egemenlik ve tabi olma durumunu yansıtmaktadır. Ana karakterlerin isimlendirmelerinin bu tabiyet ilişkisini imlediği görülmektedir: Türklüğü temsil eden Rıfat ismi yüce, büyük anlamına gelir, Kürtleri temsil eden Hejar ise madun, yoksun, zayıf anlamı taşımaktadır. Film bu yönüyle daha en başından Türklükle Kürtlük arasındaki bu hiyerarşik ilişkiyi görmesi ve tanıması bakımından egemen bakışı kırmaktadır. Sebahattin Şen'e göre, "film, tabiyet ilişkisinin farkında olduğu", "adlandırmadan gösterme pratiğini terk ettiği (dolayısıyla bir tanıma, tanınma ilişkisi kurduğu)" için "kolonyalist temsil rejiminden" ayrılmaktadır (2019:298).

Cumhuriyet ilkelerini benimsemiş, yaşadığı ülkenin pratikleri üzerine düşünen ve endişe eden Rıfat Bey, ulusal aidiyeti kuvvetli olan ve hayatını bu doğrultuda şekillendiren mizacı sert emekli bir yargıçtır. Film boyunca okuduğu kitaplar, kıyafetleri ve yaşam alanı vasıtasıyla

Modern Türkiye'nin emekli imgesi yansıtılır. Bu karakter sahip olduğu statüsü, dayatmacı tavrı ve aksi halleriyle devletin mesafeli ve ön yargılı halini temsil etmektedir. Rıfat Bey'in bu dayatmacı tavrı filmin birçok sahnesinde Hejar'a Kürtçe konuşmayı yasaklaması ve Türkçe konuşmayı öğretme çabasıyla görünür olmaktadır. Rıfat Bey ile Hejar arasındaki bu ilişki Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yaşanan ve farklı biçimlerde görünür olan Kürt kimliğine yönelmiş asimilasyon politikalarının –gündelik hayat içerisinde Kürtçe'nin kullanılmasının yasaklanması ve eğitimde zorunlu dil olarak Türkçe dışında başka bir dille eğitim yapılamaması bu politikalardan bir kaçıdır- alegorisidir. Rıfat Bey'in, yardımcısı olan ve yıllardır tanıdığı Sakine karakterinin gerçek ismini ve Kürt olduğunu bilmiyor olması –Sakine'nin bunu saklamış olması ve ana dilini konuşmuyor olması- devlet politikalarının bir baskısı olarak okunabilir. Aynı zamanda bu kimliğin taşıyıcısı olmak geri kalmışlıkla ve cahillikle özdeşleştirilmek anlamına da geldiğinden Sakine ismini ve kimliğini saklamaktadır.

Rıfat Bey'in Hejar'la yani Kürt kimliği ile teması onun hayat görüşünü temelden sarsınca –daha önce böyle bir teması olmadığından ve ulus devlet söylemi ile şekillenen bir dünya görüşüne sahip olduğundan- ne yapacağını bilemeyen Rıfat Bey çareyi Hejar'ı kendi Türklük kimliğiyle ve diliyle domine etmeye çalışmakta bulur. Tek kelime Türkçe bilmeyen bir çocuğa her fırsatta bu memlekette Türkçe konuşulması gerektiğini hatırlatan Rıfat Bey, Hejar'la temasının ardından onun inatçılığıyla, alanlarını, konumunu korumasıyla ve birlikte geçirdikleri vakitlerin ardından anlama, tanıma ve kabulün getirdiği bir dönüşüm yaşayacaktır.

Rıfat Bey ile Hejar arasındaki ilişki, baba çocuk ilişkisi olarak adlandırılabilir, eşitsizlik üzerine inşa olmuş ve hiyerarşik bir yapı barındıran bir ilişki olarak da okunabilir. Cumhuriyet'in Kürtlere bakışındaki egemen söylem de tam olarak budur. Baba için çok uzun bir süredir görünmez olan çocuk 90'lı yılların sonlarından itibaren hak talepleri ve varlığının tanınması isteği ile artık görünür olmaya başlar. Kürtlerin devlet nezdinde görünmezliği, filmde Hejar'ın çatışmanın ardından saklandığı yerden çıktığında polisler tarafından fark edilmemesi ile seyirciye aktarılır. Görünür olmaya başladıktan sonra da çocuğun payına düşen, aşağılanma tahakküm, tehdit ve kimi zaman da kafasına atılan bir tokat olmuştur. Hejar çatışma gecesinin sabahında eşyalarını alıp evden gitmeye çalıştığı esnada Rıfat Bey buna izin vermez. Çocuğa ard arda sorular sorar. “Türkçe biliyorsun konuş yoksa seni polise götüreceğim” diyerek cevap almaya çalışır. Emekli yargıcın bu konuşmasından, Türkçe bilmemek gibi bir durumun söz konusu olamayacağı hissettirilir. Ona göre, Türkiye’de tek bir dil vardır, o da Türkçedir.

Rıfat Bey, egemen konumundan aldığı güçle, Kürtçe konuşmayı yasakladığı gibi, Hejar'ın merak ettiği çalışma odasına girmesini de yasaklar. Bir sabah cübbesini giymiş halde yanına gelerek onu uyandıran Hejar'a kızarak eşyaların karıştırılmaması, yerlerinin değiştirilmemesi gerektiğini söyler. Her fırsatta karakter üzerinden yasakçı zihniyeti işaret eden yönetmen, seyircinin alıştığı için üzerine çok da düşünmediği bu ayrıntıları ve bu yasakçı zihniyetin verdiği

rahatsızlık hali ile sıkışmışlık duygusunu tüm filme yayararak anlatmaktadır. Seyirci iki karakter arasındaki ilişkinin güçlü ile güçsüz arasındaki eşitlik içermeyen bir ilişki olduğunu film boyunca görmektedir.

6.3.1. Kurucu Kimlik ve Ötekilik

Filmin başkarakterlerinden Rıfat Bey, Cumhuriyet değerlerine yürekten bağlı, evinde yaşamaya devam etmekle huzur evine gitmek arasında kalmış, eşini kaybettiği için yalnız yaşayan emekli bir yargıçtır. “Yıllardır belli laik-kemalist değerlere inanmış, Cumhuriyet gazetesi okuyan, bir haksızlık gördüğünde daktilosunun başına geçen emekli yargıç, yanındaki Kürt hizmetçisinin evde Kürtçe konuşmasına bile tahammül edemeyen biridir. Kuşku yok ki kendince tutarlı bir kişilik, bir vatansever, bir Anadolu aydını” (Dorsay, 2004:50). Kimliği ve konumlanışı Türklük üzerinden kurulan Rıfat Bey, milliyetçi bir aydın olarak yansıtılmaktadır.

Egemen dilden farklı olan dilleri bölücü bir öge olarak yorumlayan Rıfat Bey’in dünyasında Türkçe bilmeyen Kürt kızı Hejar öteki olarak konumlanmaktadır. Karşı dairede yaşanan çatışmanın ardından Hejar Kürtçe sayıklarken onu Kürtçe teselli eden Sakine ile aralarında şu konuşma geçmektedir:

Sakine: “Ne yapayım Rıfat amca, ben ne yapayım, ha sen beni on yıldır tanırsın, ben böyleyim işte ne yapayım?”

Rıfat Bey: “Yoksa tanıyor muydun karşıkileri”?

Sakine: “Ağzından yel alsın Rıfat amca hâşâ”!

Rıfat Bey: “Tamam tamam bir daha duymayayım Kürtçe konuştuğunu”.

Bu diyalog üzerinden Rıfat Bey’in on yıldır tanıdığı Sakine’yi Kürtçe konuşması üzerine karşıdaki dairedekilerle işbirliği yapan biri olarak suçladığı görülmektedir. On yıldır tanıdığı Sakine bu dili konuşuyor olmakla bir anda suçla ilişkilendirilmiştir. Çünkü Rıfat Bey’in dünyasında Kürt olmak, “bölücülükle ve suçlu olmakla” eşleşmiştir. Burada bir anda ötekine dönüşen Sakine güvenli alana dönebilmek için savunmaya geçer ve Rıfat Bey’i kendisinin suçsuz olduğuna ikna etmeye çalışır. Bu sahnede Rıfat Bey ayakta egemen konumda, Sakine ve Hejar yerde görülmektedir.



Şekil 6.2. Rıfat Bey Sakine'yi suçluyor

Hejar'ın Kürt olduğunu öğrendikten sonra Rıfat Bey'in tutumunun sertleştiğine tanık olunmaktadır. Karşısındaki çocuğa sanki bir çatışmadan yeni kurtulmamış, travma içerisinde değilmiş gibi bir tutumla yaklaşması, çocuğu polise vermekle tehdit etmesi, tartaklaması, Hejar'ı bir çocuktan ziyade bir öteki, bir düşman olarak gördüğünü kanıtlamaktadır. Rıfat Bey Hejar'a karşı bütün bu emreden tavırları, azarlamaları, öfkeli bakışları ve hatta ensesine vurması ile tahakküm kuran ve şiddet uygulayan konumundadır.

Başka bir sahnede geçirdiği şok sonrası korkusundan altına kaçırın Hejar'a klozeti göstererek buraya yapacaksın diyen Rıfat Bey, kolonyalist bakışın bir örneğini sergilemektedir: Modern Batılı ve bilge bir Türk olarak, bilgisiz Doğulu Kürt'ü eğitme görevi.



Şekil 6.3. Utanarak kafasını önüne eğen Hejar

Hejar sürekli kafasını kaşıdığı için başında bit olduğunu fark eden Rıfat Bey, Hejar'ın saçlarını keserek sorunu çözmek ister ama çocuğun direnişi ile karşılaşınca vazgeçer. Filmde çocuğun kimliği ile örtüşen iki yandan örülmüş saçları ile ülkede var olan azınlık öğeler arasında bir benzerlik kurulmuştur. Rıfat Bey de egemen söylemin bir neferi olarak makasıyla çocuğun saçlarını kesmeye çalışırken, sorunların kökten çözüleceğini zannetmektedir. Rıfat Bey Hejar'a sözünü geçirememesi üzerine kendisi alamadığı için utanarak ve hiç hoşnut olmayarak evine gelen kuryeden bit ilacı istemek durumunda kalır. Kendi steril dünyası için bitlenmek asla mümkün olmayan bir durumdur. Yönetmen, burada aynı zamanda sağlık haklarına ulaşma ve sosyo- ekonomik durum açısından Rıfat Bey ile Hejar'ın temsil ettiği sınıflar arasındaki farklara da dikkat çekmiş olur. Hejar'ı yıkarken suyun sıcak olması nedeniyle Kürtçe bağırarak çocuğa, Türkçe konuşmasını söyleyerek, çevrelerindeki nesnelerin Türkçe isimlerini saymaya başlar. Hejar'ın Kürtçe konuşmasına tahammül edemediği için çok öfkelenen Rıfat Bey "seni bitli seni" derken Hejar'ı aşağılamaktadır. Başka bir dil konuşan ötekine asla tahammül göstermez. Öteki olarak gördüğü çocuğa katı tutumu Rıfat Bey'in sinirli ses tonu ve çatık kaşlarıyla bu sahnelerle yansıtılmaktadır.



Şekil 6.4. Hejar'ın saçlarını kesmek istiyor



Şekil 6.5. Rıfat Bey ve Hejar

Rıfat Bey, Hejar'a elbise almak için onu bir mağazaya götürür. Hejar kendisiyle konuşan satıcı kadına cevap vermeyince Rıfat Bey utanır ve aralarında şu konuşma geçer:

Rıfat Bey: "Türkçe bilmiyor evladım".

Satıcı kadın: "Öyle mi Türk değil mi"?

Rıfat Bey: "Türk, Türk de Almanya'da yaşıyor".

Bu diyalog bize Rıfat Bey'in gözünde Kürtlüğün utanılacak bir şey olduğunu göstermektedir. Bu yüzden Hejar'ın Almanya'da yaşadığı ve bu yüzden Türkçe bilmediği yalanını söyler. Batı'da yaşayan öteki, Kürt ötekinden görece daha değerli bir yerde konumlanmaktadır. Mağazadan çıktıklarında çocuğa kıyafetlerin Türkçesini öğretmeye çalışır, kıyafetlerin Türkçelerini Hejar'a tekrarlatan Rıfat Bey senin yüzünden yalan söylüyorum diyerek Hejar'a kızar. Bunun üzerine Hejar yine Kürtçe bağırır. Rıfat Bey'de Türkçe onu bastırmaya çalışır. Bu sahne gibi pek çok sahnede Kürtçenin Hejar'ın öfkelenmediği zamanlarda

isyanının dili olduğunu görürüz. Öteki, inatla diliyle var olmaya, kendini ifade etmeye çalışmaktadır.



Şekil 6.6. Hejar Kürtçe bağırıyor

Birlikte dışarı çıktıkları bir gün akşam yemeği için bir restorana girerler. Rifat Bey restoranın telefonundan Evdo'yu aramak için masadan kalkar. Bu sırada masaya bakan garson Hejar'a bir çikolata uzatır. Yemeğin ardından Hejar da Rifat Bey'le aralarının iyi olması nedeniyle çikolatayı ona uzatır. Çocuğun çikolatayı çalmış olduğunu düşünen Rifat Bey "hırsızlık kötü bir şeydir" diyerek Hejar'ın kafasına vurur ve çikolatayı iade etmek için restorana geri döner. Bu esnada Hejar da kendi dilinde tepkisini yansıtmaktadır. Garsonun çikolatayı verdiğini öğrenince Hejar'dan özür diler ama Hejar kaçır, kalabalık içerisinde nereye gideceğini bilemeyen Hejar birden durur ve onu yakalayan Rifat Bey tekrar özür diler. Burada Rifat Bey'in "Özür diledim özür, anlamıyor musun?" sözleri hala karşısındaki çocuğu tam olarak kabul etmediğinin göstergesidir. Bir kırılma yaşamıştır ve yaptığı hatadan dolayı özür dilemektedir ancak çocuğun dil pratiğini tam olarak kabul etmemektedir.



Şekil 6.7. Rifat Bey Hejar'ı hırsızlıkla suçluyor

İlerleyen zamanlarda Rifat Bey'in Hejar'la teması devam ettikçe başlarda konuşulmasına izin vermediği Kürtçeye karşı ön yargısı azalmaktadır. Hejar'ın ağladığı bir akşam ne dediğini anlayabilmek için Sakine'yi telefonla arayarak çocuğun ne dediğini öğrenir ve Kürtçe nasıl ağlama diyebileceğini sorar. Sonrasında da yardımcısı Sakine'nin evine giderek ondan Kürtçe öğrenmek ister.

Rifat Bey Hejar'ı evlat edinmek için sosyal hizmetlere gitmeye karar verir ve çocuğu Sakine'ye emanet eder. Evden ayrılacağı esnada Sakine Rifat Bey'e yıllardır sakladığı gerçek isminin Rojbin olduğunu açıklar. Bu sahnede Sakine'nin gerçek kimliği ve isminin Rifat Bey tarafından tanındığı görülmektedir. Filmde, öteki olarak tanımlanan bir etnik kimliğe sahip olan Sakine'nin Hejar'la ve onun yarattığı direniş alanıyla özgülleşmesi söz konusudur. Sakine'nin gerçek ismini söylediği sahnede bunca zaman bastırılan serbest kalmakta, geçmişin yükü ile yüzleşilmektedir. İsimlerin ulusal kimliğin bir parçası olduğu düşünüldüğünde bu sahne Sakine'nin görünür ve tanınır olması açısından önem taşımaktadır.



Şekil 6.8. Sakine gerçek adının Rojbin olduğunu söylerken

Vapurda geçen bir sahnede, Hejar ve Rifat Bey birlikte etrafta gördüklerinin Türkçe ve Kürtçelerini söylerler. İkisi de gülümsemektedir ve mutlulardır. Rifat Bey bu sırada Hejar'a bir çikolata uzatır. Üstünden vakit geçmesine ve Rifat Bey çok özür dilemesine rağmen Hejar, Rifat Bey'in restoranda onu suçladığı akşamı unutmaz ve çikolatayı denize atar. Rifat Bey de inatçı Kürt diyerek ona kızar. Bu sahnede Kürtlerin yaşadıkları baskı ve ötekileştirilme pratiklerinin aslında unutulmadığına dair bir ima yapılmaktadır. Rifat Bey'in "inatçı Kürt" söylemi de egemen söylemde Kürtlüğe dair normalleşmiş negatif düşüncelere işaret etmektedir.

Filmin finaline yakın, Rifat Bey'in Hejar'ı sinemaya götürdüğü ve birlikte çizgi film izledikleri esnada çizgi filmin içerisinde beyaz çocuklar arasında bir siyah çocuk gösterilir. Bu sahne yönetmenin Türklükle Kürtlüğün tabiyet ilişkisi üzerine bir bilinç geliştirdiğini göstermektedir. Bu tabiyet ilişkisi eşitlik içermeyen bir ilişkidir ve tıpkı beyazlar ile siyahlar arasındaki ilişki gibi hiyerarşiktir.

Bu iki karakterin temasıyla birlikte, başlarda otoriter ve kendi çevresinde konumlanan diğerlerine karşı ötekileştirici bir bakışa sahip olan Rifat Bey'in, Hejar'ın inatçı ve asi tutumuyla birlikte kendini ve egemen konumunu sorguladığını görmekteyiz. Bunun bir sonucu olarak da daha öncesinden farklı tutum ve davranışlar sergilemektedir. Rifat Bey'in bu dönüşümüyle Türklüğün "özneleri mutlak olarak belirleyen tarih üstü bir öz değil, eleştirel bir mesafenin alınabileceği, özgürlükçü fikirlere ve duygulara evriltilebilecek tarihsel bir kimlik olduğuna şahit oluyoruz" (Şen, 2019:300).

6.3.2. Kullanılan Simge ve Semboller

Ulusal kimliğin inşasında temelde bizi diğerlerinden farklılaştıran tarafların ortaya konulması yatmaktadır. Bu bağlamda simge ve semboller ulusal kimliğin yaratılmasında, bir topluluk olan ulusun, "hem üyeleri arasındaki benzerliğe hem de dışarıdakilerin farklılığına vurgu" yapar. Bu sayede, "özel olaylar ve birliği betimleyen simgeler" sayesinde ulusun üyeleri ortak bir çatı altında toplanır ve ötekilerden ayrılır (Guibernau, 1997:138-139).

Filmde ulusal kimliğin inşası, karakterlerin özelliklerinin aktarılması ve dönemin ruhunun yansıtılabilmesi için çeşitli simge ve semboller kullanılmıştır.

Filmde Rifat karakterinin, Cumhuriyet gazetesi okuması ve çalışma masasının hemen yanındaki duvarda yer alan Kemalist ikonografi⁷ karakterin ulusal kimlik açısından konumlanışını gösteren ve ilk başta göze çarpan sembollerdir.



Şekil 6.9. Rifat Bey Cumhuriyet gazetesi okurken

⁷ Duvarda asılı olan tablo 1925 tarihli bir kartpostal. Mustafa Kemal'in portresinin altında "Kurtardın Vatani, Oh, Mustafa Kemal!" yazmakta ve Hilal'in içinde de soldan sağa paşalar yer almaktadır.



Şekil 6.10. Duvardaki Kemalist ikonografi

Rıfat Bey'in parkta Hejar'ı salladığı ve sonrasında birlikte yürüdükleri sahnede, caddeden asker konvoyu geçmektedir. Konvoydan atılan “en büyük asker bizim asker” ve “şehitler ölmez vatan bölünmez” sloganları militarizmin bir göstergesi olarak yansımaktadır. Aynı zamanda konvoyun içindeki arabalardan sarkan birçok Türk bayrağı da görülmektedir. Ulusal kimliğin inşasında en önemli sembollerden birinin, o ulusu simgeleyen ve aidiyeti gösteren bayrak olduğu söylenebilir. Bunun dışında film boyunca bayrak, Rıfat Bey'in tren garına geldiği sahnede ve 29 Ekim'de Rıfat Bey'in balkonuna astığı sahnede görülmektedir. Rıfat Bey milli bayramlara önem veren bir Cumhuriyet aydını olarak temsil edilmektedir.



Şekil 6.11. Konvoydakilerin salladığı bayraklar



Şekil 6.12. Tren garındaki bayraklar



Şekil 6.13. Rıfat Bey'in balkonuna astığı bayrak

Ulusal kimliğin inşasında diğer referans kaynakları ulusa verilen isim ve o ulusun dilidir. Bir ulusun ismi, o ulusun özünü hatırlatma görevini üstlenirken aynı zamanda sürekliliğini de garanti altına alan kesin bir simgeyi ifade etmektedir. Ulusun ismi, o topluluğu diğerlerinden ayrı bir yerde konumlandırmaktadır (Smith, 2002b:47-48). Bu anlamda film içerisinde pek çok sahnede Türklük ve Türkçe'ye vurgu yapıldığı görülmektedir. Rıfat Bey yanında Kürtçe konuşulmasına asla tahammül edememektedir. Sürekli Kürtçeyi yasaklar ve Türkçe konuşmayı vurgular. Her fırsatta Hejar'a Türkçe öğretmeye çalışır. Hejar'ı yıkadığı sahnede, "Türkçe konuşacaksın, bu memlekette Türkçe konuşulur" sözleri ve birlikte akşam yemeği yerlerken "Şimdikiler özel okullarda okuyor, İngilizce. Bir millet diline sahip çıkmalı" sözleri ulusal kimliği oluşturan öğelerin yansımaları olarak görülebilir.

6.4. Filmde Otorite ve Kurumlar

Filmde çatışma sahnesinin olduğu esnada, polisin Rıfat Bey'in evine girdiğini görürüz, "kımıldamayın sakın olun" diyerek Rıfat Bey ve Sakine'yi silah zoruyla duvara doğru sıkıştırır ve kımıldamalarını engeller. Rıfat Bey emekli yargıç olduğunu söyler ve evden çıkmalarını ister buna rağmen polis çatışma bitene kadar orada durmaya devam eder ve bu güç yarışının baskın

tarafı olur. Rifat Bey polisin bu aşağılayıcı tavrı karşısında gözlerini kırpmadan polise bakmaktadır, bu esnada polisin birkaç kez üstten bir bakışla Rifat Bey'e bakıp sonra da sakince elindeki silaha baktığı görülmektedir. Yönetmen yüz plan çekimi tercih eder ve polisin küstah bakışıyla Rifat Bey'in şaşkınlığı ve çaresizliği kadraja yansır. Yine bu esnada kadraja giren silahla polisin otoritesi vurgulanmış olur. Polisin silahı elindeyken alt açıdan çekildiği sahne de benzer şekilde polisin otoritesini vurgulamak ve üstünlük duygusunun seyirciye geçirilmesi amacıyla tercih edilmiştir. Çatışma bittiğinde polis aynı küstah tavrı sürdürerek evin kapısını çarparak çıkar. Devamında da polislerin bir infaz gerçekleştirdiği görülür, yönetmen bu sahneler ve sonrasında Rifat Bey'in daktilosuna "Polis devleti mi? Hukuk devleti mi?" yazdığı sahne ile dönemin etkin gücünü ve otoritesini seyirciye aktarmak istemiştir. Bu sahneler yargı ile emniyet güçlerinin çatışmasını göstermek açısından önemli sahnelerdir. Yönetmen, söz konusu yıllarda yaşanan ve hukuk devletinin karşısında konumlandırılan polis devletinin yansımaları olan uygulamaları bu şekilde seyirciye aktarmaktadır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde devletin toplum içerisindeki otoritesi polis vasıtasıyla görünür olmaktadır. Benzer şekilde devletin aile içerisindeki temsilcisi ise, emekli yargıç Rifat Bey'dir.



Şekil 6.14. Polis ve Rifat Bey



Şekil 6.15. Kibirli tavrını sürdüren polis

Filmde Müzeyyen Hanım, karakterinin modern Türk kadınına temsil ettiği görülmektedir. Evdeki bütün işleri üstlenmiş, eşine ve yuvasına sadakatle bağlı, ailesi için her türlü fedakârlığı yapmaya hazır, her koşula uyum sağlayan kadınlık rolünü çok uzun bir zaman yerine getirmiş olan Müzeyyen Hanım artık –eşinin vefatıyla birlikte- eski yaşam biçimine ve aidiyetlerine mesafelenmektedir. Daha önce eşinin kullanmasına izin vermediği bisikleti sürdüğü sahnede Rifat Bey'e, "çok istemiştım vaktiyle ama izin vermemişti rahmetli" sözleri, evlilik yüzüğünü çıkarması, vefat eden eşinin fotoğrafını kaldırması ve Rifat Bey'e duygularını anlatan bir mektup yazması; Müzeyyen Hanım'ın kendisini yalnızlığa hapseden rutinlerle vedalaşmasının ve eski yaşamını geride bırakmasının bir yansıması olarak aktarılmaktadır. Serpil Sancar'a göre, aileyi düzenleme fikri toplumu inşa etme fikriyle paraleldir. Dolayısıyla "aileyi düzenlemek" ulus inşasında toplumu birinci elden şekillendiren "politik" ve önemli bir uğrak noktasıdır (2014:197). Yönetmen burada bilinçli bir şekilde, Modern Türk aile yapısının

ulus devleti besleyen yanını göstermektedir. Aile içindeki rollerin netleşmesi yeni bir inşa anlamı da taşımaktadır.



Şekil 6.16. Müzeyyen Hanım bisikletiyle



Şekil 6.17. Evlilik yüzüğünü çıkarıyor



Şekil 6.18. Vefat eden eşe veda

Rıfat Bey, Hejar sürekli tekrarladığı için merak ettiği Kürtçe bir cümleyi Sakine'ye sorar. Bunun üzerine, çocuğun küfrettiğini öğrenir. Rıfat Bey Sakine aracılığıyla Hejar'a bir daha küfretmemesini söyler. Bu sırada kullandığı “kız haliyle bir de küfrediyor” sözleri, cinsiyet politikalarının gündelik yaşam pratikleriyle girift yapısını gözler önüne sermektedir. Rıfat Bey devletin ailedeki temsilcisi olarak bir kız çocuğunun nasıl konuşması gerektiğini de belirleyen konumdadır.

6.5. Filmde Kürt Temsili

Büyük Adam Küçük Aşk filmi dilin, diyalogun, temasın ötekini tanıma ve anlamada önemini ortaya koyması, ticari sinema ve melodramlardaki klişeleşmiş Kürt temsili kırıntı politik bir konumlanış sergileyen bir film olması nedeniyle önem teşkil etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Türkiye sinemasında Kürtleri anlatan veya Kürt imgesi barındıran filmlerde 90'lı yılların ortalarına kadar –Yılmaz Güney gibi belli istisnalar hariç- bir gerçekçilik ve özgünlükten söz etmek mümkün değildir. Türkiye'deki kimlik politikalarının bir sonucu olarak bu döneme kadar Kürtlerin işaret edildiğini ama asla Kürt olarak isimlendirilmediklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra Kürt temsilleri, oryantalist bir bakışla, aksanlı Türkçeleriyle,

modern Türkiye'nin geri kalmış ve feodal yanı olarak sunulmuştur. 2000'li yıllarla birlikte bu temsillerin dışına çıkıldığı gözlenmektedir. Büyük Adam Küçük aşk filminde de bu bağlamda Kürt adı duyulmakta, onun hikâyesi anlatılmaktadır.

Ailesini kaybetmiş, coğrafyasından ayrılmak durumunda kalmış olan Hejar, devletin görmezden geldiği Kürtlerin temsilidir. Yaşanan çatışmanın ardından evde arama yapan polisler, korktuğu için saklanan Hejar'ı fark etmezler. Bu küçük çocuk Kürtlükle özdeşleştirilirken, önyargıları kıracak bir karakter olarak şekillendirilmiştir. Çocukluğun getirdiği masumiyetinin yanı sıra inatçılığı da ön plana çıkmaktadır. Kendi dilini konuşan, Kürtçe ismiyle hitap edilen karakter, filmin sonunda Rıfat Bey gibi dünya görüşü olan bir yetişkin tarafından tanınmakta ve kabul görmektedir.



Şekil 6.19. Hejar polisler tarafından fark edilmez

Hejar'ın önce anne babasını kaybetmesi, sonra Evdo ile köyünden İstanbul'a gelmek zorunda kalması, Evdo'dan ayrılması ve emanet edildiği yerdeki insanların da ölmesi sonucu çok büyük bir yalnızlık içine düştüğünü görmekteyiz. Rıfat Bey'le olan ilişkisinde de, ortak bir dillerinin olmayışı Rıfat Bey'in soğuk ve dışlayan tavırları durumu daha da zorlaştırmaktadır. Hejar, Sakine ile ortak bir dil yakalamasına rağmen bu alanın da Rıfat Bey tarafından –Kürtçe konuşmayı yasaklamak suretiyle- baskılanması ile kendi dünyasında yapayalnız kalmıştır. Bütün bunlara rağmen kendi değerlerinden vazgeçmez, diliyle kendini ifade eden hatta bu dili isyanının bir aracı olarak kullanan bu inatçı çocuk yalnızlığına rağmen varlığını ve dilini kabul ettirmeyi başararak ötekiliği aşındırır.

Yönetmenin Hejar vasıtasıyla, Kürt halkının yaşadığı ötekilik, korku ve travmayı yansıttığı görülmektedir. Çatışmanın ertesi günü, Hejar uyanınca Rıfat Bey'in giydirdiği

pijamanın üstünü yere atıp apartmana kaçır ve eve dönmek istemediğini beden diliyle gösterir. Bu esnada apartmana gelen sivil polis ile karşı dairenin kapısının önünde bekler, sivil polisin zile basmasıyla adamdan uzaklaşır –kapı zili çatışmayı hatırlatan bir uyarı olduğundan- Hejar, kapıyı gece onu fark etmeyen silahlı ve üniformalı bir polisin açmasıyla korkuyla Rıfat Bey'e doğru geri çekilir. Hejar burada bir yandan kendi varlığına tehdit olan bir güçten kaçarken diğer yandan kendisini koruyan ama dil pratiklerini ve yaşam alanını kısıtlayan Rıfat Bey'in yanında sıkışıp kalmıştır.



Şekil 6.20. Hejar güvenlik güçlerinden korkar

Sakine karakterinin devlet politikaları ile uyumlu bir yurttaş görünüşü çizdiği söylenebilir. Ait olduğu sınıf, egemen söylem çerçevesinde cahil olmakla özdeşleştirilmiştir. Egemen ideoloji ile sorun yaşamamak için kimliğini bastırmış ve yaşamına Sakine olarak devam etmiştir. Sakine isminin suskunluğa, sakinliğe hareketsizliğe gönderme yapan bir isim olması da karakterin bastırılmışlığını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Yıllarca tanıdığı insanlardan ismini bile saklayarak, kimliği yokmuş gibi davranan bu kadının, Rıfat Bey'in Hejar sayesinde geçirdiği dönüşüm sonrası dile getirdiği gerçek kimliğine dair itirafı, egemen söylemin şekillendirdiği üst bilincinin zayıfladığını göstermektedir. Unutmak zorunda kaldıklarına dair bu itiraf Rıfat Bey'le daha yakın bir ilişki kurmasını da sağlayacaktır. Burada yönetmen iki Kürt kadın gerçeği çizmektedir: Biri tahakkümle şekillenmiş, asimile olmuş, bastırılıp, susturulmuş Sakine ismini kabullenmiş Rojbin, diğeri de varlığının tanınmasında ısrarcı, yeni bir kuşak kadınının habercisi inatçı kız çocuğu Hejar.



Şekil 6.21. Sakine ve Hejar

Bir diğer karakter Evdo, köyünde çıkan çatışmalarda tüm ailesini kaybetmiştir. Hejar’la birlikte Diyarbakır’daki köylerinden İstanbul’daki bir akrabasının yanına göç etmek durumunda kalmıştır. Bütün bu çatışma süreçlerini birinci elden görmüş biri olarak Evdo’nun iki taraf arasında kaldığı Rıfat Bey’le yaptığı konuşma üzerinden yansıtılmaktadır: “Gidecek yerimiz kalmamıştır begim ne yapak? Bu hemşerimizin evine sığınmışık. Biz arada kalmışık begim, bir tarafta devlet bir tarafta gerilla. ”



Şekil 6.22. Evdo köyündeki çatışmalardan kaçıp İstanbul’a gelmiştir

6.6 . Merkez ve Çevre İlişkisi Bağlamında Göç, Yabancılaşma, Yolculuk

Büyük Adam Küçük Aşk filmi Kürt meselesine taşradan değil de merkezden, İstanbul'dan bakan bir öykü üzerine inşa edildiği için, büyük şehirlerle görünür olan göç ve yabancılaşma gibi kavramları da işlemektedir.

Rıfat Bey Hejar'ı Evdo'nun bulunduğu adrese götürmeye karar verir, kendi steril ortamından çıkarak İkitellinin varoşlarına doğru bir yolculuğa çıkacaktır. Önce trene binerler, trende kardeşinin beyin ameliyatı için dilenen bir çocuk yanına gelince, Rıfat Bey çocuğun annesini, çocuğu dilendirdiği için azarlar ve trenden inmelerini söyler. Bu söylemi aslında toplumun gerçeğinden ne kadar uzak olduğunu göstermektedir. Trenden inince yolculuklarına dolmuşla devam ederler, bu sefer önlerinde çarşafli bir kadın oturmaktadır. Bu sahnede Rıfat Bey'in yüz ifadesi hayal kırıklığına uğramış mutsuz bir ifadeyi yansıtmaktadır. Mezarlık ve gecekondu mahallelerinden geçerken kendi yaşam alanından çok farklı olan bir gerçekle yüzleşmek durumunda kalmaktadır. Steril bir ev ve muhitte yaşayan Rıfat Bey kendi toplumuna ve memleketine yabancılaşmış bir emekli yargıç olarak temsil edilmektedir. Hejar'ı bir görevliye emanet ederek, Evdo'nun evini aramaya başlar. Bu sırada önce büyük bir çöp birikintisinin yanından geçer, bir çeşmenin başında çamaşır yıkayan kadınları görür. Bakkal'ın yanındaki kız çocuğu ile yürüyen Rıfat Bey çamurlara bata çıka Evdo'nun sığındığı eve gelir. Ayaklarının çamura bulaştığı sahne, Rıfat Bey'in çok da bilmek istemediği gerçeklerle yüzleşme halini anlatmaktadır. Mahallesinden çıktığı andaki steril hali artık yoktur. Rıfat Bey için daha önceleri her şey siyah beyazken artık griler de görünür olmaya başlamıştır.



Şekil 6.23. Rıfat Bey trende dilenen çocuğun annesini azarlıyor



Şekil 6.24. Rıfat Bey ve önünde oturan çarşafli kadın



Şekil 6.25. Rıfat Bey'in varoşlarda çamura bulanmış ayakları

Rıfat Bey ilk defa tanık olduğu bu yaşam alanında kötü şartlarda yaşayan Evdo ile yaptığı konuşmanın ardından büyük bir kırılma yaşayacaktır. Rıfat Bey eve girdiğinde, odadaki kadınlar kucaklarındaki bebeklerle dışarıya çıkarlar ve odaya çok sayıda çocuk gelir. Bu kadar insan zor şartlarda aynı evde yaşamaktadır. Aralarında geçen diyalog sahnelerinde kamera iki karakterin karşısında konumlandırılacak şekilde yerleştirilmiştir ve sahne karakterlerin aralarındaki mesafeleri, içinde bulundukları duygu durumlarını yansıtmaktadır. Evdo'nun iki büklüm duruşu ve diken üstündeki haline karşılık Rıfat Bey'in dik duruşu ve kendini ifade ederken gösterdiği

özgüven beden dilleri üzerinden seyirciye yansıtılır. Rıfat Bey kameranın sol tarafında Evdo da sağ tarafında yer alır. Bu iki karakter Türkiye'nin batısı ile doğusunu temsil etmektedir. Yaptıkları sohbet içinde Evdo tüm ailesini çatışmalarda kaybettiğini arada kaldığını ve İstanbul'a gelmek zorunda olduğunu anlatır, Rıfat Bey de oğlunun Amerika'da yaşaması nedeniyle çok uzun süredir ziyarete gelmediğinden bahseder. Birbirlerinden çok farklı hayatlar yaşasalar da aslında yalnızlıkta ortak olduklarını anlarlar. Bu sahnede yönetmen, yargıyı temsil eden Rıfat Bey'le, ötekileştirilmeyi ve dışlanmayı temsil eden Evdo'yu yan yana getirerek dertleştirmektedir.

Bu sahneyle birlikte topraklarını terk etmek zorunda bırakılan Kürtler'e ve zorunlu göçe de vurgu yapılmaktadır. Evdo'nun arada kalmış hali aslında coğrafyalarını bırakmak zorunda olan Kürtlerin genel halidir. Gidecek yerlerinin olmaması ile şehirlere göçen bu insanlarla birlikte toplumsal değişimler de yaşanmıştır. Gecekondu kültürü, yoksullaşma, nefret söyleminin artması gibi olgular toplumda yaşanan ekonomik, politik ve kültürel değişimlerden bir kaçıdır. Evdo'nun arada kalmışlığı ve gidecek yerinin olmaması üzerine bu eve sığındığını anlatması; bir yandan Kürt sorununu yansıtırken, diğer yandan bu sorunun metropollere ve topluma yansımalarına da işaret etmektedir. Yaşanan zorunlu göçün etkileri film içerisinde farklı sahnelerden okunabilmektedir. Hejar ve Rıfat Bey'in birlikte şehirde dolaştığı sahnelerde, o dönemin ekonomik koşulları ve gelir dağılımındaki eşitsizlik görülmektedir. Rıfat Bey Hejar'ı yeni kıyafetler almak için dışarıya çıkarır ve sonraki sahnede Rıfat Bey İstanbul trafiğinde Hejar'la birlikte arabasının içinde trafik ışıklarında beklemektedir. Bu esnada araba camlarını silerek para kazanabilmek için arabanın etrafında beliren çocuklar görülmektedir. Bu sahne vasıtasıyla çocuk işçi gerçeğine de vurgu yapılmaktadır. Bir çocuğun arabanın camına yüzünü yaslayarak arka koltukta oturan Hejar'a komik hareketler yaptığı gösterilir. Yaşanan göç ve yoksullukla birlikte belki de pek çok insanın yaşamında mutlaka denk geldiği bu Türkiye hakikati, aynı şehirde yaşayan farklı çocukların teması üzerinden bu sahne ile aktarılır.



Şekil 6.26. Hejar ve sokak çocuğunun karşılaşması

Filmde Rifat Bey'in kendi ayrıcalıklı muhitinden çıkmasıyla içinde yaşadığı şehrin hiç farkında olmadığı yüzüne tanık olmasını sağlayan yolculuğu, onun toplumuna yabancı halini ve kısıtlanmış bakışını da gözler önüne sermektedir. Hejar'la geçirdiği tüm zamanlar ve Evdo'ya gitmek için yaptığı yolculuk Rifat Bey'in kendisi üzerine daha fazla düşünmesine neden olmaktadır. Rifat Bey'in geçirdiği bu içsel yolculuğun ardından, aksi, sert, benmerkezci ve ötekileştiren tutumunun kırıldığı görülmektedir.

6.7. Ötekiliği Aşındırıcı Öge Olarak Çocuk

Büyük Adam Küçük Aşk filmi, döneminin iktidar pratiklerine, kimlik siyasetine, ötekileştirme pratiklerine, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapısına insani bir bakışı merkeze alarak eleştiri sunmaktadır. Film boyunca kimlik, aidiyet, önyargılar, travma gibi imgeler üzerine toplumsal bir bakış açısı sergilenmektedir. Filmin merkeze koyduğu çatışma yoğunluklu olarak etnisite ve dil üzerinden şekillense de, çarpık kentleşme, toplumsal değişim, Türk modernleşmesinin getirdikleri gibi pek çok Türkiye gerçeğine değinmesiyle birlikte sistem tarafından öteki olarak işaretlenen her bireye eleştirel bir bakış sergilediği söylenebilir.

Filmin temel olay örgüsünün Hejar'ın gelişiyi başlayıp, Evdo'yla gidişiyi sona erdiğini görmekteyiz. Hejar'ın ilk şoku atlattıktan sonra Kürtçe konuşmasıyla birlikte, Rifat Bey'in egemen ideoloji tarafından şekillendirilmiş kimliği aktive olur ve kendisi için çok büyük bir rahatsızlık kaynağı olan Kürtçe konuşulmasını yasaklar. Bu çatışma filmin merkezinde konumlanan Kürt sorununa işaret etmektedir. Hejar ve Rifat Bey'in birlikte geçirdiği zamanlar, Hejar'ın varlığının tanınmasındaki ısrarcı tutumu ve Rifat Bey'in İstanbul varoşlarında keşfettiği başka bir gerçeklik onun tutumunu temelli değiştirecektir. Evdo'yu ziyaretinin ardından, Rifat

Bey'in Kürtçe düşmanlığının giderek aşıldığı görülmektedir. Hejar'ın anne ve babasının adını öğrenebilmek için Sakine'den Kürtçe konuşmasını ister ama konuşmanın sonunda da bunun son olduğunu belirtir. Daha sonra, bir akşam yemeği esnasında, Hejar Rıfat Bey'in elini tutup Evdo'nun ismini söyler, Rıfat Bey Evdo yok diyerek ona kötü davranır ve bağırır bunun üzerine Hejar, yüksek sesle Kürtçe sayıklayarak ağlamaya başlar. Çocuğun ağlamasıyla paniğe kapılan Rıfat Bey, Sakine'yi arar ve Hejar'ın ağlarken ne dediğini Sakine'ye dinletir. Hejar annesini isteyerek ağlamaktadır. Rıfat Bey Sakine'ye Kürtçe nasıl ağlama denileceğini sorar. Sonrasında Hejar'a: "Negri! Ağlama" diyerek çocuğu sakinleştirmeye çalışır. Rıfat Bey'in Kürtçe konuşmayı öğrenmek için ilk çabasının bu sahnede gerçekleştiği görülmektedir. İlerleyen sahnelerden birinde de Sakine'nin evine giderek, elindeki not defterinde yer alan kelimelerin Kürtçelerini öğrenmek istediğini belirtir.



Şekil 6.27. Rıfat Bey Hejar'ın ailesinin ismini öğrenmek için Sakine'den yardım istiyor



Şekil 6.28. Rıfat Bey Hejar'a Negri! Diyor



Şekil 6.29. Rıfat Bey, Sakine ve eşi

Filmin finalinde, şans eseri radyodan çatışmayı öğrenen Evdo, Hejar'ı bulmak için avukat Serpil'in kapısında beklerken eve gelen Rıfat Bey ve Hejar'la karşılaşır. Birlikte eve girerler. Rıfat Bey Evdo ile konuşurken Hejar da Evdo'nun kucağında yanığını okşamaktadır. Evdo'yu Rıfat Bey'in yasakladığı çalışma odasına götüreren Hejar onu, çalışma masasına başköşeye oturtur. Rıfat Bey'i de oradaki koltuğa oturtur. Hejar için kıymetli olan şey ne yeni elbiseler, küpeler ne de güzel yemeklerdir. Bütün bu şeyleri geride bırakarak Evdo ile yoksulluk ve çaresizliğe doğru yol

almayı seçen Hejar'ı, bu yolculuğa çeken şey ise anadilidir. Bu “son sahnenin eleştirel radikalliği Kürtlüğü her daim Türklük evreninde görmek isteyen, onu sadece o evrende tahayyül edebilen kolonyalist arzuya direnebilmesinden gelmektedir” (Şen, 2019:299).



Şekil 6.30. Hejar, Evdo ve Rıfat Bey çalışma odasında

Filmin en başında Kürt kimliğini ve dilini tanımayan ve her fırsatta baskılayıp yasaklayan Rıfat Bey, hem Hejar'ı olduğu gibi kabul etmiş hem de Sakine'nin gerçek kimliğini öğrenmiş ve bu kimlikleri tanımıştır. Bu bağlamda Hejar'ın kimlikler düzleminde diyalog ve tanınma yarattığını söylemek mümkündür.

Rıfat Bey'in başlarda Hejar'ı yöresel kıyafetleri, halıya işemesi, saçındaki bitleri ve kulağına takılmış ip parçalarıyla, modernlikten uzak eğitilmesi gereken bir Kürt kızı olarak küçük gördüğü söylenebilir. Özellikle konuştuğu dilden duyduğu rahatsızlığa rağmen Rıfat Bey'in Hejar'a “gösterdiği tolerans” onun çocuk olmasıyla yakından ilgilidir. Kuvvetle muhtemel Rıfat Bey'in evine sığan kişi bir yetişkin olsaydı, benzer bir tolerans ve ilişkilene olmayacaktır. Hejar, Rıfat Bey'in evinden kaçmak istese de, güvenlik güçleriyle karşılaşması onu hiç tanımadığı bir dil konuşan bu aksi adamın evinin görece daha güvenli olduğuna ikna eder. Bu çok sert kurallarla çevrili ev Hejar için bir direniş alanına dönüşecektir. “Ev işlerine yardımcı olan Sakine'ye gerçek adı Rojbin'i gizleten, Kürtçe konuşmasını yasaklayabilen Rıfat Bey'in yetişkinleri zapturapt altına alan otoriterliği, Kürt kimliğini gizleyemeyecek olan bir çocuğun inatçılığı sayesinde krize uğrar. Böylelikle çocukluğun sınırlı ve otoriter bir alanda simgesel sermayesi sayesinde yarattığı ihlale ve değişime tanık oluruz” (Düzcan, 2020:167). Filmde Hejar'ın çocuk olmasının, kendi dilinde ve var oluşunda ısrarının, diyalogun yolunu açarak ötekiliği aşındıran bir işlev üstlendiği söylenebilir.

7. SONUÇ

Sinemanın, toplumların ekonomik, politik ve kültürel görünümünü yansıtırken bunları istediği şekilde biçimlendirme, yeniden üretme ve aktarma gibi bir gücü olduğu aşikârdır. Filmlerdeki temsillerin egemen ideolojiyi işaret ederek, toplumdaki güç odakları ile mücadele eden bir görünüm sergilemesi de sinemanın bu anlamda politikleşebilme potansiyelini göstermektedir.

Bu tez kapsamında çalışmanın ana problematiğini oluşturan 2000 sonrası Türkiye sinemasında ötekiliğin aşındırılmasında çocuğun nasıl bir işlevi olduğu değerlendirilmiştir. Bunu yaparken de Türkiye sinemasında ötekilik ve çocuk temsillerinin nasıl bir görünüm sergilediği ve 2000 sonrasında bu görünümdeki değişimlerin neler olduğu da yan bulgular olarak ortaya konmuştur.

2000 sonrası Türkiye sinemasında, öteki temsillerinde bir kırılma yaşandığından söz etmek mümkündür. Sinemadaki tek tipleşmiş gerçekçi olmayan temsiller, yerlerini çok daha gerçekçi temsillere bırakmıştır. Bastırılan ve yok sayılan kimlikleri ve bu kimliklere ait hikâyeleri, aidiyet, bellek ve kimlik kavramları etrafında gerçekçi bir şekilde yansıtan filmlerin sayısının arttığı görülmektedir. “2000’lerde bu eğilim belirginleşmiş; popüler veya sanat sineması kulvarında kimlik politikaları bağlamında gerçekleştirilen filmlerin sayısı artmaya başlamıştır” (Duruel Erkilic, 2014a: 153). Ötekilik tartışmalarının sinemaya, geçmişte yaşananları bugüne ilişkilendiren gerçekçi ve alternatif bir bakışla yansıdığı görülmektedir.

Çocukluğun içinde bulunduğu kültüre, çağa ve hatta coğrafyaya göre şekillenebilen bir modernizm icadı olduğu fikri (Aries, 1962) ile birlikte çocukluğu sınırlı bir alana hapseden düşüncelerin tartışmaya açıldığı ve işlevsizleştiği görülmektedir. Doğasında taşıdığı potansiyelleri sayesinde yetişkini kendi sınırlı alanlarının dışına çıkarabilen çocukluk, sinema tarihi boyunca vazgeçilmez bir öge olmuştur. Filmlerde sıklıkla çocuk imgesine başvurulması çocukluğun doğası ile yakından ilgilidir. Çocukluğun doğası yetişkinlerin öncesinde yapabildiği ama artık yapamadığı şeylerin ve sahip olmadığı bu yanının ortaya çıkarılmasına uygun bir potansiyel taşımaktadır. Bu anlamda, inatlaşabilen, direnen, kuralları esnetip ihlal edebilen çocuk ve çocukluk görünümü yetişkinler için bir yansıtma ve arınma alanı görevi görmektedir. Yetişkin kaybettiklerini burada arar burada gerçekleştirir. Çocukların yer aldığı çocuk gözüyle bakabilen filmler aslında yetişkinler için yetişkinlerce yapılmaktadır. Fakat bu filmlerde “çocukluğun yer alması, hikâyenin çok güçlü bir kıyıya demir atmasını tesis edebilmektedir” (Düzcan, 2020:360). Çocuk varlığının ve bakışının taşıdığı bu güç eleştirel, dönüşümsel ve pozitif bir anlam içermektedir. Çocuğun, sinemasal üretimi ve bu üretimin kökenindeki yaratıcılığı harekete geçiren ve yeşerten bir işlevi vardır. Filmlerde çocuk kullanımının seyircinin özdeşleşme sorununu gidermede çok etkili oluşu çocuk temsillerinin

sayısını arttırırken, seyircinin kaybettiği çocuksu yanlarının hatırlanmasına ve devreye sokulmasına olanak tanımıştır. Bu anlamda sinemada çocukluk, yetişkinin kendi çocukluğu ve kaybettiği, arzuladığı yanları ile yeniden ilişki kurabilmesi açısından diyalojik bir unsur işlevi de görmektedir. Castenada'ya göre, “çocukluk devingen yapısı ve bitmemiş olma haliyle potansiyel olarak her şeye açıktır ve her yöne esneyebilir” (2002:3). Çocuk tamamlanmış bir kategoride olmamasıyla, insan statüsüne ve insanlık kavramının geçerliliği ve işlevine meydan okuyan bir yerde konumlanmaktadır. Bu bağlamda çocukluk yalnızca sahip olduğu tecrübeler ile değil aynı zamanda dönüşüme açık olma pratikleriyle de sinema için vazgeçilmez olmuştur.

Türkiye sineması özelinde de çocuk imgesi önemli bir hikâye aktarma unsuru olarak işlev görmektedir. 2000’li yıllarla birlikte Türkiye sinemasında çocuk bakışını merkeze koyarak hikâyesini aktarma çabasının arttığı söylenebilir. Aynı zamanda çocukların yer aldığı bu filmlerin yoğunluklu olarak taşra mekânlarında geçtiği görülmektedir. Daha önceleri masumiyet ve erdemleriyle ön plana çıkan çocukların 2000 yılı sonrasında asi ve kötücül olabilecek yanlarına da işaret edildiği söylenebilir. “Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmlerinde “çocuksu zalimliğe” yer vermesi, aslında 2000’li yıllar sinemasında yaygınlaşacak şekilde kötücül çocuk imgesinin önünü açar” (Düzcan, 2020:200).

Bu anlamda masum çocuk mitine karşı daha gerçekçi alternatif bir bakışın olduğu görülmektedir. Böylelikle çocuğun belirsiz ve tekinsiz bir varlık olarak sonsuz ihtimalleri ön plana çıkmaktadır. 2000 sonrası Türkiye sinemasında çocukluk imgesinin, masumiyet ve erdemlerinden çok içinde bulundukları sorunlarla ve buhranları üzerinden sinemaya yansydıkları ve toplumda olan problemleri yetişkinlerin gösteremeyeceği şekilde işaret ettikleri söylenebilir.

Politik filmlerin, başat ideolojinin dışarda bıraktığı kimi toplumsal referansları kullanarak, farklı bir bakışla, izleyenin konumlandığı ve çevrelendiği yer dışında bir okuma yapmasına olanak sağlaması, eleştirel bir söylemi mümkün kılmaktadır. Bu anlamda Asuman Suner’in de söylediği gibi, “Yeni politik filmler, ‘ulusal aidiyet’, ‘ulusal kimlik’ meselesini farklı açılardan sorunsallaştırırken, izleyiciyi ezberini bozmaya, Türkiye’de yaşanan toplumsal/tarihsel süreçlere ilişkin hegemonik söylemin sunduğu bakış açısının dışında görme/düşünme biçimleri edinmeye yöneltmektedir” (2006:289). Bu bağlamda bu çalışmada ötekiliğin aşındırılmasında çocuğun işlevinin incelendiği *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi “yeni politik” filmler arasında yer almaktadır.

Büyük Adam Küçük Aşk filmi, 1990’lı yıllarda çok yaygın olarak görülen ve “terör sorunu” olarak adlandırılan egemen söylemi sarsan ve Kürt sorununa alternatif bakış üreten bir filmidir. Handan İpekçi, ulus devlet pratikleriyle birlikte yaratılan ötekilere karşı toplumun sahip olduğu ön yargıları ve egemen ideoloji ile şekillenmiş toplumsal belleğin yansımalarını, yargıyı temsil eden Rıfat Bey karakteri ve Kürtleri temsil eden Hejar vasıtasıyla aktarmaktadır. Bu iki

karakterin bir araya gelişi ve diyalogları, egemen ideolojinin sunduğu ötekiliğin ve kutuplaşmanın açmazlarını göstermenin yolu olurken çocuğun direnen inatçı tutumuyla ötekiliği aşındıran bir görünüm sergilemektedir. Filmde merkezden bir bakışla –film İstanbul’da geçmektedir- meselenin yakıcılığı ve insani boyutu yansıtılmaktadır. Rıfat Bey’in karşısındakini ötekileştiren, onu anlamaktan aciz; kızan ve acıyan bakışının, çocukla geçirdiği zamanlar ve başka yaşam pratiklerini deneyimlemesi ile bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Bu dönüşüm, empatik bir bakışı, karşıdakini anlamak için sarf edilen çabayı, öteki olarak yaftalanıp dışlanmış kimliği kabul etmeyi ve tanımayı içermektedir. Film varlığı kabul edilmeyen ve dili baskılanan bir toplumun ve onun fertlerinin mağduriyetlerini, egemen ideolojinin inşa ettiği söylemleri görünür kılarak, bu söylemle ötekileştirilen karakterler üzerinden ele almaktadır. Bu karakterlerden kimliğini saklamak zorunda kalmış olan Sakine, Hejar’ın açtığı diyalog yoluyla egemene başkaldırarak gerçek kimliğini açıklama cesareti gösterebilen bir konuma gelmektedir. Filmin son sahnesinde Rıfat Bey, Evdo’yu ikna etse de Hejar yine de Rıfat Bey’le kalmayı tercih etmez ama sahiplendiği kedisini Rıfat Bey’e bırakır. Şen, Hejar’ın evden ayrılışını, “Türklüğün medeni olarak kurgulanan evrenine emanet edilen çocuklardan farklılaşarak, Evdo’yla birlikte İstanbul’un varoşlarında devam edecek kendi kaderine doğru yol alıyor” şeklinde yorumlamaktadır (Şen, 2019:299). Filmde Rıfat Bey’in Hejar’ın Kürt kimliğini ve dilini, Sakine’yi de gerçek kimliği ile Rojbin olarak kabul ederek bu var oluşları tanınmasıyla, ötekiliğin temas üzerinden yalnızca çocuğun sahip olabileceği bir inat ve direnme süreci sonunda yine çocuk tarafından aşındırıldığı ve dönüştürüldüğü görülmektedir.

Filmde öteki temsiline, egemen söylemin bakışı ile değil alternatif bir bakışla kuruluyor olması politik bir duruşa işaret etmektedir. Ruken Öztürk, *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler* adlı çalışmasında, Handan İpekçi’nin inatçı bir yapısı olduğundan söz eder (2004:304). Egemen ideolojiye karşı durabilmek için de bu anlamda bir inada sahip olmanın kritik bir önem taşıdığı söylenebilir. Yönetmenin politik meselelere karşı duruşu ve sinemasıyla var olma çabasındaki ısrarı ile Hejar’ın dilini konuşmakta ve varlığının tanınmasındaki ısrarı arasında bu anlamda bir ortaklık olduğu söylenebilir.

Yönetmenin, egemen söylemin yansıtıcısı olan karakteri kendisiyle ve içinde yaşadığı toplumun gerçekleri ile yüzleştirmesi, seyircinin de üstünü örttüğü ve görmemekte ısrar ettiği sorunlarla yüzleşmesini sağlamanın yolunu açmaktadır. Filmde Türkiye tarihinde önemli bir problematik teşkil eden Kürt sorununu, egemen ideolojiyi temsil eden ile bu ideolojinin dışında konumlanana karşı karşıya getirerek aktarmayı seçen yönetmen eleştirisini yaparken çocuğun varlığıyla bu ilişkinin hiyerarşikliğini ve eşitsizliğini vurgulamaktadır. Rıfat Bey’in içinde bulunduğu topluma ne kadar yabancı olduğu gösterilirken, seyircinin de benzer özdeşimler kurması sağlanmakta ve ötekiliğin içi boşaltılmaktadır.

Filmde egemen söylemin eleştirel bir bakışla verilmesinin dışında özellikle madun olanın bir çocuk olması seyircinin özdeşleşmesini daha da kolaylaştırmakta ve empati kurmasının yolunu açarak tartışılması güç bir konuyu tartışma alanına taşımaktadır. Çocukluğun sinemadaki bu gücü, çocuklarla yetişkinler arasındaki farklılaşmayı kabul etmemesinden gelmektedir. Bu güç aynı zamanda yetişkinlerin çocuk gibi duyumsamalarına olanak veren bir takım duygusal tepkileri harekete geçirebilme özelliğinden de beslenmektedir. Böylece yetişkinlikle çocukluk arasındaki hiyerarşik görünüm aşınmaktadır (Wilson,2005:331). Çocukların yetişkinlerden farklı olarak herhangi bir tarafta konumlandırılmaz oluşları, masum ve saf olarak görüldükleri göz önüne alınınca, politik sorunların çocuğun gözünden veya deneyimleri üzerinden temsil edilmesi tarafsız olma gerekçesi ile de örtüşmektedir. Çocukluğun direnen ve kalıplara sıkıştırılamayan, inatçı mücadeleci ve akışkan yapısının, çocuk gözünden anlatıların tercih edilmesinde önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir.

Filmde çocuğun yetişkinin içinde sakladığı ve dışlamasının mümkün olmadığı bir takım özellikleri ve duygularıyla yüzleşmesini sağlamak gibi bir işlevi olduğu da görülmektedir. Çocuğun bu işlevi aynı zamanda çocuğun direngen ve güçlü duruşunun da besleyici tarafı olmaktadır. Bu anlamda bir yetişkine göre çok daha fazla hareket alanına sahip olan çocuk, eşikte ve hareketli bir varlık olması açısından bir yetişkine göre çok daha fazla eyleyen konumdadır. Hejar karakterinin yerinde bir yetişkin olsaydı muhtemelen Rıfat Bey karakterinde bu tarzda bir dönüşüm gözlemlemek mümkün olmayacaktır.

2000 sonrası *Türkiye* sinemasında politik konuların ve ötekiliğin çocuk bakışıyla, çocuk gözünden aktarıldığı *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Deli Deli Olma* (2009), *İki Dil Bir Bavul* (2009), *Min Dit/Ben Gördüm* (2009), *Rauf* (2016), *Hewno Bereng/Renksiz Rüya* (2017) gibi filmler bulunmaktadır. Ancak *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi çocuğun, ben ve öteki arasındaki mesafelerin aşılmasında diyalojik bir öge olduğu ve öteki olanın tanınarak kabul görmesi ile ana karakterin değişimi üzerinden ötekiliğin aşındırıldığı türden bir temsile sahip olan tek film olması açısından büyük önem taşımaktadır.

Ötekine temas etmek ve empati yaparak onu anlamayı denemek aslında kendimizde barındırdığımız potansiyelleri keşfetmek anlamına gelmektedir. Ancak böylesi bir temas yoluyla çok sıkı bağlarla bağlı olunan görüşlerin tartışmaya açılması mümkündür. Böyle diyalogların mümkün olduğu bir dünyada çeşitliliği, farklılığı görerek ve kabul ederek inşa edilen bir gerçeklik herkesin birbirine borçlu olduğu bir gerçekliktir. Bu bağlamda öteki kurgularını başat ideolojiden bağımsız bir şekilde yansıtma potansiyeli olan sinema da içinde bulunduğumuz gerçekliği eleştirel bir bakışla sorgulayabilmemize vesile olmaktadır. Çocukluk da akışkan ve tamamlanmamış bir özne oluşu, sınırları aşabilme konusunda sahip olduğu potansiyelleri ve tabi ki varlığı ile direniş alanları yaratabilmesi açısından, sinemada politik meseleleri olan filmlerin merkezinde görünür olmaya ve umut vermeye devam edecek gibi görünmektedir.

KAYNAKLAR

- [1]. Abisel, N. (1994). Nasıl yaşıyor, nasıl düşünüyoruz? D. O. Onaran, N. Abisel ve L. Köker (Eds.). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde (ss. 73-92). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [2]. Akbal-Süalp, T. (2010). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi I. *Yeni Film*, 20, 35-41.
- [3]. Akbal-Süalp, T. (2011). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi III. *Yeni Film*, 22, 63-67.
- [4]. Akbulut, H. (2008). *Kadına melodram yakışır: Türk melodram sinemasında kadın imgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [5]. Akser, A. M. (2001). Ulusallık arayışında bir yaratıcı: Metin Erksan'ın sevmek zamanı (1965). D. Derman ve M. Behlil (Eds.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* içinde (ss. 95-109). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [6]. Altundağ, C. S. (2014). *Türk sinemasında erkek çocuk kahramanın inşası*. Yayımlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- [7]. Alver, F. (2004). Neil Postman'ın çocukluğun yok oluş sürecinde iletişim teknolojisi eleştirisinin eleştirisi. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, 2, 129-141.
- [8]. Apaydın, E. (2006). *Levinas felsefesinde öznellik ve öteki problemi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- [9]. Aries, P. (1962). *Centuries of childhood: A social history of family life*. New York: Alfred A. Knopf.
- [10]. Armes, R. (2011). *Üçüncü dünya sineması ve batı*. (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.
- [11]. Arslan, U. T. (2005). *Bu kabuslar neden Cemil? Yeşilçam'da erkeklik ve mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- [12]. Aydın, S. (1998). *Kimlik sorunu, ulusallık ve Türk kimliği*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- [13]. Balanzategui, J. (2018). The child seer and the allegorical moment in millennial spanish horror cinema. In *The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-first Century* (pp. 121-152). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- [14]. Balcı, D. (2013). *Yeşilçam'da öteki olmak*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- [15]. Barth, F. (Ed). (2001). *Etnik gruplar ve sınırları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [16]. Başgüney, H. (2013). *Türk sinematek derneği - Türkiye'de sinema ve politik tartışma*. İstanbul: Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
- [17]. Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [18]. Bayrakdar, D. (2015). Önsöz. D. Bayrakdar, M. Oğuz, M. Akser, Z. Altundağ (Eds.). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 11: Sinema ve yeni* içinde (ss. 7-9). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [19]. Becket, J. (2017). An allegorical childhood: identity and coming of age in Terry Loane's Micvkybo and me. In S. H. Donald, E. Wilson & S. Wright (Eds.). *Childhood and Nation: In Contemporary World Cinema* (pp. 160-177). London: Bloomsbury.
- [20]. Berman, M. (2006). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [21]. Bernasconi, R. (2011). *Levinas okumaları* (Çev. Ö. Gözel, Ç. Yazıcı, R. Kalıntaş, Z. Direk). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- [22]. Bernet, R. (2002). Levinas's critique of Husserl. In S. Critchley ve R. Bernasconi (Eds.), *The cambridge companion to Levinas* (pp. 84-112). Cambridge: Cambridge University Press.

- [23]. Best, S. & Kellner, D. (2011). Postmodern teori. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [24]. Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası*. İzmir: Aşina Kitaplar.
- [25]. Bostancı, N. (1998, Haziran). Etnisite, modernizm ve milliyetçilik. *Türkiye Günlüğü Dergisi*, 98, 38-55.
- [26]. Bumin, K. (1983). *Batı'da devlet ve çocuk*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- [27]. Butler, A. M. (2011). *Film çalışmaları*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- [28]. Castenada, C. (2002). *Figurations: child, bodies world*. Durham and London: Duke University Press.
- [29]. Chambers, I. (2014). *Göç kültür kimlik*. (Çev. İ. Türkmen ve M. Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [30]. Comolli, J. L. & Narboni, P. (2004). Cinema/Ideology/Criticism. In L. Braudy ve M. Cohen (Eds.). *Film theory and criticism* (pp. 812-819). New York: Oxford University Press.
- [31]. Connolly, W. E. (2020). *Kimlik ve farklılık*. (Çev. F. Lekesizalın). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Özgün çalışma 1995).
- [32]. Çelikkaslan, Ö. (2008). *Türk sinemasında taşra ve çocukluğun temsili: kasaba (1997), masumiyet (1997) ve beş vakit (2005)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- [33]. Dabaşı, H. (2004). *İran sineması*. (Çev. B. Aladağ- B. Kovulmaz) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [34]. Daldal, A. (2005). *1960 darbesi ve Türk sinemasında toplumsal gerçeklik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- [35]. Daldal, A. (2013). Ulusal sinema kavramı ve "yeni Türkiye sineması" üzerine. D. M. Oğuz, M. Akser ve Z. Altundağ (Eds.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11: Sinema ve Yeni içinde* (s. 13-29). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- [36]. Davis, N. Y. (2003). *Cinsiyet ve millet*. (Çev. A. Bektaş). İletişim Yayınları: İstanbul.
- [37]. Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları 1970-80 arası Türk sinemasına bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- [38]. Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda çöküş ve rönesans yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [39]. Duruel Erkilic, S. (2014a). Türk sinemasında tarih. Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada BİR ASIR içinde* (ss. 102-111). Ankara: MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri.
- [40]. Duruel Erkilic, S. (2014b). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: De Ki.
- [41]. Düzcan, E. (2017). Çocuk gözüyle anlatmak: Sinemada çocukluğun büyüme serüveni. *TRT Akademi Dergisi*, 2(4), 398-417.
- [42]. Düzcan, E. (2020). *1947'den günümüze Türkiye sinemasında çocukluk: sosyolojik bir analiz*. Yayımlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- [43]. Eagleton, T. (1999). *Postmodernizmin yanılsamaları*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [44]. Eco, U. (2014). *Düşman yaratmak*. (Çev. L. Tonguç Basmacı) İstanbul: Doğan Kitap.
- [45]. Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Es Yayınevi.
- [46]. Emre, K. B. (2007). *Ayşecik filmlerinde çocukluğun temsili*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- [47]. Ercan, F. (2003). *Modernizm, kapitalizm ve azgelişmişlik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- [48]. Ergenç, A. (2016). Azınlık sinemasının gör dediği: İki dil bir bavul ve babamın sesi. H. Köse ve Ö. İpek (Eds.) *Gözdeki kıymık* içinde (ss.113-120). İstanbul: Metis Yayınları.
- [49]. Elyazmaları (26 Kasım 2020). Kemal İnal: Sahici bir demokrasi çocukların katılımıyla mümkündür. 22 Mart 2021 tarihinde <https://elyazmalari.com/2020/11/26/kemal-inal-sahici-bir-demokrasi-cocuklarin-katilimiyla-mumkundur/> adresinden alınmıştır.
- [50]. Esen, Ş. (2003). *Türk sinemasında çocuğun yansıtılması: Yusuf ile Kenan*. Milenyumda Çocuk ve İletişim: 1. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi. İstanbul: İ.Ü. İletişim Fakültesi.
- [51]. Esen, Ş, K. (2007). Türkiye’de üçüncü sinema. E. Biryıldız ve Z. Ç. Erus (Eds.). *Üçüncü sinema ve üçüncü dünya sineması* içinde (ss. 310-355). İstanbul: Es Yayınları.
- [52]. Esen, Ş. K. (2016). *Türk sinemasının kilometre taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [53]. Franklin, B. (Ed). (1993). *Çocuk hakları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [54]. Gellner, E. (2007). *Milliyetçiliğe bakmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [55]. Giddens, A. (2005). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- [56]. Giddens, A. (2008). *Ulus-devlet ve şiddet*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- [57]. Gökberk, M. (2002). *Felsefe tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [58]. Guibernau, M. (1997). *Milliyetçilikler. 20. yüzyılda ulusal devlet ve milliyetçilikler*. (Çev. N. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- [59]. Güllüoğlu, F. (2014). Yeni toplumsal hareketler ve sınıfsal eleştirileri. Ecevit, M. C. ve Güneş, F. (Ed.). *Toplumsal tabakalaşma ve eşitsizlik* içinde (ss. 178-210). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- [60]. Gülpınar, D. B. (2014). Türkiye sinemasında gayrimüslimler. Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada bir asır* içinde (ss. 330-341). İstanbul: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları.
- [61]. Gürbilek, N. (2004). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [62]. Habermas, J. (2002). *Öteki olmak, ötekiyle yaşamak*. (Çev. İ. Aka). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [63]. Hall, S. (1995). *Yeni zamanlar: 1990’larda politikanın değişen çehresi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [64]. Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [65]. Henzler, B. (2018). Shifting perspectives: The child as mediator in new German cinema. *Screen*, 59, 213–234.
- [66]. Heywood, C. (2003). *Baba bana top at: Batıda çocukluğun tarihi*. (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- [67]. Hobbes, T. (2010). *Leviathan*. (Çev. S. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün çalışma 1651).
- [68]. Holt, J. C. (1974). *Escape from childhood*. New-York: Holt Associates.
- [69]. Hoyle, M. (1979). *Changing childhood*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- [70]. Huberman L. (2007). *Feodal toplumdan yirminci yüzyıla*. (Çev. M. Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.
- [71]. Huizinga, J. (1995). *Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [72]. İnal, K. (2007). *Modernizm ve çocuk geleneksel, modern ve postmodern çocukluk imgeleri*. Ankara: Sobil Yayıncılık.

- [73]. İnce, G. B. (2010). Medya ve toplumsal hafıza. *Kültür ve İletişim Dergisi*, 13, 9-29.
- [74]. İnsel, A. (2012). Tikelci evrensellik mümkün mü? L. Ernesto. *Evrensellik Kimlik ve Özgürleşme* içinde (ss 7-14). (Çev. E. Başer). İstanbul: Birikim Yayınları.
- [75]. Jacqueline, R. (2011). *Avrupa düşüncesinin serüveni-antik çağlardan günümüze batı düşüncesi*. (Çev. Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- [76]. Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye’de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki Yayınları.
- [77]. Kellner, D. (2001). Popüler kültür ve postmodern kimliklerin inşası. *Doğu Batı Dergisi*, 15. (Çev. G. Seçkin). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- [78]. Keyman, E. F. (2000). *Küreselleşme, devlet, kimlik / farklılık: uluslararası ilişkiler kuramını yeniden düşünmek*. (Çev. S. Coşar). İstanbul: Alfa yayınları.
- [79]. Koç Başaran, Y. (2017). Sosyal bilimlerde örnekleme kuramı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 47, 480-495.
- [80]. Kristeva, J. (1991). *Strangers to ourselves*. New York: Colombia University Press.
- [81]. Kumar, K. (2004). *Sanayi sonrası toplumdan post-modern topluma çağdaş dünyanın yeni kuramları*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- [82]. Küreş, E. S. (2019). *2000 yılı sonrası Türkiye sinemasında ötekinin temsili: “Çoğunluk, tepenin ardı, bulutları beklerken” filmlerinin analizi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- [83]. Laclau, E. (2000). *Evrensellik, kimlik ve özgürleşme*. (Çev. E. Başer). İstanbul: Birikim Yayınları.
- [84]. Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve kültürel kimlik: Üçüncü dünya gerçeği*. (Çev. N. N. Domaniç). İstanbul: Bağlam.
- [85]. Lebeau, V. (2008). *Childhood and cinema*. London: Reaktion Books.
- [86]. Levinas, E. (1991). *Totality and infinity: An essay on exteriority*. Boston: Kluwer Academic Publishers.
- [87]. Levinas, E. (1998). *Entre nous: On thinking-of-the-other*. New York: Colombia University Press.
- [88]. Levinas, E. (2003). *Sonsuza tanıklık: Emmanuel Levinas’tan seçme yazılar*. (Çev. M. Başaran, Ö. Gözel, Z. Direk, E. Gökyaran, M. Atıcı, G. Çankaya, C. Haşimi, U. Öksüzan ve C. Uslu, H. Yücefer). İstanbul: Metis Yayınları.
- [89]. MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve devrim*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [90]. Maktav, H. (2013). *Türkiye sinemasında tarih ve siyaset*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [91]. Marx, K. (1970). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı*. (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- [92]. Midilli, S. (2018). Toplumsal bellek bağlamında bir hatırlatma alanı olarak sinema: 'Çanakkale Savaşı' örneği. A. Yılmaz, B. Zengin ve E. Özkaya (Eds.). *Batı Edebiyatında bellek* içinde (ss. 407-427). Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- [93]. Nairn, T. (1981). *The break-up of Britain*. London: Verso.
- [94]. Neuman, W. L. (2012). *Toplumsal araştırma yöntemleri: nicel ve nitel yaklaşımlar I-II*. (5. Baskı). İstanbul: Yayın Odası.
- [95]. Nurdan G. (2011). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [96]. Onaran, A. Ş. (1994). *Türk sineması*. İstanbul: Kitle Yayınları

- [97]. Onur, B. (2006). *Toplumsal tarihte çocuk*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- [98]. Oskay, Ü. (2001). *Dünyanın küreselleşmesi ve olası kimliklerimiz, yıkanmak istemeyen çocuklar olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [99]. Öcel, N. (2001). *Türk ve dünya sinemasında çocuk imgesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- [100]. Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- [101]. Özgüç, A. (1990). *Türk sinemasında ilkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- [102]. Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tiplemler*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- [103]. Özgüç, A. (2014). 100 yaşındaki Türk sinemasının "altın yılları" 1960'lar. Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada bir asır içinde*, (ss. 68-75). İstanbul: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları.
- [104]. Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya Türk sineması ve sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- [105]. Öztan, G. G. (2011). *Türkiye'de çocukluğun politik inşası*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [106]. Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın "dişil" yüzü: Türkiye'de kadın yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- [107]. Parlak, İ. (2015). Kimliğin İnşası, ötekinin icadı ve şeytanlaştırılma. İ. Parlak (Ed.). *Öteki'nin var olma sancısı* içinde (ss. 25-122). Bursa: Dora Yayıncılık.
- [108]. Pembecioğlu, N. (2006). *Türk ve dünya sinemasında çocuk imgesi*. Ankara: Ebabil Yayıncılık.
- [109]. Plumb, C. H. (1972). *In the light of history*. London: Allen Lane the Penguin Press.
- [110]. Postman, N. (1995). *Çocukluğun yok oluşu*. (Çev. K. İnal). İstanbul: İmge Kitabevi.
- [111]. Pour, M. S. (2004). *İran sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- [112]. Pösteği, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- [113]. Pösteği, N. (2005). *Türk sinemasına yeni bir bakış: Yönetmen sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- [114]. Refiğ, H. (2009). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- [115]. Rousseau, J. J. (2008). *Toplum sözleşmesi*. (Çev. V. Günyol). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün çalışma 1762).
- [116]. Rousseau, J. J. (2010). *İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı*. (Çev. R. N. İleri). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1755).
- [117]. Russ, J. (2011). *Avrupa düşüncesinin serüveni-antik çağlardan günümüze batı düşüncesi*. (Çev. Ö. Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- [118]. Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- [119]. Sadr, H. R. (2007). *Çağdaş İran sinemasında çocuklar: Biz Çocukken*. Richard Tapper (Ed.). *Yeni İran Sineması - Siyaset, Temsil ve Kimlik* içinde, (Çev. K. Sarısözen). İstanbul: Kapı Yayınları.
- [120]. Said, E. W. (1998). *Oryantalizm*. (Çev. N. Uzel). İstanbul: İrfan Yayıncılık.

- [121]. Sancar, S. (2014). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- [122]. Schnapper, D. (2005) *Öteki ile ilişki*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- [123]. cognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [124]. Selçuk, S. S. (2012). Postmodern dönemde farklılığın kutsanması ve toplumun parçacılaştırılması: öteki ve ötekileştirme. *Sosyoloji Derneği, Türkiye Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 15, 77-99.
- [125]. Sencer, M. (1989). *Toplumbilimlerinde yöntem*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- [126]. Sevinç, Z. (2014). 2000 sonrası yeni Türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118.
- [127]. Smith, A. D. (2002a). *Küreselleşme çağında milliyetçilik*. İstanbul: Everest Yayınları.
- [128]. Smith, A. D. (2002b). *Ulusların etnik kökeni*. (Çev. S. B. & H. Kendir). Ankara: Dost.
- [129]. Smith, A. D. (2004). *Milli kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları
- [130]. Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak: Toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [131]. Söylemez, B. (2015). *Belmin söylemez röportajı*. Suret Psikokültürel Analiz Dergisi, 49-52, İstanbul: Encore Yayınları.
- [132]. Stabile, C. A. (2001). Postmodernizm, feminizm ve Marx: Dipsiz kuyudan notlar. Ellen Meiksins Wood, John Bellamy Foster (Eds.). *Marksizm ve postmodern gündem içinde* (ss 129-148). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- [133]. Suner, A. (2006). *Hayalet ev yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [134]. Şaylan, G. (2003). *Değişim, küreselleşme ve devleti yeni işlevi*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- [135]. Şen, S. (2019). *Gemideki hayalet-Türk sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün kuruluşu*. İstanbul: Metis.
- [136]. Şenel, A. (2004). *Siyasal düşünceler tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- [137]. Tan, M. (1989). Çağlar boyunca çocukluk. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 22(1), 71-88. 31 Mart 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aeubfd/issue/48019/607465> adresinden alınmıştır. DOI: 10.1501/Egifak_0000000859
- [138]. Tan, M. (2016). Çocukluk: Dün ve bugün. B. Onur (Ed.). *Toplumsal Tarihte Çocuk Sempozyumu 23-24 Nisan 1993 içinde* (ss.1-22). Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- [139]. Tapper, R. (Ed.). (2007). *Yeni İran sineması siyaset, temsil ve kimlik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- [140]. Touraine, A. (2011). *Eşitliklerimiz ve farklılıklarımızla birlikte yaşayabilecek miyiz?* (Çev. O. Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [141]. Türk, D. (2013). *Öteki, düşman, olay*. İstanbul: Metis Yayınları.
- [142]. Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- [143]. Türkbağ, A. U. (2003). Kimlik, hukuk ve adalet sorunu. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 23, 122-126.
- [144]. Ulusay, N. (1999). Türk sinemasında çocuk. B. Onur (Ed.). *Cumhuriyet ve Çocuk: 2. Ulusal Çocuk Kültürü Kongresi içinde* (ss. 201-210). Ankara: A.Ü. ÇOKAUM

- [145]. Uyanık, Z. (2014). Son dönem Türkiye sinemasında Alevi kimliğinin görünümü. *Karadeniz Uluslar Arası Bilimsel Dergi*, 21, 42-60.
- [146]. Uzun, E. (2016). *Yeni Türk sinemasında ötekinin temsili: Milliyetçiliğin eril dili*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- [147]. Van Dijk, T. A. (2006). *The network society: Social aspects of new media*. London: Sage Publications.
- [148]. Wagner, P. (1996). *Modernliğin sosyolojisi - özgürlük ve cezalandırma*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- [149]. Wayne, M. (2009). *Politik film*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap.
- [150]. Weng, M. (2016). Franco's children: childhood memory as national allegory. In Z. Millei ve R. Imre (Eds.), *Childhood and nation: Interdisciplinary engagements* (pp. 53-71). New York: Palgrave Macmillan.
- [151]. Willemen, P. (1989). The third cinema question: notes and reflections. In Jim Pines & Paul Willemen (Eds), *Questions of third cinema* (pp. 16-39). London: British Film Institute.
- [152]. Wilson, E. (2005) Children, emotion and viewing in contemporary European film. *Screen*, 46, 329-340.
- [153]. Wright, S. (2013). *The child in spanish cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- [154]. Yaylagül, L. (2018). *Sinema toplum siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- [155]. Yıldırım, M. (2017). Türkiye sinemasının bugünü: sistemsel eleştiri düzleminde bağımsızlık zinciri. *Kesit Akademi Dergisi*, 10, 287-315.
- [156]. Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- [157]. Yılmaz, E. (2014). Sinemamız ve politika. Ş. A. Çelik (Ed.). *Sinemada bir asır içinde*, (ss. 112-121). İstanbul: Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları.
- [158]. Yücel, F. (2012). Hayat var. U.T. Aslan (Ed). *Bir kapıdan gireceksin içinde*, (ss.85-95). İstanbul: Metis Yayınları.
- [159]. Yücel, M. (2008). *Türk sinemasında Kürtler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- [160]. Yüksel, E. (2012). 1990 sonrası Türkiye sinemasında etnik kimliklerin temsili. *Sine Cine*, 3(1), 7-28.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı

Doğum Tarihi

E-mail

Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Felsefe	Hacettepe Üniversitesi	2002-2007
Lisans	Sosyal Hizmet	Anadolu Üniversitesi	2015-2019
Lisans	Çocuk Gelişimi	İstanbul Üniversitesi	2020-
Yüksek Lisans	Radyo, Sinema ve Televizyon	Mersin Üniversitesi	2011-2021

