

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

**KURUCU İDEOLOJİNİN KİMLİK POLİTİKALARI  
BAĞLAMINDA SİNEMADA ETNİK KARŞILAŞMALAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Bahar Şimşek**

**Ankara-2011**

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

**KURUCU İDEOLOJİNİN KİMLİK POLİTİKALARI  
BAĞLAMINDA SİNEMADA ETNİK KARŞILAŞMALAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Bahar Şimşek**

**Tez Danışmanı**

**Prof. Dr. S. Ruken Öztürk**

**Ankara-2011**

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

**KURUCU İDEOLOJİNİN KİMLİK POLİTİKALARI  
BAĞLAMINDA SİNEMADA ETNİK KARŞILAŞMALAR**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. S. Ruken Öztürk**

**Tez Jürisi Üyeleri**

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

.....

Doç. Dr. L. Funda Şenol-Cantek

.....

Yrd. Dr. Umut Tümay Arslan-Yeğen

.....

**Tez Sınavı Tarihi 16/05/2011**

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

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

Tezi Hazırlayan Öğrencinin  
Adı ve Soyadı

BAHAR ŞİMŞEK

İmzası

.....

## **Teşekkür,**

Tez danışmanım S. Ruken Öztürk'ün yanı sıra, tez yazma sürecinin çıkmazları ile boğuşurken bilgi ve birikimlerine sığındığım U. Tümay Arslan, L. Funda Şenol-Cantek ve Ali Karadoğın'a; her cümleyi satır satır okuyup fikir vermekten imtina etmeyen Serkan Günay'a ve seslerine sığındığım tüm kadınlara (başta Burcu Şimşek, Burcu Ballıktaş, Demet Yücel, Canan Şimşek ve Süreyya Şimşek olmak üzere) teşekkürü borç bilirim. Doğduğu, büyüdüğü topraklardan çok uzaklarda, kapı eşiklerinde dile dökülen anılarla yetinmek zorunda bırakılan babaannem İmoş Şimşek'in gülümsemesi ve dört bir yana dağılmış çocuklarının sıcaklığından mahrum yitirdiğimiz anneannem Fidan Kızıl'ın düşü ışığı oldu. Bu tez, zorunlu göçün hayatlarını gölgelediği bu iki kadının hikâyelerine çok şey borçludur.

## İÇİNDEKİLER

<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BÖLÜM I</b>	
<b>MİLLİ KİMLİK, MİLLİ KÜLTÜR VE KENT</b> .....	9
I.    Muhayyel Cemaat, Milliyetçi İdeal.....	9
II.   Tahayyülün Kültür Alanındaki Yansımaları.....	14
III.  “Ulus” ve Elitist Siyaset.....	19
IV.  Eşikteki Travesti Kimlikler.....	23
V.   Göçün Gölgesinde Modern ve Milli Kent.....	28
<b>BÖLÜM II</b>	
<b>MODERNİTE KISKACINDA BİR KİMLİK ARAYIŞI: TÜRKLÜK, KEMALİZM VE “ÇEVRE”Sİ</b> .....	34
I.    Kemalizm ve Türklük İdeali.....	34
II.   Toplumsal Merkez ve Seçkincilik.....	40
III.  Kentın Ötekisi, Kimliğin Çeperleri.....	45
IV.  Karşılaşmalar Şehri İstanbul.....	50
V.   Ulusun Gözü Kulağı Sinema.....	56
<b>BÖLÜM III</b>	
<b>ARABESK MAKAMINDA FİMLER: MUHSİN BEY VE GÖNÜL YARASI</b> .....	61
I.    Makbul Vatandaşlar: Muhsin Bey ve Nazım Öğretmen.....	61
II.   Hasta Romantizmin Mevzisi Arabesk.....	72
III.  Acı Aşk: Sevda Hanım ve Dünya.....	79
IV.  Rüya ve Çocuk.....	86

## **BÖLÜM IV**

<b>EVDEKİ YABANCI: <i>CAMDAN KALP</i> VE <i>BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK</i>.....</b>	<b>91</b>
I.    Dilin ve Dünyanın Sınırında: Kirpi ve Rıfat Bey.....	91
II.   Kadın, Emekçi, “Yabancı” .....	105
III.  Olağanüstü Hal Çevresi.....	111
IV.  Devlet Dersinde Kalmış Çocuklar.....	116
<b>SONUÇ.....</b>	<b>121</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>126</b>
<b>EK I : İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ.....</b>	<b>138</b>
<b>EK II: FEHMİ YAŞAR’LA SÖYLEŞİ.....</b>	<b>139</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>143</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>144</b>

## GİRİŞ

Egemenlik ilişkisinin gerçekleştiği yer nasıl bir “yer” değilse, egemenlik ilişkisi de o ölçüde bir “ilişki” değildir. Tam da bundan ötürü, egemenlik ilişkisi, tarihin her anında kendini bir ayinde sabitler; görevler ve haklar yaratır; dakik icraat tarzları geliştirir.

(Foucault, 1994: 139)

Sinema ve ideoloji arasındaki ilişki, eleştirel bir kırılmanın yaşandığı 68 Baharı’ndan günümüze önemini korumayı sürdürmekte. Bunun başlıca sebebinin, ideolojinin tanımına içkin niteliğinde, “bireylerin tutarlı bir kimlik oluşturabilmesini sağlayan temelleri sunacak ölçüde ‘gerçek’ olmak, etkili eylem için güçlü motivasyonlar yaratmak ve içinde barındırdığı bariz çelişki ve tutarsızlıkları tevil etme yolunda, zayıf da olsa girişimlerde bulunmak zorunda” oluşunda aramak anlamlıdır (Eagleton, 2005: 36). Bu doğrultuda akılda tutulması elzem başlıca mesele “bir nesne ile söz konusu nesnenin temsil araçları arasındaki ilişki(nin), maddi bir pratik ile bu pratiğin ideolojik meşrulaştırımı ya da mistifikasyonu arasındaki ilişkiden can alıcı biçimde farklı olduğu” gerçeğidir (Eagleton, 2005: 290). Söz konusu sinema olduğunda, nesnenin güçlü bir temsiller sistemindeki sunumuyla karşı karşıya olduğumuz açıktır. Bu anlamda, Ertan Yılmaz’ın “biçim içsel olarak ve doğasında bir ideolojidir” diyen Frederic Jameson’ın argümanından yola çıkarak “bilinçli olsun ya da olmasın, oluşturulan biçimin ideolojik bir boyutu ve bundan dolayı da bir sorumluluğu” olduğu tespitini anmak anlamlıdır (2008: 70). Douglas

Kellner ve Michael Ryan bu sorumluluğun neliğine dair net bir çerçeve sunmaktadır: “Temelde, yaşamı toplumsal gerçekliğin belli bir inşa biçimi ile bağlantılı olarak yansıtan metaforik bir yöntem” olan ideoloji (Kellner & Ryan, 1997: 39), “eşitsizlik üzerine kurulu toplumlara özgü gerilimleri etkisiz hale getirirken bu güçlere işaret eder ve bu diğer olasılıkların etkilerini yine kendi temsil tarzı içinde sergilemeden edemez” (Kellner & Ryan, 1997: 42). Nihai olarak “eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenen” film ideolojisi, “aynı anda onları sergileme zorunluluğundan” kaçmamaktadır (Kellner & Ryan, 1997: 39). Bir diğer deyişle, “özdeşleşmeyi ve toplumsal kontrolü mümkün kılan bir ayna sunan” sinema, “toplumsal bilinçdışını gözler önüne sermesi” sebebiyle ideolojiyle yakından ilişkilidir (Diken & Laustsen, 2010: 28). Bu minvalde sinemanın potansiyelini ortaya çıkaracak mecra olan eleştirinin önemine dair, Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen’e ait şu tespit dikkate değerdir: “Sinema bir gerçeklik yanılısamından çok daha fazlasıdır. Bu dünyada var olmanın, toplumsalı değişime açmanın, dönüşümlerin koşullarını ve hızını değiştirmenin alternatif yollarını sunar. Sinema bir Olay’dır. Daha doğrusu eleştirel potansiyeli serbest bırakan eleştirel bir okumayla bu hale gelebilir” (2010: 208).

“Nesnel eleştirinin temel güvencesi”nin, “sinemanın, simgesel, -dolayısıyla kavramsal- boyutunun varlığını kabul etmek” (2004: 136) ile doğrudan ilişkili olduğunu yazan Peter Wollen, “eleştirinin işlevi, özgün mesajı mümkün olduğu kadar kusursuz anlamak için belirtkeleri koduna ayırma işlemine netlik getirmek” (2004: 143) olduğunu yazar. Bu anlamda başat kabul açıktır, en nihayetinde bir yazarın elinden çıkmış olsa da filmsel metin kendi başına var olmaktadır ve film, bir

iletişim aracı olmaktan ziyade iletişimin var olduğu mitine bir meydan okumadır (Wollen, 2004: 146). “Kurucu İdeolojinin Kimlik Politikaları Bağlamında Sinemada Etnik Karşılaşmalar” başlıklı bu tez çalışmasının ulusal kimlik, etnisite, göç, karşılaşmalar (sınıfsal, etnik, cinsel, vs) ve vatan/ev temaları odağında şekillenen argümanının hareket noktası tam olarak burasıdır. Türkiye sinemasında popüler anlatılardan sanat sineması denemelerine, üretilen metinlerin ekseriyeti siyasal hayatın reel dinamikleriyle kurdukları ilişki bağlamında toplumsal bir iletişimsizliğin başlıca gösterenleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Tiyatrocular Dönemi’nden Yeşilçam’a ve hatta yakın döneme, hâkim “biz” algısına entegre edilemeyen unsurların temsiller sisteminde bir karşılık bulamayışının gerekçesi olan stabil “biz” tanımının başlıca göstereni olarak karşımıza çıkan şey, kimliğin sınırlarla işaretlenmiş doğasıdır. Bu noktada, sınırların kimliğin tanımına içkin oluşunu yadsımamak suretiyle bu kabulün ihlalinin potansiyelinin altını çizen Judith Butler’ın analizine başvurmak anlamlıdır:

...kim olduğumuzu düşündüğümüzde ve kendimizi temsil etmeye çalıştığımızda, kendimizi basitçe sınırları bulunan varlıklar olarak temsil edemeyiz. Çünkü geçmişimizdeki başlıca ötekiler beni barındıran sınırların liflerinde yaşamayı sürdürdükleri gibi (bir anlamıyla “bünmeye katma”), benim, tabiri caizse, düzenli aralıklarla çözülme ve sınırsızlaşmaya açık olma şeklimi etkilemeye devam ederler (2005a: 43).

[Milli] Ben’in ancak ve ancak çeperlerindeki Ötekiler aracılığıyla anlaşılacağı iddiasındaki bu izahı kavramaya yönelik ilk adımın, [Milli] “Ben”in eleştirisinden geçtiği açıktır. Bu tez çalışması dâhilinde -ağırlıklı olarak- tematik ortaklıkları doğrultusunda seçilen dört filmin (*Muhsin Bey*, *Gönül Yarası*, *Camdan Kalp* ve *Büyük Adam Küçük Aşk*) metinsel analizi aracılığıyla geliştirilecek tartışma, nihai

olarak “Ben”in eleştirisini başlatması için elzem kabulün –“ben’in, kendi varoluşunu mümkün kılan yasaya yönelik suç ortaklığı içeren arzusuna bağlı olduğunu anlaması”- sinemasal izlerine dair bir arayışın ürünüdür (Butler, 2005b: 104). Bu arayış “imgelerin/görüntülerin dili”ni anlamaya yönelik iki kavramsallaştırma temelinde geliştirilmiştir. Bunlardan ilki, kültürün kendi imgeler sistemi için kullandığı yorumlayıcı söyleme gönderme yapan, “imgeler/görüntüler hakkında konuşan dil”, diğeri de imgelerin iletişimsel gücüne, göndergeselliğine referans olan “dil olarak değerlendirilen imgeler/görüntülerdir” (Mitchell, 1980: 3). Bu kavramsallaştırmaların film dilindeki karşılığının en açık ifadesine Christian Metz’in çalışmalarında rastlamaktayız. Metz, film dilinin temel bileşenini, manipüle edilen görsel ya da fotoğrafik imgelerden, “Son” yazısı da dâhil olmak üzere bütün yazılı öğelerden müteşekkil “görüntü parçaları/ *image track*” olarak adlandırır (1980: 151). Bu görüntü parçalarından yola çıkan bir eleştirinin asli gereksiniminin, filmin üretildiği kültürel dokunun referanslarına dair bir çerçeve olduğu açıktır. Bu anlamda, ulusal kimliğin (Türklük) eleştirisinin kıyısından geçen dört filmin anlatısında izlerine rastladığımız milli kimlik ve çeperlerine dair teorik bir tartışmaya başvurmak kaçınılmazdır.

“Milli Kimlik, Milli Kültür ve Kent” başlığı çevresinde şekillenen ilk bölüm, ulusal kimlik tartışmalarına dair bir çerçevenin yanı sıra konu çevresinde sürdürülen güncel tartışmaları ihmal etmemek suretiyle ulusal kimliğin kültürel yansımaları ve mekânsal tahayyüllerine dair bir analiz sunabilmek amacındadır. Bu anlamda tahayyül edilmiş cemaat olarak ulus fikri odağındaki öncü metinlerden güncel tartışmalara, milliyetçi ideallerin sınırları belirsiz ya da değişen kimlikler karşısındaki tutumlarının görünürlük kazandığı başlıca odak olan göç ve göçebe

kültür başlıca tartışma nesnesidir. Göçle beraber gelen yeni sakinler ve kentli kültür arasındaki ilişkinin doğasındaki etkileşim, egemen anlatıda yol açtığı kırılmayla dikkate değerdir. Bu anlamda, karşılaşma mekânlarının kentsel düzlemdeki konumu önemlidir. Zira “modernleşme projesinin etkilerinin tek başına elitleri ve kurumlarını inceleyerek ya da yalnızca toplumun yoksul ve marjinal gruplarına odaklanarak bulunamayacağı, ikisinin kesiştiği fiziksel ve toplumsal alanlara yoğunlaşmak gerektiği” açıktır (Migdal’dan aktaran Özyeğin, 2005: 58). Bu anlamda kentsel merkez ile toplumsal merkez arasında kurulacak bir analojinin olanak vereceği eleştirel bir bakışın sinemadaki yansımasının, bu kesişim alanlarının fonunda vücut buluyor olması dikkate değerdir.

“Modernizm Kıskaçında Bir Kimlik Arayışı: Türklük, Kemalizm ve Çevresi” başlıklı ikinci bölümde, bir önceki bölümde sunulan kuramsal tartışmalar, Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme deneyiminin özgüllükleri bağlamında değerlendirilerek, kurucu ideolojinin –*Kemalizmin*- Türklük tahayyülünün modernleşme ülküsü yolunda kat ettiği/edemediği yol sorunsallaştırılmaktadır. Bu doğrultuda, Cumhuriyet ülküsünün başlıca dinamiği olan medenileşme arzusunun nesnesi olan halk ve halkçılık ilkesi esasında uygulanan politikaların uzun erimli sonuçlarına odaklanılmaktadır. Homojen bir ulus devlet yaratma ereğiyle yola koyulmuş aydınların, seçkinlerin misyonerliğinde sürdürülen bu politikaların tanımayı reddettiği gerçekliğin kaçınılmaz geri dönüşü gecikmiş bir olgu olarak karşımızdadır. Seçkinlerden müteşekkil orta sınıfın yuvası olan modern kentler yaratmak için gerekli mimari reformları uygulamaktan imtina etmeyen genç Cumhuriyet’in gidemediği taşranın kentlilik arzusu ve taşralılığın zaptedilemeyen bir “çevre” olarak yeniden keşfedilişi bu dönüşün başlıca faili gibidir. Bu anlamda

80'lerle ayak seslerini hissettirmeye başlayan kırılma, yeknesak bir seçkinler grubu varsayımına paralel homojen bir çevre idealiyle hareket eder görünen Cumhuriyet'in olağanlaştıramadığı göçün gölgesindeki 90'larla birlikte yadsınamaz bir hakikate dönüşmüştür. Bu kırılmanın etkilerinden muaf tutulması söz konusu olamayacak sinema, 80'lerin sonu ve 90'ların başında ayak seslerine kulak vermiş, 2000'lere geldiğindeyse hikâyenin yeni bağlamında yeni bir dile evrimine bizzat aracı olmuştur. Bu amaca uygun olarak Kemalist aydınlanmacı ülkülerle çatışmaktan uzak makbul vatandaşları, kentli olamayan öznelere karşılaştırmayı tercih eden sinemasal dil, yeni sakinlere bahşettiği hikâyelerle, milli "ben" in eleştirisine giden kapıyı aralamış görünmektedir. Bu minvalde hikâyenin akıbetinin gözlemlenebileceği, iki dönemin (80'ler sonu 90'lar başı ve 2000'ler) karakteristik özelliklerini taşıyan filmlerin karşılaştırmalı analizine başvurmak, resmi ideolojinin halkçı ve devletçi vurgularını masaya yatıran (eleştirel ya da olumlayıcı) "muhalif" sinemanın toplumsal demokratikleşme arzusunun içeriğine dair bir öngörüü olası kılmaktadır.

"Arabesk Makamında Filmler: *Muhsin Bey ve Gönül Yarası*" başlıklı bölüm, mazide kalmış çok kültürlü, medeni bir İstanbul'la özdeşleşen idealist bir müzisyen ile Cumhuriyet ülküsünü gerçek kılmak için İstanbul'u, ailesini geride bırakmaktan imtina etmemiş idealist bir öğretmenin, *arabeskle/taşrayla* karşılaşma deneyimlerinin anlatıldığı filmler ekseninde şekillenmiştir. Modernleşme projesinin kültür politikaları bağlamında bir yenilginin emaresi olarak okunan arabeskin sinemasal temsillerindeki dönüşümü tartışan bu bölüm, kurucu ideolojinin Halkçılık ilkesinin kitabi gereklilikleri ile reel politikalar arasındaki mesafenin görünür kıldığı gerçekliğe dair "doğal" refleksini anlamak amacındadır. Entelektüel gelişiminde ulusal solun etkisini vurgulama ihtiyacı duyan bir yönetmenin (Yavuz Turgul)

kaleminden ve sinemasal perspektifinden çıkan bu iki filmin anlatısal tutarlılıkları, ideolojik ve kültürel çelişkileri görünür kılmaları sebebiyle dikkate değerdir. Eğitici öğretici özellikleri ağır basan iki karakterin, Muhsin Bey ve Nazım Öğretmen'in, geçmiş ve bugün arasında, adeta arafta kalmış hikâyeleri milli bütünlük hayaline musallat olan Ötekiyle kurulan geleneksel ilişkiye dair bir çerçeve sunmaktadır. Görece yakın tarihli *Gönül Yarası*, bu çerçevenin sınırlarına hapsolmuş karakterlerin geçmişine ve “biz”e ilişkin, hâlihazırda mevcudiyetini koruyan muhafazakâr düşünüş biçimlerini resmeden bir kapanış meseli/masalıdır adeta.

*Muhsin Bey* örneğinde somutlaşan “taşı toprağı altın İstanbul”un yeni sakinleriyle -arabesk kültür vesilesiyle- karşılaşmasının ardından, bu sakinlere tarih bahşeden iki filmin çözümleneceği “Evdeki Yabancı: *Camdan Kalp* ve *Büyük Adam Küçük Aşk*” bölümü, bastırılanın geri dönüşüne ve geleceğine dair bir anlayışın sinemadaki yansımalarını problematize etmektedir. Bölüm, 12 Eylül’ün ardından değişen sosyal, siyasal ve kültürel hayatın etkilerinin dile dökülmeye başladığı 90’lı yılların İstanbul’una damgasını vuran –niteliksel olarak hayli farklı- göç gerçeğinin mağdurlarının -beyazperdede- kendi hikâyelerini dillendirme arayışlarına açılan kapıyı araladığı iki film temelinde geliştirilmiştir. Ev içine kadar girmiş Öteki ile kurulan ilişkinin resmedildiği bu filmlerin anlatısına içkin, “dillendirilemeyen öznellik hikâyelerinin tarihsel ve kültürel anlatılarda buluştuğu istikrarsız noktalar” (Hall’dan aktaran Chambers, 2005: 41), idealize edilmiş [milli] Ben’in gecikmiş karşılaşma ardından konumlanışını gözlemleyebileceğimiz hikâyeler sunmaktadır. Bu anlamda, başarısız yönetmen Kirpi’nin Kiraz’ın, emekli hâkim Rıfat Bey’in ise Sakine’nin gerçekliğiyle karşılaşmasının, “tesadüfi” ama kaçınılmaz buluşmalar aracılığıyla milli ideal ve Ötekileri arasındaki tanıma/tanınma mesafesine maddi bir

gerçeklik kazandırdığı açıktır. Birbirine yaklaştığı ölçüde mesafe alan bu iki sinemasal metnin birarada okunuşu, kimliğin varoluşuna içkin sınırlılığının teminatı olan Öteki'nin yadsınmadığı yerde anlatıya dahil edilişinin yol açacağı istikrarsızlıkları adlandırmayı olası kılacak bir zemin sunmaktadır.

Filmsel metnin diğer sanatlarla etkileşimi göz önünde bulundurularak başvurulmuş René Girard'ın romansal hakikate dair tespiti, eleştirel bir okumayı mümkün kılan bu filmlerin kapanışlarından yola çıkarak varılan yargıların ve öngörülerin meşruiyetini aldığı noktadır: “Hakikat, romansal yapıtın [filmin] her bölümünde etkindir ama asıl mekânı sonuç bölümüdür. Sonuç hakikatin tapınağıdır” (2007: 245). Bu doğrultuda filmsel anlatıların kapanışı, anlatının sunduğu bütünlüklü hikâyenin beslendiği hakikat rejimini anlamak adına önemli bir noktada durmaktadır. Süreklilikler ve kırılmalarla ilerleyen bu anlatıların kapanışları, filmsel metinlerin toplumsal dinamiklere olduğu kadar sinemaya dair kehanetlerinin de başlıca mevzidirler. Sinemada Türk olmanın değişen veçheleriyle karşılaştığımız otuz yıllık zaman dilimi içerisinde Öteki hikâyelere aralanan kapının eşiğinde duran perspektiflerin içeriğini sorunsallaştıran bu çalışmanın nihai amacı eleştirel bir pozisyon aracılığıyla, kat edilen yolun görünmez faillerinin temsil biçimlerini, yeniden üretilen (bilinçli ya da bilinçsiz) muhafazakâr anlatıları adlandırabilmek ve olası dönüşüme dair izleri doğru okuyabilmektir.

# BÖLÜM I

## MİLLİ KİMLİK, MİLLİ KÜLTÜR VE KENT

### I. Muhayyel Cemaat, Milliyetçi İdeal

Kimlik bir “yamalı bohça” değildir, gergin bir tuval üzerinde çizilen bir desendir; tek bir aidiyete dokunulmaya görsün, sarsılan bütün bir kişilik olacaktır.

Amin Maalouf (2006: 27)

Milli kimlik tartışmaları ekseninde şekillenen tartışmaların öncü metinleri olan *The Imagined Communities/Hayali Cemaatler* (Benedict Anderson, 1983), *Nations and Nationalism/Uluslar ve Ulusçuluk* (Ernest Gellner, 1983), *The Invention of Tradition/Geleneğin İcadı* (Eric Hobsbawm, 1983) gibi metinlerde ve ardıllarında -*Nations and Nationalism Since 1780: programme, myth reality/Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik* (Eric Hobsbawm, 1991)- karşımıza çıkan milli kimlik ile “inşa” ve “icat” pratikleri arasındaki ilişki, ulus devletlerin farklılaşan reel politikaları bağlamında önemini korumaktadır. XX. yüzyıla damgasını vuran modernleşme ve ulus devlet olgularını masaya yatırırken, kendilerinden önceki geleneklerle yüzleşmekten sakınmayan bu metinlerin ortak paydası, tahayyülün sınırlarında, icat edilmiş pratiklerle, etni ve etnisiteyle kurduğu ilişki dolayısıyla mevcudiyetini konumlandıran milliyetçi ideal ve muhayyel topluluğu tanımlama

çabasını özcü bir kabulden ziyade eleştirel ve dönüştürücü pozisyondan hareketle geliştiriyor oluşlarıdır. Bunu olası kılan zemin ise, literatürün kilometre taşı olan bu metinlerin sahiplerinin ve ardıllarının çalışmalarının omurgasını oluşturan tarihsel materyalist yönelimdir.

11 Mart 1882 tarihinde Sorbonne üniversitesinde verdiği “Qu’est-ce qu’une nation?” (Millet Nedir?) başlıklı seminerinde Ernest Renan, ulusal özün, sahip olunan değerlerle olduğu kadar kolektif bir unutuyla da ilintili olduğunu belirtmiştir (Renan, 1993: 11). XX. yüzyılın ikinci yarısında bir anlamda tekrar keşfedilen Renan’ın metninden ve Ernest Gellner’in “milliyetçiliğin ulusların kendi öz bilinçlerine uyanma süreci” olmadığı; “ulusların var olmadığı yerde onları icat ettiği” argümanından yola çıkan Benedict Anderson, kütleleşmiş *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* adlı eserinin henüz başlarındaiken tezini net bir biçimde ortaya koyar: “Ulus hayal edilmiş siyasal bir topluluktur –kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (2007: 20). Bu tarz bir hayali mümkün kılan ise “ulus” idealinin, fiili olarak geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkilerinin parçalılığına karşı derin ve yatay bir yoldaşlık bağını kurmanın en elverişli ve modern görüngüsü oluşudur. Merkezi ve hiyerarşik bir toplumsal grup (dini cemaat) tablosunun sınırlarını zorlayabilecek başlıca odak olan ulusal anlatı, muhayyel bir cemaatin hizmetine sunulmuştur (Anderson, 2007: 22-30). Anderson, bu hayali gerçekçi kılan kültürel tasarımları şu şekilde sıralamaktadır:

- i. Kendileri de hakikatin ayrılmaz bir parçası olduklarından kutsal yazı dillerinin, ontolojik hakikate ulaşmakta ayrıcalıklı bir konuma sahip oldukları fikri

ii. Toplumların yüksek merkezlerin –başka insanlardan ayrı ve farklı olan, kozmolojik (ilahi) bir bağış/buyruktan ötürü hükmeden kralların- altında ve etrafında örgütlendiği inancı.

iii. Kozmoloji ile tarihi ayırt edilemez, dünyanın ve insanların kökenlerini ise özdeş kılan zaman tasarımı (2007: 51).

Gellner'in takipçisi olan bir diğer isim olan Eric Hobsbawn'ın, *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik* kitabının “Giriş” bölümünde bireysel konumlanışını belirtmek için başvurduğu argümanlar, bu tarz bir kültürel tasarıma yaklaşımın esaslarını belirlemektedir. Gellner'in tanımından yola çıkarak milliyetçiliği, “esasen politik bir birim ile milli birimin uyumlu olması gerektiğini savunan ilke” olarak ele alan Hobsbawn için millet, sabit bir toplumsal birim olmaktan uzaktır (2006a: 24). “Ancak belli bir modern territoryal devletle, ‘ulus devletle’ ilişkilendirildiği kadarıyla toplumsal bir birim” (Hobsbawn, 2006a: 24) olabilecek olan millet, “özünde tepeden oluşturulmuş; ama ayrıca aşağıdan bir bakışla, yani sıradan insanların mutlaka milli olması gerekmediği gibi milliyetçiliği daha da az olan varsayımları, umutları, ihtiyaçları, özlemleri ve çıkarları temelinde analiz edilmedikçe anlaşılmayan ikili bir olgudur” (Hobsbawn, 2006a: 25).

Bu noktada, “tahayyülü, siyasal eylemi kültürel özellikleri bağlamında etkileyen sürekli miras-yenilenme diyalogunu doğuran bir boyut olarak anlamak” (1999: 127) gerektiğinin altını çizen François Bayart'ın sesine kulak vermek anlamlıdır; zira milli kimlik kurgusunun sürekliliğinin başlıca kaynağı tahayyülün bu niteliğidir. Muhayyileyi toplumsal bir pratik olarak ele alan bu vurgunun bir diğer kabulü ise “milliyetçiliğin ‘hayali cemaatini’ doğuran belirsizlik alışverişi[ni] tam olarak bir ‘savaş’” ilan ederken “aynı zamanda da bir inan birliği veya en azından bir imgeler paylaşımı” olduğunu savunmaktır (Bayart, 1999: 131). Milliyetçiliğin ve hayali cemaatin neliği sorunsallaştırılırken “bilinçli olarak benimsenmiş siyasal

ideolojilerle” sınırlandırılmaktan kaçınmak suretiyle “kendisini önceleyen ve onlardan kaynaklanmış olduğu büyük kültürel sistemlerle ilişkilendirilerek” incelenmesi gerektiği bilgisine, Anderson’ın metninde de rastlamaktayız (2007: 25). Ancak milliyetçi idealin kültürel repertuarına dair tartışmalara geçmeden önce üzerinde durulması gereken asıl mesele milli kimliğin ne olduğuna dair belirleyici bir çerçevedir. Bu doğrultuda, milliyetçiliği “hal-i hazırda ya da potansiyel olarak bir ‘millet’i kuracağı bazı mensuplarınca farz edilen bir halk adına özerklik, birlik ve kimlik edinmek ve bunu sürdürmek için oluşturulan ideolojik bir hareket olarak” (2009: 121) tanımlayan Anthony D. Smith’in kavramsallaştırmasına başvurmak faydalıdır.

Smith, 1991’de yayınlanan *National Identity/ Milli Kimlik* kitabının “Giriş” bölümünde kitabın ve araştırmanın kaleme alınma sebebini milli kimlik ve milliyetçiliğin şiddetlenen tonuna karşı bir tutum geliştirebilmek adına, meselenin özüne dair kavrayışımızı arttırma arayışının kaçınılmazlığıyla açıklar (2009: 11). Bu arayışın ilk durağı ise Anderson’un muhayyel cemaatinin mevcudiyetini mümkün kılan üçlü kültürel tasarım tanımının milliyetçilik ve milli kimlik tanımlamalarındaki karşılığıdır. Hakikate ulaşmakta ayrıcalıklı bir konuma sahip oldukları fikrini besleyecek ortak mitler ve tarihi bellek; toplumların semavi bir emirden ötürü hükümdarı olan ayrıcalıklı biri etrafında örgütlendiği inancını besleyen tarihi bir toprak, ülke ya da yurt ile topluluğun bütün fertleri için geçerli yasal hak ve ödevler; son olarak da dünyanın ve insanın kökenlerini özdeş kılan zaman tasarımını besleyen ortak bir kitlesel kamu kültürü ve ortak bir ekonomi. Birbiriyle etkileşim halinde etnik, kültürel, territoryal, ekonomik ve yasal-siyasi pek çok yapıdan oluşan karmaşık yapısıyla milli kimlik ve milletin ilksel görevi, tebaasının sınırlarında

yaşamak zorunda olduğu toplumsal mekânı tanımlayarak, cemaati zaman ve mekânâ göre konumlandırabileceği toprağın/ülkenin sınırlarını belirlemektir (Smith, 2009: 31-34). Smith, devletin çekirdeğini oluşturan yatay bir etniden yola çıkarak tahayyül edilen milletin, devlet daha merkezi ve bürokratik bir yapıya kavuştukça, askeri, mali, hukuki ve idari süreçler eliyle orta sınıfları kendine dâhil etmeye çalıştığını söyler (2009: 112) ve ekler: “Milliyetçilik dediğimiz şey pek çok düzeyde faaliyet gösterir ve bir siyasi ideoloji ve toplumsal hareket türü olduğu kadar bir kültür biçimi olarak da görülebilir” (2009: 118). Milliyetçiliği “hal-i hazırda ya da potansiyel olarak bir ‘millet’i kuracağı bazı mensuplarınca farz edilen bir halk adına özerklik, birlik ve kimlik edinmek ve bunu sürdürmek için oluşturulan ideolojik bir hareket” olarak tarif eden Smith (2009: 121), milliyetçiliğin devletin değil milletin ideolojisi olduğunu bir başka deyişle “millet ve mensuplarının, sadece tertemiz topluluklarının ‘iç sesi’ne riayet edecekleri gerçek kolektif ‘kendi’ye dair uyanışları” olduğunu vurgulamaktadır (2009: 126). Bu amaçlara hizmet edecek siyasalar ise:

- i. Yatay etni içinde aristokratik bir temel
- ii. Önemli etnik azınlıkların içerilmesi
- iii. Bürokratik devletlerin “modernleştirici” özelliği
- iv. “Resmi” ve kurumsal milliyetçilikten yararlanma sıklığı

olarak sıralanabilir (Smith, 2009: 160-161). Muhayyilenin hizmetindeki bu siyasaların erklerinin gözlemlenebileceği kültürel alan ve maddi pratikler, ideolojileri ve hizmet ettikleri iktidar odaklarını görünmez kıldığı ölçüde amacına ulaşmaktadır.

## II. Tahayyülün Kültür Alanındaki Yansımaları

Tahayyül gerçek olmayan değil, gerçek olmayanın gerçekten ayırt edilemezliğidir.

Gilles Deleuze (aktaran Bayart, 1999: 123)

Theodor W. Adorno, kültür ve iktidar arasındaki ilişkiden bahsederken şöyle der:

Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir. Felsefe ve din, bilim ve sanat, yaşam tarzları ve töreler gibi birbirinden farklı bu kadar çok şeyin ve ayrıca bir çağın nesnel tininin tek bir 'kültür' sözcüğüyle özetlenişi, daha en baştan, tüm bunları yukarıdan bakarak bir araya toplayan, taksim eden, ölçüp biçen, organize eden bir idari bakışı ele veriyor (2007: 121).

Kültürü, mitostan ziyade "bir devlet ideolojisi" olarak gören Henri Lefebvre, bu ideolojinin dayattığı kültür birliğinin "en üst düzeyde, kültürel kurumlar düzeyinde" yer aldığını belirtir ve devam eder: "Bu da 'kitle kültürü'nü ve 'kaliteli ürünler'in, 'sağlam' olarak kaldıkları iddia edilen yapıtların tüketimini beslemeyi olanaklı kılar" (2007: 111). Bu noktada milli kimliğin kendisini "kültürel işaretler sistemi" olarak var edebilmek için ihtiyaç duyduğu şeyin "sosyal politikadan ziyade sosyal hayatın temsili"yle ilişkili olduğunu belirtmek anlamlıdır (Bhabha, 1993: 4). Ulus devletlerin ve dolayısıyla milli kimliğin doğuşu, toplumsal değişimdeki yoğunlaşmaya paralel denebilecek törensel ritüelleştirme ve biçimleştirme süreciyle gelişmiştir. Siyasi bir cemaatle kültürel istikrar arasında bir denklik olduğu kabulüne dayanan bu akıl, gerekliliğine inandığı denkliği olası kılmak için kökensel, kalıtımsal, seçilmiş ya da düşünülmüş yapılardan yardım almaktadır (Bayart, 1999: 45-63). Bu anlamda karşımıza çıkan başlıca dinamik olan özgünlük kaygısı, değiştirilemez bir temsiller çekirdeğinin cemaate kolektif bir kimlik bahşetmeye yetecek kadar uzun bir süre

boyunca içe kapalı bir biçimde kendisini tekrarlamasını olası kılmaktadır (Bayart, 1999: 72-80).

Modern ulus fikrini, “homojen ve içi boş bir zamanda takvim boyunca ilerleyen bir sosyolojik organizma fikri”nin benzeri olarak yorumlayan Anderson’ın (2007: 41) argümanlarıyla örtüşen bu döngüsellik, nihayetinde “gerçekliğe sessizce ve sürekli bir biçimde sızan kurgusal yapıya dönüşür” (2007: 50). Bhabha’yı “ulusun ihlaleci sınırları ve bölücü içselliği”ni kapsayacak kültürel uzamın (1997: 5) mevcudiyetini sorgulamaya iten de kurguyla gerçeğin birleştiği bu formun kuşatıcılığından kurtulma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, tahayyülün sınırlarında milli kimliğin kültürel neliği odağında ilerlediğimiz göz önünde bulundurulduğunda, Stuart Hall’un kültürel kimlik tanımlarına bakmak faydalı olacaktır. Kültürel kimlik ve temsil bağlamında özneye sunulan iki ana kimlik tasarımından bahseden Hall için kültürel kimlik, “ortak bir kültür, kolektif ‘bir hakiki kendi’, başkalarının içinde de saklanmış ortak bir tarihe ve ortak atalara sahip daha ayrıcalıklı ‘kendilik’ler” olarak (1990: 223) ya da “özcü bir geçmişe ebedi bir sabitlenmeden ziyade, tarihin, kültürün ve gücün ‘rolüne’ odaklanmış” daha ziyade oluş ve gelecekle ilgili bir öge olarak (1990: 225) karşımıza çıkmaktadır. Tanımlanmanın ve tanınmanın yeri olan kültürel kimlik, hafıza, fantezi, anlatı ve mit aracılığıyla kurulmaktadır (Hall, 1990: 226).

Bu aşamada bir kez daha, “örtük toplumsal tahayyüllerin açık siyasal tahayyül içinde yoğunlaşması[nın], hayali pratiklerin de maddi pratiklerle yoğunlaşmasıyla birlikte” gerçekleştiğinin altını çizen Bayart’a dönmek anlamlıdır (1999: 199). Bayart’a göre, modernliklerine ve kentliliklerine rağmen kültürel dokularından bir şey kaybetmeyen siyasal cemaatlerde tahayyülün sürekliliği,

işlevselliği ve kısmen de olsa maddilikle olan ilişkisiyle doğrudan ilintilidir. Bahsi geçen, asırlık döngüsellikle rüştünü ispatlamış statik bir kültürden ziyade dinamik bir kültürdür zira kurucunun arzuladığı kültürel dokunun varlığı, üretilmiş yaşam tarzlarının ve bireyleşme süreçlerinin varlığına bağımlıdır (Bayart, 1999: 137- 140). Lefebvre, “hayatı değiştirmek” gibi devrimci bir saik ile “mevcut ideolojileri, kurumları güçlendirme” ve ““üstyapılar’ın kurulmasına ve sürülmesine zemin oluşturan gündeliği sağlamlaştırma” çabası arasında kalan bireylerin (2007: 26), görünüşte göstergesiz olan gündelik hayat ile meşgul olduklarının altını çizer ve ekler: “Gündeliklik kavramıyla ifade edilen bu göstergesizlik kümesi, modernliğe yani bu toplumun kendi kendisini ifade edip doğrulamasını sağlayan ve onun ideolojisinin parçası olan göstergeler kümesine cevap verir ve tekabül eder” (2007: 35). Modernlikle tarih taşımaz gündelik hayat arasındaki ilişki, bir diğerini çevreleyen ve örten, bir yandan aydınlatırken diğer yanılla gizleyen bir yapıya sahiptir (Lefebvre, 2007: 26-35). Bu aşamada bir kez daha Bayart’a dönmeyi elzem kılan tespit ise modern devleti, “bireylere rağmen, onların kim olduklarına aldırmadan, hatta varlıklarını bile yok sayan bir kendilik olarak değil; tam tersine bu bireysellikte yeni bir biçim tayin etmeleri ve belirli bir düzenekler toplamına tabi tutmaları koşuluyla bireylerin onunla bütünleşebildikleri gelişkin bir yapı olarak” düşünme gerekliliğinin kaçınılmazlığıdır (1999: 140).

Bu gelişkin yapıyla bireysel ilişkileri kurarken kullanılan en “doğal” iletişim kanalı olan dil, kültürün başlıca taşıyıcısı olarak önemini korumaktadır. Kültürel tutarlılığın hizmetinde standart ders kitapları, diploma ve eğitim sertifikaları, okullar, sistemli olarak düzenlenmiş öğretim araçları ve coğrafyayla deneyim evreninin tahayyüle katkısını yadsımayan Anderson’ın dil üzerindeki vurgusu (2007: 137)

dikkate değerdir. Dili, hayali cemaatler türeterek tikel dayanışma grupları inşa etmekteki önemini görmezden gelerek, bayraklar, ulusal giysiler, halk dansları ve diğer milli amblemlerle eşdeğer tutmanın sebep olacağı yanılgıdan sakınan Anderson, dilin bir dışarıda bırakma aracı olmadığını ısrarla vurgular. İlkesel olarak herkesin öğrenebileceği varsayımından yola çıkan Anderson, tam da bu sebeple dilin, temelde içerici olduğunu yazar (2007: 150-151). “Hayali cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulma imkânı” sunan milli marşlar “daha başlangıçtan ulusun kandan değil, dilden hareketle kavrandığını ve insanın bu hayali cemaate ‘davet edilebileceği’ni” göstermektedir (2007: 163). “Pratikte çıkarılabilecek güçlük[er] ne olursa olsun, en içine dönük ve en kapalı uluslar[ın] bile *vatandaşlığa alma* ilkesini kabul etmeleri”ni (Anderson, 2007: 163) mümkün kılan şeyin tam da dilin bu niteliği olduğu açıktır.

Ulusun anlatısının, ırk, coğrafya, gelenek, dil veya bunların biraradaliğinden fazlasıyla temsil edildiğini savunan Timothy Brennan ise kültürel kurgu aygıtlarını önemine dikkat çekmektedir (1997: 46-49). Brennan’ın edebiyat aracılığıyla işlediği kültürel kurgunun gündelik hayattaki muadili ile hesaplaşan Bayart, “Siyasal Tahayyülün Maddi Bir Nitelik Alması” başlığı altında kapsamlı bir analiz sunar. Bir çeşit bütünleştirme ritüeli olarak yemekten ve siyasal öznelliğin başlıca göstereni olarak özgülleşen saç ve sakal biçimlerinden bahseden Bayart’ın, giyim sistemine dair çözümlenmeleri etkileyicidir (1999: 166-185). Toplumların küresel rasyonelleşme süreçlerini giysi pratikleri aracılığıyla gerçekleştirdiğini iddia eden Bayart, “Bir sınıf bir cemaat oluşturduğuna göre, giysi ayrılmaz bir şekilde bir özneleşme ilkesi, bir ‘yaşam tarzı’ yani ethos üreticisidir” der (1999: 185). Abbé Grégoire’in anlatımıyla: “Göstergelerin dilinin kendine özgü bir anlatım gücü vardır: Kişileri farklılaştıran

giysiler de bu dilin bir parçasıdır; özellikle muhayyileyi parlaklıklarıyla ele geçirdikleri zaman nesneleriyle benzeşen fikir ve duygular uyandırırılar” (aktaran Bayart, 1999: 175). Bizlik duygusunun tamamlayıcısı olarak işlevsel bulunabilecek bu göstergeler bütünsel olarak bakıldığında Eric Hobsbawm’ın “geleneğin icadı”<sup>1</sup> olarak adlandırdığı sürece hizmet etmektedir. “Geleneksel bir düzenin toplumsal bağlarını güncelleştirme denemeleri” olarak adlandırılabilir bu formlar, “tebaanın –istemiş olsun olmasın- yeni bir durumu temsil etmeye başlayan merkezdeki yöneticiyle olan dolaysız bağlarının güçlendirilmesi”nin destekleyicisidirler (Hobsbawm, 2006c: 309). “Formel ve informel, resmi ve gayri resmi, siyasal ve toplumsal” geleneğin icadına dair pratikler, devletler nezdinde “tebaa ve vatandaş olarak insanların hayatlarının can alıcı faaliyetlerinin gerçekleştirileceği en geniş sahnenin giderek daha çok tanımlandığı” bir alan olagelmıştır (Hobsbawm, 2006c: 307). Bu temsiller arenasında, nihai amaca hizmet eden araçları tayin ederken hedefe giden kestirme yolu seçme eğilimdeki kurucu ideolojiler nezdinde devlet ve tebaa arasında reformsal taşıyıcı rolünü üstlenmesi beklenen elitler ve entelektüellerin pozisyonu ise yadsınamayacak bir öneme sahiptir.

---

<sup>1</sup>“Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki ‘gelenekler’in kökenleri”nin “oldukça yakın bir geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş olduğu açık bir gerçektir” (2006b: 1) diye yazan Hobsbawm’a göre “icat edilmiş gelenek” terimi “gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde –belki de

### III. “Ulus” ve Elitist Siyaset

İzlememiz gereken ilk kural milli karaktere aittir; her halkın bir kişiliği vardır ya da olması gerekir; eğer bundan yoksunsa, ona bunu kazandırmak için işe koyulmamız gerekir.

J. J. Rousseau (aktaran Smith, 2009: 122)

Tepeden inme bir modernleşme pratiğiyle eş güdümlü gelişen ulusal uyanış deneyimlerinin keşif ve icat pratikleri çevresinde örülen hikâyesinde “öznenin özgül durumuna göre değişiklik gösteren, zorunlu olarak gelip geçici ve kararsız tutum, algı ve duygularla” tanımlanabilecek aidiyet duygusunun inşasında, milliyetçi eğitim ve entelektüellerden oluşan seçkinler grubunun önemli role sahiptir (Smith, 2009: 41). Toplumsal ve/veya siyasi ülküler ışığında yol alan bu seçkinler guruğu, “topluluğun şanlı geçmişine dair parlak yeniden canlandırmalar” ve “geçmişten gelen törel numuneler”in aracılığıyla halkı “sıfırlamak ve etkin hale getirmek” gayesindedir (Smith, 2009: 109). Her toplumun bu tür malzemelerden oluşan geniş bir stoğa sahip olduğunu belirten Hobsbawm’a kulak verecek olursak, her daim mevcut olmuş ayrıntılı sembolik pratikler ve iletişim dili ambarından ödünç alarak düzenlenebilecek gelenekler, eskiye yamanarak da oluşturulabilir (2006b: 7). İş, “ulusun, devletin ya da hareketin ideolojisi veya bilgi sermayesinin parçası haline gelen” tarih anlatısının hizmetindeki seçilmiş, yazılmış, resmedilmiş, popülerleştirilmiş ve kurumsallaştırılmış bilgi paketlerini düzenlemek olan seçkinler, sadakatlerini gözler önüne seren “ezoterik gelenekler”den de faydalanabilirler (Hobsbawm, 2006b: 16). Çünkü “devlet yapısı içerisinde maddileştirilen uzam,

mekân kadar kişiliğin tahayyülünü de belirler. Ulusu kolektif bir özne olarak bağıştırmak, özgül bir biyo-kültürel öze sahip gelişkin bir organizma olarak kabul etmek, ulusallığın toprakla özdeşleşen betimleyici çemberini tamamlar” (Alonso, 1994: 382).

Bu noktada Hobsbawm’ın açtığı bir parantez, hayati denebilecek bir değere sahip: “...bu gelenekler, alttakilere bir itaat duygusu aşılaktan ziyade, elitlerin kolektif üstünlüğü duygusunu besleyebilirler –özellikle doğuştan veya istinaden bunu henüz taşımayanlar arasından seçilme durumu olduğunda” (2006b: 16). Tüm bunların ortaya çıktığı zeminin betimlemesini ise Prys Morgan’ın cümlelerinde buluyoruz:

Olması istenen böyle bir devlet için insanlar enerjilerini var güçleriyle kültürel meselelere, geçmişi toparlamaya ve tarihin yetersiz kaldığı yerlerde icadına harcadılar. Eski hayat tarzı zayıfladı ve görünmez oldu, geçmiş sıklıkla parçalandı ve yıprandı, böylece büyük bir icat uğraşına ihtiyaç duyuldu (2006: 116).

Seçkinler ile daha geniş kitleler “arasında umumi özlem ve duyguları birbirine bağlayarak hem bilişsel hem de dışavurumsal” boyutları kuşatan milliyetçilik (Smith, 2009: 120), topluluğun her üyesini “seremoniler, gelenekler ve semboller yoluyla topluluğun yaşamına, duygularına ve erdemlerine katılır ve kendini bunlar aracılığıyla topluluğun kaderine yeniden yeniden vakfeder” öznelerle dönüştürmektedir (Smith, 2009: 127). Smith’in “bir siyasi doktrin ve siyaset üslubu olmaktan ziyade tınısı yerküreye yayılmış bir kültür –bir ideoloji, bir dil, mitoloji, sembolizm ve bilinç- biçimi” olarak betimlediği milliyetçilik -“millet de anlam ve önceliği bu kültür biçimi tarafından önvarsayılan bir kimlik tipi”- (2009: 147), entelektüelleri “‘aşağı’ kültürü ‘yüksek’e, şifahi gelenekleri yazılı, edebi geleneklere dönüştürmeye davet ederek, kültürel kümelemeyi meşrulaştırır” (2009: 136) zira “en

genel düzeyde milliyetçilik, eski dini kültür tarzlarını ve ailevi eğitimi örten ya da onları yerinden eden tarihselci bir kültür ve eğitim biçimi olarak görülmelidir” (2009: 147). Burada söz konusu olan, “bizzat milletin, egemenler ile entelijensiyanın ortaya çıkardığı bir yapı olan ‘muhayyel bir topluluk’ olduğu kabulü”dür (Smith, 2009: 245).

İktidarın, “bilinçli ve üzerinde kafa yorularak, gündeminde siyasal hedefler bulunan kurumlarca” sivil hayatı tanımlama ve kayıt altında tutma çabasının bir uzantısı olarak da değerlendirilebilecek siyasal geleneklerin icadı, bu geleneklerin nüfuz ettiği gündelik hayatlar dolayısıyla bürokratik elitizmin nüfuzundan etkilenen öznelerin hayatlarında belirleyici olmaktadır (Hobsbawm, 2006c: 306-307). “İtalya’yı yarattık, şimdi de İtalyanları yaratmak zorundayız” diyen d’Azeglio’ya atıf yapan Hobsbawm’ın (2006c: 310) belirttiği üzere, kitlelerin siyasal seferberliğiyle temsil edilecek yeni devlet ve rejimlerde, anti-demokratik askeri elitler, orta sınıfı, hâkim yönetici sınıfa asimile edecek güçlü bir pozisyona sahiptirler (2006c: 324). Bu asimilasyon politikalarının başarılı olduğu durumlarda dâhi zorlu bir sürecin sorumluluğunu beraberinde getiriyor oluşu, ulusal orta sınıfa sınıfsal varlığını ya da genel anlamıyla orta sınıf üyeliğini kazandırmanın doğasıyla ilgili olmakla beraber orta sınıf statüsü talep eden meslekler ya da bu mesleklere yönelen insanların sayısındaki artış kaçınılmazdır (Hobsbawm, 2006c: 336). Toplumsal hareketliliğin ve bireysel öz gelişimin yörüngesi konumundaki orta sınıfa artan rağbete binaen meşru üyeliğe açılan kapıların kilitletmesini olanaksız kılan iki sorun vardır.

İlki, öznel sınıf mensubiyetinin istikrarlı yerel topluluklarda belirlenmesini sağlayan görece katı kriterlerin erozyona uğradığı ve soy, akrabalık, aileler arası evlilikler, yerel iş ağları, sosyal yakınlıklar ve siyaset artık rehberlik edemediğinde, üst orta sınıftan oluşan hakiki bir ulusal elitin nasıl tanımlanacağı ve ayırt

edileceğiydi. İkinci sorun ne bu elite ne de ‘kitlelere’ ait olan (...) görece büyük bir kitle için nasıl bir kimlik ve varoluş sağlanacağıydı (Hobsbawm, 2006c: 337).

Nüfusu da nüfuzu kadar genişleyen ulusal elitin bu sorunu çözme niyetiyle ilerlerken ihtiyaç duyduğu kapsamlı etkileşim ağlarının başlıcası olan eğitim:

...sadece bireyler ya da aileler arasında sosyal karşılaştırmayı sağlayan ve ulus genelinde ortak davranış ve değer kalıpları oluşturmanın elverişli bir aracı değildi, aynı zamanda karşılaştırılabilir kurumların ürünleri arasında birbiriyle bağlantılı ağlar ve dolaylı olarak (...) kuşaklar arası istikrar ve sürekliliği temin eden güçlü bir ağ sağlıyordu (Hobsbawm, 2006c: 339).

Hobsbawm’ın “ulusal özdeşleşme” ve “suni birleşme” aygıtları olarak değerlendirdiği eğitim seferberliğinin hedef kitlesi ve potansiyel vatandaşlar bütünü olarak değerlendirdiği orta sınıf, milliyetçiliğin yeni bir seküler din üzerinden toplumsal bütünlüğüne en çok ihtiyaç duyan toplumsal yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (2006c: 348-350). Bu ihtiyacın tek yönlü olmadığını en açık ifadesini yine Hobsbawm’da bulmaktayız: “Denebilir ki, geleneksel bir düzenin toplumsal bağlarını güncelleştirme denemeleri, toplumsal hiyerarşinin zayıflatılması, tebaanın – istenmiş olsun olmasın- yeni bir durumu temsil etmeye başlayan merkezdeki yöneticiyle olan dolaysız bağlarının güçlendirilmesi anlamına gelecekti” (2006b: 309).

Çiftyönlü ve neredeyse eşzamanlı ortaya çıkan bu gereksinimlere eşlik eden şaşırtıcı denebilecek olgu ise, “üst sınıflardan modellere hiç borcu olmayan, neredeyse kentleşme ve kitlesel göçlerin yan ürünü olan mahalli yerel aşağı-sınıf alt-kültürleri ve pratiklerinin gelişimi”dir (Hobsbawm, 2006c: 353). Bayart’ın kimlik yanılması tartışmalarını nihayete vardırıırken “kesin gözüyle baktığı” dört unsurdan

birisi<sup>2</sup> olan, belirli bir toplumda tahayyülün tutarlı bir bütünlük oluşturmadığı argümanını destekleyen bu olgu, tahayyülün “sürekli kaçış halindeki bir heterojen tasvirler evreni”ni kapsamıyla doğrudan ilişkilidir (1999: 204). Kaçış halindeki bu evrenin belirip kaybolan öznelerinin kendilikleri muhayyel cemaatin sürekliliğine amade gibi görünmekle beraber, bir yandan da egemen anlatının zeminini sarsmaktadır. John Breuilly’nin vurguladığı gibi sanayileşmenin orantısız gelişiminden bağımsız düşünülemez kültürel farklılıklar nihayetinde çatışmacı ulusçuluklar olarak karşımıza çıkacaktır (2008: 34). Bu durumun olağan sonucu ise, Öteki kimliklerle karşılaşmak zorunda kalan ulusal anlatıda belirecek çatlaklardır.

#### **IV. Eşikteki Travesti Kimlikler**

François Bayart, “kendisine bağlı olmaları beklenen kişilere taşınmaları buyrulan, gerektiğinde zorla kabul ettirilen, bir kimlik seti denebilecek basitleştirilmiş bir kimlik” tayin eden “hayali kültür”ün sularında, kültürlerarası alışverişin, bir nevi “öz kaybı hatta kirlenme” gibi deneyimlendiğini belirtir (Bayart, 1999: 47). Bu bağlamda Anderson’un “siyasal bakımdan travesti” olarak betimlediği, sınırları belirsiz ya da değişken kimliklere dair bu algının (2007: 185), meşruiyetini ortaya çıktığı zeminden aldığı söylenebilir. “Toplumsal yaşamın gündelik usulü olan anlam aktarımı”nın “kaypaklığa ve yapaylığa” dayandığını unutan bu zihniyet, kimliğin “kökensele saflığı[nı] dışarının ve Öteki’nin tacizlerinden” korumak adına kendi kültürünü “otoriter bir şekilde, geriye dönük bir hareketle yeniden inşa

---

<sup>2</sup> Jean François Bayart’ın “kesin gözüyle” baktığı diğer üç yargı ise şunlardır: i. Kurucu tahayyülün işleyişi, devletin oluşmasında ve genel olarak siyasetin üretilmesinde merkezi bir rol oynar ii. Egemen durumda bile olsalar, siyasal failerin tüm araçsallaştırma çabalarına rağmen, bu işleyiş indirgenemez olarak kalır, iii. Tahayyülün işleyişi maddi düzeyden ayrı ele alınamaz (1999: 204).

etmekte” bir sakınca görmemektedir (Bayart, 1999: 77). Arı bir ulusal hazinenin hizmetinde şekillenen milli kimliğin taşıyıcısı olacak öznelerin ve cemaatin milli huzuru bu inşa sürecinin görünmezliğiyle ilintilidir. Burada görünür bir hal alan, gerçekliğini tekerrürüne borçlu olgu ise kendinden olanla dayanışmanın sadece bir yan etkisi olarak var olan, asaletini Öteki’nden farklılaşmaya borçlu özgünlük kaygısıdır (Bayart, 1999: 89). Milli özneye, “çıkarları ve ihtiraslarını dayatan bir ve tek kimliksel kümeye dâhil olduğunu” (Bayart, 1999: 91) üzerine basa basa söyleyen cemaat fikrinin beslediği bu tepkinin, “sahip çıktığı ve beslendiği ‘kültür’ün kendisinin de alıntılardan oluştuğunu, bu kültürün ancak Öteki ile kurulan (ve muhakkak çatışmalı olması gerekmeyen) ilişki içinde var olabileceğini” yadsıdığı açıktır (Bayart, 1999: 92). Düşünsel olarak da fiilen de yok sayılan, yok edilmesinde bir sakınca görülmeyen Öteki’nin “simgesel yıkımı ve fiziksel bozulması”nın hizmetindeki milli menfaat ise, milli bünyeye eşdeğer Kendi’nin üstünlüğünün ve bütünlüğünün ortaya çıkarılmasıdır (Bayart, 1999: 146). Milli hayalin maddi karşılığı olarak kurgulanan dünyada, özneler adına belirlenmiş statik pozisyonlar ve sabit bir algı evreni aracılığıyla işler kılınmaya çalışılan bu yapının başlıca çatışmasının, milli özneye vücut bulacak olan Kendi ile milliliği tehdit eden unsurlarla bezenmiş Öteki arasında yaşanması kaçınılmazdır. Milli ideal nazarında varlığı kendinden menkul Öteki’ye, kaçınılmaz karşılaşma mekânlarında görünürlük kazandırması sebebiyle göç, milli kimlik tartışmalarında önemini koruyan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hannah Arendt’in “ister azınlık olsun ister sadece milliyet, kendilerine devlet kurma hakkı tanınmamış halklar” olarak tanımlayıp kavramsallaştırdığı “devletsizler”i de içeren bireylerden oluşan göçmenler (2009: 261), homojen

muhayyel cemaatin iç ve dış mihrakı olarak karşımızdadır. Vatan olarak kodlanmış milli bünyenin yuvası sınırlarında asimile olmaları ya da tasfiye edilmeleri talep edilen göçmenler, milli kimliğin yapısal tutarlılığını korumaktaki ısrarına rağmen gösterdikleri dirençle, statik olduğu ve olacağı varsayılan sınırları hareketlendirmektedir. Arendt'in "sonuçları itibariyle çok daha uzun erimli ve olgusal bakımdan direngen" olarak betimlediği devletsizlik, "çağdaş tarihin en yeni kitlesel görüngüsü" olmakla beraber günümüz siyasal hayatını, her geçen gün artan, "devletsiz kişilerin oluşturduğu durmadan büyüyen yeni bir halkın varlığıyla" karşı karşıya bırakmıştır (2009: 271). Bu grubun üyelerinin "milli kimliklerinden vazgeçememek konusunda" gösterdikleri istikrar, çatışan milliyetçiliklerin ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmıştır (Arendt, 2009: 280). Öte yandan bu durum, kaçınılmaz bir etkileşimi olası kılarak milli idealinin kendisini güncellenmesini gerektirmiştir. Daryush Shayegan'ın, bu durumu açıklamak için başvurduğu kavram olan "melezlik" (2010: 84), "birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanması" yoluyla kimlikler arası bir "yamalama" olarak ele almaktadır (2010: 87). Bir diğer isim, Ian Chambers ise nüfuslu ve iktidar sahibi milliyetçi kanadın -etkileşime ve olası melezliğe mahal vermemek için-, azınlıkta kalan, geleneğinin yurdundan koparılmış ve sürekli meydan okuma pozisyonuna itilen kimliği taşıyan Öteki'den beklentisini sorunsallaştırır: Öteki'den, dağılmış bir tarihsel doku ve heterojen bir şimdilik arasında süre giden münakaşa halinde istisnasız evinde -evin nelliğini egemenin belirlemesi koşuluyla- hissetmesi beklenmektedir (2006: 16). Bu beklenti tatmin edilmeye çalışıldığında dâhi kaçınılmaz sondan kurtulmak mümkün değildir; zira kendisini "bir yitiğin, başka bir yerin ve bir hayaletin gölgesindeki bir dili

kullanırken” bulan Öteki’nin dili Kendi’nin “bilinçdışının, ‘öteki’ bir metnin, ‘öteki’ bir sesin” diline dönüşmüştür (Chambers, 2005: 13). “Egemen efendinin –dilsel, edebi, kültürel, dinsel ve müziksel- dillerini (...) daima farklı biçimde” konuşan bu birey istenilene sadık kalarak dile teslim olmuş ve aynı zamanda dili ele geçirmiştir; parçalanmış dil daha sonra “yeni bir bükümle, beklenmedik bir aksanla ve hikâyenin akışında yeni bir saplanmayla” kendisini yeniden var edecektir (Chambers, 2005: 39). “Bir eksikliği bir diğerine karşı koyarak, iyi tanımlanmamış bir kimliği onun kadar muğlak bir yabancılaşmaya karşı çıkararak” (Shayegan, 2010: 149) muhafaza etmeye çalışan homojen ve steril idealiyle milli kimlik, yamalanmıştır.

Bu tarz bir melezleşmeyi kaçınılmaz kılan, birleşmiş, yeknesak bir sosyal deneyim adına bu niteliklerin içselleştirilmesi gerekliliğine duyulan koyu inanç ile olduğu şekliyle varlığını sürdüremeyeceğini anlayan, elinde kalan sembollerle var olma mücadelesini sürdürmek suretiyle egemenin sınırlarını zorlamakta tereddüt etmeyen çekinik kültür arasındaki gerilimdir (Cerulo, 1997: 387-389).<sup>3</sup> Gelecek nesillerine “ev sahibi toplumda” başarılı bir gelecek sağlayabilmek arzusuyla egemen anlatıya eklenmekte tereddüt etmeyen çekinik kültürün konumlanışını anlama çabasının gözden kaçırmaması gereken durum şudur:

Öyle görünüyor ki, ev sahibi topluluk dâhilinde sosyal asimilasyon, uyum sağlaması derecesi ve etnik topluluğun tutarlılığı arasında eğrisel bir ilişki var. Uyum sağlamakta en fazla başarı sağlamış topluluk aynı zamanda asimilasyona en fazla direnen topluluk olmakta ve üyelerine ciddi bir tatmin sağlamakta. Uyum sağlamakta gözle görünür oranda güçlük çeken etnik nüfuslar ise ev sahibi

---

<sup>3</sup> Aynı metin içerisinde Margaret Somers’in (1994) ve Harrison White’in (1992) çalışmalarına yer veren Karen A. Cerulo, bu isimlerin önemini “sembolik toplulukları karakterize eden anlamlar sistemi ve özgül kültürel repertuarlar bağlamında” ele alışları olduğunu belirtir (1997: 395).

tarafından reddedilmek suretiyle marjinal konumlara itilmişlerdir. Başarılı asimilasyon, ikisi arasında bir yerde belirmektedir (Williams'tan aktaran Sanders, 2002: 333).

Bu ara yerde, sosyal sermaye olarak adlandırabileceğimiz kültürel kodların korunması için, bağıl dayanışmanın önemi artmaktadır. Sanders'ın ifadesiyle “kültürleşme yoksunluğu ve göçmen nesil içindeki yapısal asimilasyon, göçün ve azınlık statüsünün handikaplarıyla yüzleşen gruplarda, sosyal ağlara ve kolektif eylemin kurumsallaştırılmasına verilen önemin artmasına” sebep olmaktadır (2002: 335). Bu ağlar ve kurumlar dâhilinde dayanışmayı mümkün kılacak iletişim kanallarının başlıcası olması sebebiyle dilin muhafaza edilmesi ise hayati öneme sahiptir. Chambers bu durumu şöyle açıklamakta:

Dil aslında bir iletişim aracı değildir. Her şeyden önce bizzat kendiliklerimizin ve anlamın kurulduğu kültürel bir inşa aracıdır. Açık ya da bariz bir “mesaj” yoktur; tıpkı, nötr bir temsil aracı olmaması gibi, kendi bağlamları, bizim bedenlerimiz ve benliklerimiz tarafından imlenmeyen bir dil de yoktur. (...) Dil belli bir yerden ve biri adına konuşur; belli bir uzamı, belli bir ortamı, belli bir aidiyet ve evindelik duygusunu inşa eder (2005: 37).

Nihayetinde, söz konusu devletli özneler olduğunda, dilin, bütünleştirici olmakla birlikte bireyselliği de besleyen “söylemsel, ortak bir çerçeve” sunduğu ihmal edilmemelidir (Alonso, 1994: 380). Anderson'un dilin içericiliğine dair argümanını hatırlayacak olursak (2007: 151), yamaların görünür olduğu başlıca mekân olarak dilin deformasyonu ve kirlenmesinin izlerini takip etmek anlamlıdır çünkü bir çeşit aksan, sentaksta bozulma ya da anlam kaymaları olarak karşımıza çıkan bu bozulmalar olağanlaştığı ölçüde yama kanıksanmıştır.

Egemen ile mağdurları arasındaki mücadele, örtük ya da aleni, çarpışma ya da uzlaşma fark etmeksizin, sonuçları kestirilemez bir karşılaşma esasına dayanmaktadır. Nihayetinde ortaya çıkacak yeni dil ya da form, yalnızca mağdurun

değil egemenin de hikâyesini değiştirecek, egemenin dilinde bir kırılma yaratacaktır. Chambers'tan devşirecek olursak, Öteki olmak esasında Kendi olmanın bir parçasıdır (2005: 59). Olamayacağı şeye göre konumlanan milli özne, direnemediği durumlarda attığı geri adımlarla statik konumunu sarsmakla kalmayacak, her defasında kendisini yeniden tanımlayacaktır. Dolayısıyla milli kimlik yeni bir veçheyle karşımıza çıkmaktadır: “Milli kimlik, yaşamın hemen her alanına temas eden ve sayısız bileşim ve alışverişlilik sergileyen, soyut ve çok boyutlu bir yapıdır” (Smith, 2009: 223). Bir başka deyişle: “Ulusların benlikleri, kimlikleri, kısmen de olsa, içsel Öteki'lerin inşasıyla güvence altına alınmıştır; işaretlenmiş olmaları milli kimliğin varlığını meşrulaştıran bu Ötekiler, görünmez ya da izsiz kaldıkları sürece normun ne olması gerektiğini başarılı bir biçimde söylerler” (Alonso, 1994: 390). Topraksızlaştırılmış, konuşma, temsil ve bellek arasındaki dolaşımında kolektif gösterenleri yeniden konumlandıran ve adlandıran göç, anlam ve tarihe dair sürdürülen mücadeleden izler taşıması sebebiyle bu tablonun taraflarının netleşeceği bir zemin sunmaktadır (Chambers, 2005: 27). Bu anlamda, milli tahayyüle sadık öznenin göçle gelen yeni sakinlerle etkileşimini olası kılan karşılaşma mekânları ile modern kent imgesine dair tartışmalara dair bir kavramsal çerçeveye başvurmak anlamlıdır.

## **V. Göçün Gölgesinde Modern ve Milli Kent**

Ey kent, ağır, karanlık, nezleyle tutulmuş, sen

Charles Baudelaire (2006: 152)

Belli bir coğrafi sınır içerisinde ortak dil, kültür ve değerlerin mevcudiyetini modern projeler aracılığıyla sağlamlaştırma gayesindeki ulus devlet, hayal edilmiş cemaatini, “hayal edilmiş mekânlar”la birlikte var etmektedir (Gupta & Ferguson, 1992: 10). Bu anlamda “sahiplenme ve ait olma duygularının beşiği olan vatan[ın]”,

karşılığını yalnızca fiziki bir gerçeklikten değil duygusal bir bağdan da alabileceği göz önünde bulundurularak, “etik evrenimizde kategorik muğlâklıklarla bağlı yargılar üretebilen kavramlardan biri”si olarak karşımıza çıkması sebebiyle, “herkesin muhayyilesinde öz(n)el olarak şekillenen ve netleşen” bir kavram olduğu iddia edilebilir (Nalçaoğlu, 2002: 294). Bu noktada mekânın kimliğini, “hiyerarşik olarak düzenlenmiş bir sistem içerisindeki özgül konumu ile bir topluluk ya da yerellik olarak temsil ettiği kültürel yapının kesişimi olarak” yorumlayan Akhil Gupta ve James Ferguson’un tanımını ölçüt almak anlamlıdır (1992: 10). Modernleşme yolunda koşar adım ilerleyen ulus devlet için “modern mimari ve şehircilik, tanım gereği, yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik arzunun en güçlü görsel simgeleridir” (Bozdoğan, 2008: 78). Bunun başlıca sebebi ise, kentli sakinlerin modernleşmesine esin kaynağı olup, onları dönüşüme zorlayan modern kentin (Berman, 2009: 186) “sistematik olarak tasarlanmış ve örgütlenmiş” yapısı aracılığıyla, istenmeyen karşılaşmaların önüne gerekli seti çekiyor oluşudur (Berman, 2009: 207). Dolayısıyla, ulus devletin bekasının hizmetinde “bireysel ve kolektif olanı milli karaktere” yükseltirken, farklılaşan uzamı “yuva”ya indirgemekten kaçınmayan milliyetçi ideoloji için kent (Alonso, 1994: 386) ihlali olası kılan dinamik yapısıyla aynı zamanda bir tehdit unsurudur.<sup>4</sup>

Kentin cisminde vücut bulan ilksel yuva, modern zamanların modern öznesine sadakatte kusur göstermemiş görünse de, “güvenliğin coğrafyasının kentsel merkezin mabedinden ev içine” kaymasının önüne geçilememiştir (Sennett, 1999: 38). Bu geçişin çağımız dünyasındaki maddi temelleri sorunsallaştırılmadan önce

---

<sup>4</sup> Marshall Berman’ın *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* adlı çalışmasında yer verdiği Baudelaire analizi kent alanının ihlali mümkün kılan doğasına dair açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır (2009: 181-232).

üzerinde durulması gereken nokta ise, modernliğin gündelik olanla kurduğu ilişkidir: “(...) gündelik ve modernlik. Biri, diğerini çevreler ve üstünü örter; ona ışık tutar ve onu gizler. Bunlar zamanın ruhunun iki yüzüdür” (Lefebvre, 2007: 35). Dolayısıyla modern devletin modern kentinin modern bireylerinin gündelik hayatı, kent imgesi aracılığıyla egemen ideolojinin maddi tezahürlerini bir yandan görünmez kılarken, beri yandan da yeniden yapılanışına dair eleştirel bir yaklaşımı olası kılmaktadır. Geç modernleşme deneyimini yaşamış, “üniter, tekelci, tamamlanmış” bir sistemden söz edilemeyecek ülkeler özelinde bakıldığında, bilgi ve ideoloji arasındaki sınırın daha da silikleşeceği açıktır (Lefebvre, 2007: 39). “Kendisine uygun bir kentsel çerçeve içinde programlanmış bir gündelik hayat”la karşı karşıyayızdır; “toplumun sibernetikleştirilmesi, yerleşim alanının düzenlenmesi, etkili aygıtların kurulması, kentsel bir hayatın uygun bir modele göre (karar mercileri, iktidarın hizmetindeki dolaşım ve haberleşme) yeniden oluşturulması” yoluyla kendisini gösterecektir (Lefebvre, 2007: 78). Nihayetinde elimizde şöyle bir tablo vardır:

...sadece bir ideolojinin değil, bir ikameler dizisinin oluşturulması söz konusudur. “Gizil yapı”, işlevler ve kurumlarla aynı sayıda bir ikameler zincirinden oluşur. “Sistem” “alt sistemler”in altında gizlenir: karşılıklı ve çeşitli ikamelerin sistemidir. (...) Seçkinlerin kültürü, kitle kültürünün ikamesidir; bu örnekler çoğaltılabilir. (...) Toplum için olduğu kadar Kent gibi çok önemli toplumsal unsurlar için de sorun, bütünü gözden uzak tutmaksızın ve (özellikle) bükülmeleri, boşlukları, çatlakları ve delikleri unutmaksızın, organikliği eğretilmelerden kaçınmaktır (Lefebvre, 2007: 85).

Milli ideallere sadık kolektif hayal alanında, söz konusu “boşluklar”, “çatlaklar” ve “delikler”, ulusal homojenliği tehdit eden öğelerde vücut bulacaktır. Bu anlamda, artan dozlarda şiddet (yağmalama, taciz, terörist saldırılar, vb.) ve güvensizlikle kodlanmaya başlanan günümüz kent imgesiyle karşı karşıya kalan ulusal anlatıların, modern kente tayin ettikleri çerçevedeki taşkınlığın muhatabı ve mağduru olmaları

dikkate değerdir (Jaguaribe, 2005: 68). Küreselleşmenin belirleyiciliğinin etkisini hissettirmeyi sürdürdüğü mevcut koşullarda, olanla değil de temsille ilgili bir mesele haline gelen gerçekliğin, modernlikle örtüştüğü dayatması yürürlükten kalkmıştır; gerçekliğin değil “gerçeğin şoku”nun zamanındayızdır (Jaguaribe, 2005: 70). Bu anlamda kentsel marjinal diyebileceğimiz ulusal kimliğin çeperlerine yerleşmiş Öteki’yle karşılaşmanın sebep olacağı sarsıntı: “Duygusal anlamda yüklü imgeler ve anlatıların doğallaştırılmış sıradanlığını kırmak için negatif bir görüntü sunarken kurtarıcı bir tefekkürü dayatmaktan ziyade katartik uyanışı yoğunlaştıran bir deneyim sunar” (Jaguaribe, 2005: 72). Toplumsal yapının özünde bulunan toplumsal ilişkilerin bir yıkım tarafından parçalanırken hareketsiz ve edilgen olmadıklarını belirten Lefebvre ise, bu ilişkilerin karmaşık bir devingenlik içerisinde yeniden üretildiğini belirtmektedir (2007: 43).

Beatriz Jaguaribe’in Brezilya’ya özgü bir kentsel birim olan *favelalar* hakkındaki argümanı farklı coğrafyalardaki muadilleri için de yararlı bir kavrayış sunmaktadır. *Favelaların* “gerçeğin şoku”yla beraber anılması gerektiğini yazan Jaguaribe, bunun sebebini, kentin dokusundaki benzer mekânların modern kentlerin milli karakterine, hikâyelerine ve imgelerine karşıt birer mücadele alanları olmalarıyla açıklar. Zira bu mücadele, kentlere egemen milli karakteri ve uzantılarını tartışmaya açık hale getirecektir (2005: 79). Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, egemen etnik gruba ait milli (kentli) özneler nazarında “aslında şehirden olmayan, marjinal” insanların yuvası olan *favelayı*, “eşik mekan” olarak değerlendirmekten yanadır (2010: 105). Zira *favelalar*, “toplumsal”ın kuruluşunu niteleyen temel karşıtlığın cisimleşmesine vesile olmaktadır (Diken&Laustsen, 2010: 106). “Tarihsel olarak kapsama ve dışlama sınırlarını belirleyen ‘duvarlarla’ çevrili bir mekân olarak

tahayyül edilmiş” kent (Diken&Laustsen, 2010: 106), *favelalar* aracılığıyla, kendi gerçekliğini “başarısız simgeselliğiyle ortaya koyar ve asla bir Bütün olamaz” (Diken&Laustsen, 2010: 109). Dolayısıyla, “şehrin ne olmadığına dair bir fantezi” olarak değerlendirilen *favela*, “şehir gerçekçiliğini hem sekteye uğratar hem de bu gerçekçiliğin inşasında etkin bir rol oynar” (Diken&Laustsen, 2010: 110).

Kentsel düzlemde karşımıza çıkan bu dışlanmış alan, “biz-onlar” ikiliğine de ev sahipliği yapmaktadır. Lefebvre bu ikiliği şöyle betimler: “Kendini belirtmek için alçakgönüllülükle, aynı zamanda ötekini belirtme ve bireysel olanı peçeleme avantajını taşıyan ‘edilgen cümle’ kullanılır. ‘Biz’ genellikle gözüpek görülür; kendisini sakınmasızca ileri sürer. Öteki genellikle ‘onlar’dır” (2007: 136). Ancak Diken ve Laustsen “biz-onlar” ikiliğinin arasındaki “toplumsal bağın bir parçası olan kapsayıcı jestin” altını çizerler. Bu durumun gerekçesi ise “egemenlik bağı”nın içerisi ile dışarısi arasında ayırım yapmayışıdır (Diken&Laustsen, 2010: 112). Ancak söz konusu durumun, olumlayıcı bir kapsayıcılıktan ziyade tabiiyeti meşru kılmak suretiyle yerleşik bir hal aldığı ihmal edilmemelidir. Chambers’ın tespitine sadakatle şöyle özetleyebiliriz durumu: “Köken ve gelenek söylemi yeniden yazılırken bir metropol mitinin terimleri tersyüz edilmektedir, ama bu arada aynı baskıcı iktidar eğilimleri, konumlandırmalar, öznellik, faillik ve ilgili hegemonya biçimleri bilmeden yeniden üretilmektedir” (2005: 96).

Ana Maria Alonso, egemen etnik aidiyetin temsil ettiği grubu milli kimliğin omurgası kabul edip, milli kimliğin dışında kalan Ötekiliklerin onun çevresi olarak kabul edilebileceğini yazar (1994: 394). Alonso’nun argümanını bir adım ileri götürerek modern kentin sakini olan milli öznenin temsil ettiği kentli, merkezi konumu “medenileştirilemeyen” göçmen grupların yaşama alanlarıyla, çevreyle

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

## BÖLÜM II

### MODERNİTE KISKACINDA BİR KİMLİK ARAYIŞI: TÜRKLÜK, KEMALİZM VE “ÇEVRE”Sİ

#### I. Kemalizm ve Türklük İdeali

Türkiye Cumhuriyeti devletinde, Türküm diyen herkesin bu Türklüğü Devlet için belli ve açık olmalıdır.

27 Mayıs 1934, TBMM Zabıt Ceridesi

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde modernleşme adına atılan adımlardan devraldıklarını, modern bir olgu olan ulus anlatısıyla harmanlayan yeni devletin politikaları, “Mustafa Kemal Paşa'nın tercihi olan Türkiye Cumhuriyeti adı”nın çerçevesini çizdiği Kemalist ulusçuluğun “Hanedanlık karşıtı, İslami olmayan ve etnik imalar barındıran mülki açıdan sınırlandırılmış” yapısının belirleyiciliği ekseninde şekillenmiştir (Yıldız, 2004: 107).<sup>5</sup> Bu bağlamda, Kemalist ilkelerin sınırlarını belirlemeye çalıştığı Türk kimliğinin belirleniminde hâkim unsurun dini olandan etnik olana doğru evrildiği 1919-1938 arası dönemi mercek altına almak anlamlıdır. Ahmet Yıldız'ın kurucu ideolojinin kimlik tahayyülünün

---

<sup>5</sup> Cumhuriyet'in kurucu kadrolarında yer alan, Mustafa Kemal dâhil pek çok ismin, Eric Jan Zürcher'in “kent çıkışlı, romantik bir hareket” olarak tanımladığı Jön Türk hareketiyle geçmişteki organik ilişkileri, Osmanlı geçmişinin reddiyesinin semptomatik bir okumasını olası kılmaktadır (2008: 190).

veçheleri olarak yorumladığı dönemselleştirme şöyledir: 1919-1924 döneminde karşımıza çıkan “Anadolu ve Trakya’daki Müslüman halkı Türk olarak” kabul eden anlayış, Cumhuriyet’in ilanı edildiği 1923’ü takiben “Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan ve Türk dili, kültürü ve Kemalist ulusal akideyi kabul etme”yi gerektiren yeni bir veçheyle ortaya çıkmış, 1920’lerin sonlarına doğru ise “etnik-soya dayalı bir zemine irca eden görüş” ön plana çıkmaya başlamıştır (Yıldız, 2004: 125-126). Türkiye özelinde “tek doğru ve gerçek saptama[nın], her türlü Türk milliyetçiliği tezahürünün kendisini Atatürk’ün milliyetçilik anlayışı ile temellendirmeye, meşrulaştırmaya ve güçlendirmeye çalışması” olduğunun altını çizen Cemil Koçak’ın (2002: 37) tespiti de göz önünde bulundurulduğunda bu geçişin, dönemselleştirdiği 19 yıllık bir periyoda özgü olmaktan ziyade Cumhuriyet tarihi üzerinde hali hazırda izlerini koruyan bir yapının temellerini oluşturduğu açık bir hal almaktadır.<sup>6</sup>

Ulus devlet ve ulusal kimlik inşası motivasyonu ile “İslam, mezhepler, sosyal sınıflar ve daha az oranda, etnikliği” tanımayı reddeden Kemalist ulusçuluğun “hukuki bir inşa” olmaktan uzak vatandaşlık esasını göz önünde bulundurulduğunda, “ayrılıkçı Kürtler, isyancı Rumlar ve Ermeniler ile sultan-halife taraftarı Müslümanların halk kapsamı içinde” değerlendirilememesi olağan bir hal almaktadır (Yıldız, 2006: 157 & 218). Mesut Yeğen’in Kemalizmin kuruluş esasını olarak tarif

---

<sup>6</sup> Nitekim Ömer Laçiner de, “1960 Sonrası Kemalizm” başlıklı makalesinde değindiği, Kemalizmin omurgasını oluşturan siyasetin şekillendiği kanalları, “sınıfsal farklılık ve çatışmalarının siyasal düzeyi şekillendirmesini önleyebilecek toplum modeli”, “etnik/dini kimliklerin direncini kırıp ya da törpüleyip toplumu tek bir ‘milli kimlik’ altında ‘bir’leştirme” çabası ve “dinin siyasal, kültürel tezahürlerini kamusal -ve giderek özel-hayatlarından silme” politikaları olarak tasnif etmiştir (1995: 771).

ettiği “İslamla ve onunla yoğrulmuş geleneğe karşı radikal bir sekülerizm, etnik heterojenliğe karşı, etnik olmasa da kültürel homojenliği öneren özümsemeci bir milliyetçilik ve her şeyi dışarıda bırakmak istemeyen bir devlet-bürokrasisi fikri”nin yerleşikliği (2002: 58) bu olağanlığın meşruiyetini aldığı zemini gözler önüne sermektedir. Kemalist ideologların “akademik çalışmaları” ise, bu programa sadık ulusal kimlik tahayyülünün maddi niteliğine dair bir çerçeve sunmaktadır. Bizzat Mustafa Kemal’in teşvikleri ve manevi kızı Afet İnan’ın çalışmalarıyla geliştirilen, neredeyse bütün bir uygarlık tarihini Türklerle özdeş kılan, temelde “Müslüman ve özellikle de Osmanlı boyutlarından sıyrılmış bir kimlik yaratmak için Türklerin Asyalı kökenlerini övmek ve Ermeni milliyetçiliklerine karşı Anadolu atalar bulmak” kaygısının bir ürünü olarak okunabilecek Türk Tarih Tezi, bu çalışmaların zirvesidir (Copeaux, 1998: 32). 1935’lere gelindiğinde karşımıza çıkan Güneş-Dil Teorisi ise Türkçe’yi bütün dillerin kaynağı olarak kabul ederken, “tarih tezlerinin doğruluğunu dilbilimle ‘kanıtlamaya’” çalışmaktadır (Copeaux, 1998: 49). Kimliğin kuruluşunda tarih anlatısının ve dilin yapısal tutarlılığının önemi göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmaların ulvi amacı açık hale gelmektedir. Erken Cumhuriyet dönemine damgasını vuran kimlik arayışı en nihayetinde karşımıza “‘Kamil’, ‘hakiki’ ya da ‘öz’ Türk, Türkçe konuşan, Batılılaştırılmış yekpare Türk kültürüne bağlı, Cumhuriyetçi ülküyü benimseyen ve Türk soylu” karakteriyle çıkmaktadır (Yıldız, 2006: 301). Dönemin mevcut koşulları dâhilinde hâlihazırda mevcudiyetini koruyan heterojen unsurlar (etnik, dini, sınıfsal gibi) ile idealize edilen Türklük arasındaki mesafenin anlaşılmasında anahtar kavram, Levent Köker’in Kemalizmin demokrasi ile ilişkisinin analizinde başlıca uğrak olarak belirlediği

“Halkçılık”<sup>7</sup> ilkesidir (2010: 20). Zira rızaya dayalı toplumsal bir örgütlenme modeli ile ilişkilendirilemeyecek toplumsal yapının varlığının görünürlük kazandığı durumlar, Kemalist ideologlara merkezin (devlet), çevre (halk) üzerinde mutlak egemenlik ve denetim talebini meşru kılabilecekleri bir zemin sunmuştur (Köker, 2010: 17).

“Radikal sekülerizm, etnisist milliyetçilik ve otoriter-merkeziyetçilik üçlemesinden mürekkep program-ideolojisini sivil toplum alanında karşılık bulacak ve ondan beslenecek bir biçimde tercüme etmeyi hep önemseyen” (Yeğen, 2002: 61) Kemalist ideolojinin, halka rağmen halkçı politikaları, merkez ve çevre arasındaki ilişkinin gözlemlenebileceği ilksel mevzidir. Bu doğrultuda birincil ödevin, “siyasal sınıf tarafından inşa edilmek istenen medeni yurttaş profilinin ‘yurttaş’ cephesiyle ilgili temel özelliği”nin “‘makbul yurttaş’ı ‘sivil’ değil ‘militan’” olarak şekillendirme gayesinde saklı olduğu unutulmamalıdır (Üstel, 2008: 323). Mevzu bahis olan “militan yurttaş profili, üç temel eksen üzerinde inşa edilmektedir: Yurtseverlik, hak ve vazife sistematiği, tehdit/tehlike algısı” (Üstel, 2008: 323). Bu doğrultuda, “eğitim reformları, dinsel etkinlikler üzerindeki katı denetim mekanizması ve kültürel-etnik farklılıkların denetlenmesi yoluyla siyasal-toplumsal pratiğin yönetim ve gözetimi”nin, “Kemalist devlete toplum karşısında bir öncelik vermesi” kaçınılmaz bir hal almaktadır (Çelik, 2002: 88). Devletin, yapısal tutarlılığını korumak için, bu önceliği değerlendirme biçimi, Kemalist ideolojinin

---

<sup>7</sup> Cumhuriyet Halk Fırkası’nın 10 Mayıs 1931 tarihli Büyük Kongresi’nce kabul edilmiş altı ilke (Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik, İnkılapçılık) 1935 yılında lüzum görülen ufak tefek değişikliklerin ardından 1937 tarihinden itibaren varlığını korumuştur (Köker, 2010: 133).

muğlâk<sup>8</sup> sularının net biçimde gözlemlenebileceği bir alan sunmaktadır. Yönetim ideolojisi olarak pozitivist-otoriteryen siyaseti benimseyen devletin aklını karakterize eden şey “siyasetin bir ‘sosyal teknik’ olarak anlamlandırılması ve bir sosyal teknik olmak sıfatıyla, toplumsal ilişkileri, yani sosyal olguları ‘üretme’ ve ‘denetleme’ işleviyle donatılmasıdır” (Toker & Tekin, 2002: 85-86). Bu tarz bir yönetimin Kemalist ideolojinin halkçı politikaları bağlamında amacı ise açıktır: “Batılı ideallerden türetilmiş devlet güdümlü bir ‘ortak iyi’ sunmak” (Toker & Tekin, 2002: 88). Bu “ortak iyi”ye hayat verecek Batılı idealin, Batılılık derecesi de meçhuldür. “En erken dönemlerinden itibaren sembolik ve psikolojik olarak da kitlelerin anlam dünyalarını tek bir merkezden belirlenmişçesine uyumlaştırmaya ve siyasal ideallere koşut kılmaya” çalışan Türk ulusçuluğu, beri yandan da *Türkçülüğün Esasları*’nın (1923) yazarı Ziya Gökalp’in vurgularıyla “bireylerin ancak ‘içtimai vicdanın rehberliğinde ve içtimai muhitte yaşayabileceğini’ ileri sürer ve ‘ferdi şuur’ karşısında ‘içtimai vicdanı’ yüceltir” (Açıkel, 2002: 122).<sup>9</sup> Halk, Kemalizm’in Türkiye topraklarına kazandırdığı nev-i şahsına münhasır modernleşmenin aynı zamanda hem nesnesi hem de öznesidir.

Ulus bilinci uyandırılması gereken bir halkla yola çıkan Kemalist ideoloji için “bireylerin anlam-dünyalarını şekillendiren başat özdeşleşme ve içselleştirme referanslarını yeniden yaratan başat ideolojik önkabul haline gelmek” kapsamlı bir hareketi gerektirmiştir (Açıkel, 2002: 118). “Toplumu, kitleyi ve sınıfı daha yüce bir kolektif kimliğin içinde dönüştürme; ulusallaştırma”, Türkleştirme amacındaki

---

<sup>8</sup> Eric Jan Zürcher bu durumu şöyle tanımlar: “Kemalizm, tutarlı ve her şeyi kapsayan bir ideoloji halini asla almadı. Kemalizm bir tutum ve kanılar bütünüydü. Bu tutum ve kanıların ise ayrıntılı bir tanımı hiç yapılmadı” (2008: 264).

<sup>9</sup> Vurgular yazara ait.

Kemalizmin “yeni özne anlayışına (homo nationalismus)” yanıt verebilecek, sıradan öznelere şahsiyet bahşedecek yegâne mekanizma ancak ve ancak “ulusal kültüre ve yasalara uygun davranabilme ve yurttaşlık beklentilerine karşılık ver[ebil]mek”tir (Açıkel, 2002: 121). Milli bilinçten mahrum cenaha Türklük idealini bahşeden Cumhuriyet’in “toplumu uluslaştırırken” başvurduğu politikaların başlıca dayanağı, “uzun eğitim, öğretim<sup>10</sup> ve özdeşleşme süreçlerinden geçirilen ve siyasal otoriteye bağlı bir bürokratik gelenek ve sunuf-u devlet yaratma tekniği, diğer bir ifadeyle kullara devlet terbiyesi kazandırma biçimleri”dir<sup>11</sup> (Açıkel, 2002: 120). Bu biçimlerin maddi pratikler dolayısıyla görünürlük kazandığı, devlet aygıtları aracılığındaki uygulamaların “Türk uluslaşmasının bir yüzyılı aşkın tarihi” kapsamındaki en büyük başarısı ise “ulus-devletin gölgesinde otoriter bir kolektif vicdanın yaratılması ve bireylerin katı bir ulusal süper-ego aracılığıyla kendi kendine çeki düzen vermeye zorlanması” olmuştur (Açıkel, 2002: 137).

---

<sup>10</sup> Erken Cumhuriyet’in Vatandaş İçin Medeni Bilgiler (Afet İnan, 1931) ders kitaplarından 1980 sonrası “Vatandaşlık Bilgileri” kitaplarındaki “makbul vatandaş” imgesinin izlerini süren Üstel’in gözlemlediği “uyanış” bu noktada anlamlıdır: “...erken Cumhuriyet dönemi militan yurttaş profilinin bu kez [1980’lerin değişen siyasal iklimine bağlı olarak] boyutları ve aktörleri daha da genişlemiş ve ayrıntılandırılmış bir tehdit ve tehlike dünyasına karşı seferber edilmesidir. Anarşi ve terör, global tehdit, güncel tehdit başlıkları altında toplanmış olan bu paranoyit dünya tasarımı, iç düşman şeklinde ifade edilen ‘bölücü ve yıkıcı unsurlar’la pekiştirilmektedir” (2002: 283).

<sup>11</sup> Bu noktada, Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki sürekliliklerin kırıldığı noktalardan birisi olan eğitim sistemine dair bir parantez açmakta fayda var. Tanzimat Dönemi’nde eğitim alanında yapılan reformların, “okumuş seçkinler arasında ulusal bir dayanışma duygusu ya da müşterek bir kimlik duygusu uyandırmak” ülküsüyle ilgili olduğu söylenemez (Zürcher, 2008: 97). Bu durum, Anadolu özelinde, Aydınlanmacı pozitivist metodolojiye bağlı Kemalist ideolojiye özgü bir yöntem olarak karşımıza çıkmakta.

Bu öz bilincin yaygın biçimde görüldüğü grup ise, “pozitivist, laik ve modernlikten yana olan” ülkelerini destekleyen, Kemalist reformların kentli misyonerler olarak adlandırabileceğimiz “genellikle bürokrat, subay, öğretmen, doktor, avukat ve büyük ticari işletmelerin girişimciler”inden oluşmaktadır (Zürcher, 2008: 283). Kent kökenli romantik bir hareket olan Jön Türk hareketiyle ilişkili bir ideoloji olarak karşımıza çıkan Kemalizm’in toplum tahayyülünün merkezinde yer alan bu zümrelerden beklenen, yalnızca kendilerine değil çevrelerine de çeki düzen vermek suretiyle Kemalist devrimi sürekli kılmalarıdır. Bu bağlamda, 1924 Anayasası’nın 88. Maddesi<sup>12</sup> üzerine tartışmalar sürerken Türklüğün vasıflarını “Müslüman, Hanefiyyül mezhep, Türkçe konuşur bir zat” olarak tanımlayan Celal Nuri İleri’nin, Türk toplumunun merkezine dair şablonun duru bir ifadesini sunduğu ayandır (aktaran Yıldız, 2006: 301).<sup>13</sup> İslam kardeşliği çatısında tanıdığı Kürtlerin, Osmanlı’dan beri Anadolu’da dağınık halde yaşayan Alevilerin, ekseriyeti İstanbul’da yaşayan azınlıkların kimliklerinin kurucu unsurlarını yok sayan Türklüğün bu yalın hali, kimliğin çeperlerinde/çevresinde duran öğeleri de ifşa etmiştir.

## II. Toplumsal Merkez ve Seçkincilik

“Center and Periphery: A Key to Turkish Politics” (1973) makalesinin yazarı Şerif Mardin, geride kalan 26 yılın ardından Türk milliyetçiliğinin gelişiminde

---

<sup>12</sup>1924 Anayasası’nın adı geçen maddesinde “Türkiye’de din ve ırk ayırdedilmeksizin vatandaşlık bakımından herkese ‘Türk’ denir” ifadesi yer alır.

<sup>13</sup> Afet İnan’ın *Medeni Bilgiler* ders kitabında “M. Kemal Atatürk’ün El Yazıları” başlığı altında, bizzat Mustafa Kemal’e ait Türklük tanımının gereklilikleri şöyle aktarır: Siyasi varlıkta birlik, dil birliği, ırk ve menşe birliği, tarihi karabet ve ahlaki karabet (aktaran Köker, 2010: 152).

etkin olan, “entelijansiyanın türevleri” olarak tanımlanabilecek grupların “merkez”den çıktıklarını; “çevre”nin ise, “toplumun alt katmanlarındaki grupların itici gücünü anlamaya yarayan bir kavram” olarak karşımıza çıktığını gözlemlemektedir (Çiğdem; Açıkel vd, 2006: 8). Merkez ve çevre arasındaki ilişkide aracı pozisyonunun muhatapları, Kemalist seçkinler olagelmıştır. Osmanlı/Türk modernleşmesini “denetlenebilir boyutlara indirgemek ve kendilerini de ilerlemenin vazgeçilmez liderleri olarak sunabilmek için ‘eski’ ve ‘yeni’ ya da ‘geleneksel’ ve ‘Batılı’ gibi kategorileri yaygın biçimde kullanan” merkezi konuma sahip bu seçkinler, “tepeden tabana inen” bir yöntem benimsemekten çekinmemişlerdir (Kasaba, 2010: 29). Kemalizmin, Cumhuriyet ülküsünü benimsemiş “Kemalist seçkinlerin merkezi değer sistemi” olarak karşımıza çıktığı bu durumda toplumu bir arada tutacak “yeni kolektivite bağı” kaçınılmaz olarak merkezi değerlerle uzlaşması beklenen Türk kimliği olmuştur (Açıkel, 2002: 136-137). “Tarihin ve ulusal kimliğin oluşturulmasını tümüyle bir araç olarak ele alan” milliyetçi modernleşirmeci elitin terbiye anlayışının üzerine şekillendiği merkezi değerler sistemi (Kasaba, 2010: 30), “insanların dış görünümü, caddelerin temizliği, kurumların türü ve niteliği” gibi çok çeşitli biçimsel değişikliklere varan bir alan üzerinde söz sahibi olmuştur (Kasaba, 2010: 47). Meltem Ahıska bu duruma dair genel tabloyu şöyle betimler: “Dışa karşı kurduğu yüzeysel ‘Batılılık’ vitrininin hemen gerisinde, toplumun çatışmalı dinamiklerini inkâr eden, tarihsiz bir ‘aile’ simülasyonu yaratır. Bu ailenin ‘öz’ ağabeyleri, yani ‘merkez’dekiler, kendilerine kamusal alanda kurulan bu simgesel ailenin ‘kültürünü’, esasen de ahlakını koruma misyonunu vermişlerdir” (2006: 28).

Ait olduğu ideolojinin beslendiği pozitivist geleneğin hiyerarşik doğasını benimsemiş merkezîyetçi değerler sisteminin bekçileri, kurucu ideolojiye, engibeli

siyasi yolculuğu boyunca eşlik etmiştir. Açıkel'in yerinde tespitiyle, Mardin'in merkez-çevre analizi tam da “devletçi-bürokratik parti geleneğinin halka yabancılaştığı eleştirisinin yükseldiği bir dönemin ruhunu yansıtmaktadır” (2006: 36). Mardin'in merkez çevre analizinin kapsamlı bir eleştirisini ve güncellemesini sunan Açıkel, benzer modernleşme deneyiminin gözlemlenebileceği -Japonya, Rusya, İspanya gibi- ülkelerin deneyimlerinde de rastlanan ortak bir paradoksun altını çizer: “toplumun merkezi ve çevresi salt-dinsel değerlerle sınırlanamayacak ölçüde birbirine yabancılaşmıştır” (2006: 46). Bu minvalde yapılmış, “pozitivist bürokrat/entelijensiya ve muhafazakâr halk/kitle düalitesine hapsolmuş, aradaki karma-biçimleri, yer değiştirmeleri ve eklemlemeleri ihtimal dışında bırakmış” bir merkez-çevre analizi, küreselleşmenin yükselen ses tonu göz önünde bulundurulduğunda, ciddi bir görüş kaybına sebebiyet verecektir (2006: 49) zira:

...küreselleşme, ulusal modernleşmenin muarızlarını ulus-altı çevre hareketleri olmaktan çıkarıp küresel sorunlar olarak dünya gündemine taşımıştır. (...) Kimlikler alanı başta olmak üzere, ulus-devletlerin kültürel, politik ve ekonomik deney(im)lerine maruz kalan toplumsal alanlar, üzerinde tek bir gücün egemenliğini ilan edemeyeceği alanlara dönüşmüşlerdir. (...) Tepeden modernleşmenin bir semptomu olarak düşünülen ve ‘Batılılaşmış devlet seçkinleri’ ile ‘geleneksel halk tabakaları’ arasında yabancılaşmayı vurgulayan merkez-çevre analizi, Türkiye başta olmak üzere başka toplumlarda, ezberi bozan önemli kırılma noktalarının ortaya çıkışına tanıklık etmeye başladı (Açıkel, 2006: 51).

“Merkez değerleri bir bütün olarak ve hatta dogmatik bir hırçınlıkla savunan”, “milliyetçi-laik tonları ağır basan bir Kemalist çizgiye oturan” Atatürkçü Düşünce Derneği, Çağdaş Hukukçular Derneği, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği gibi örgütlerin “sivil toplum mekânında” görünürlüklerinin artmaya başladığı 2000’li yıllara gelindiğinde, bu tarz örgütlenmelerin sayısı ve türevlerindeki artışın ardında yatan refleksin temellerinin, ezberi bozan bu kırılma noktalarında aranması gerektiği

açıktır (Gönenç, 2006: 147).<sup>14</sup> Bu örgütlenmeler, Kemalizmin “genel bir siyasi programın başat gösterenlerinden biri [Atatürkçülük] olarak sivil toplum nezdinde ilk kez kayda değer bir karşılık bulduğu” bir dönemin temsilcileridir aynı zamanda (Yeğen, 2002: 71). Kemalist ideolojinin modernist devlet elitinin tekelinde olmaktan çıktığı, “resmi ideolojinin kişiselleştirilmeye” başladığı bu dönemde (Özyürek, 2008: 32), “Kemalist ilkelere göre hareket etmediklerine inandıkları yozlaşmış devlet görevlileri tarafından kirletilme” tehlikesi taşıyan “ideolojilerini, ritüellerini ve sembollerini kurumlarının ve evlerinin mahrem alanlarına taşıyarak” korumaya çalışan milli öznelerle karşı karşıyayızdır (Özyürek, 2008: 30).

“Modern Türkiye’de siyasal yaşamı belirleyen düalizm”in, “bürokratik muhafazakarlık ile popüler demokratlık arasındaki bir ayırmadan ziyade, sol elitist otoriteryanizm ve sağ populist otoriteryanizmin muhtelif türevleri arasında” (2006: 59) olduğunu yazan Açıkel, “farklı biçimlerde muhalif konumlar sergileyen siyasal-kültürel oluşumların önde gelen kurucularının-seçkinlerinin, ya daha önce siyasal merkezle ilişkili kurumlardan geldiğini, ya da merkezin kurumlarından yetişmiş” olduklarını göz önünde bulundurarak “Türkiye’de toplumsal muhalefetin ‘mutlak çevreden’ ziyade, en kötü olasılıkla ‘merkezin kıyısından’ başlayarak örgütlendiğini”

---

<sup>14</sup> Bu noktada ihtimam gösterilmesi gereken hususlardan birisi de Kemalizmin homojen ve sabit bir ideoloji olduğu yanılığına mahal vermemektir. Değişen politik iklime bağlı olarak kendini yenileyen Kemalizmin siyasala arenadaki uzun erimli mevcudiyetinin ardında yatan kuruluşuna içkin potansiyeli, değişime, yeniden yorumlanmaya imkân veren muğlaklıklardır. Bu muğlaklıklar, 1970’li yıllarda, “devlet’e –asker- sivil bürokrat ve elitlere özgül bir ‘çağdaştırmacı’ misyon atfetmeyi terke hazır Atatürkçülüğü (...) hâlâ o misyon iddiasındaki sol Kemalistlerle” dengelemiş (Laçiner, 1995: 775); 1980’lerde ise “Kürt sorununa bağlı olarak devlet ve merkez-sağ partilerin öne çıkardığı Atatürkçülük(ler)de ‘ulusun bölünmezliği’ ‘üniter devlet’ ve Türk kimliğinin tüm topluma şamillliği gibi temalarla” ön plana çıkmasına müsaade etmiştir (Laçiner, 1995: 776).

iddia eder (2006: 52). Bu bağlamda en az “İslamcılığın yükselişi” kadar önemli bir kırılmaya, “Türk modernliğinin ve onun merkez-ideolojisinin krizine” yol açan Kürt sorunu, “klasik analiz tarafından önemli ölçüde ihmal edilmiş” olmakla birlikte “Türkiye’deki etnik kimliklerin ulusal kimlikle ilişkisi”ne dair açıklayıcı bir çerçeve sunması sebebiyle de dikkate değerdir (Açıkel, 2006: 62). Bu çerçeve, çevrenin çok katmanlı yapısını gözler önüne serecek heterojen unsurların anlaşılmasında başvurulabilecek bir pozisyonda durmaktadır:

İster resmi, ister gayri resmi merkezlerden bahsedelim, merkezin muarızları Kürtler, Aleviler, başörtülü kadınlar, vicdani retçiler, insan hakları savunucuları, işkenceye maruz kalanlar, etnik ve dinsel azınlıklar vb için artık merkez-çevre karşıtlıkları 1930’ların ya da 1950’lerin karşıtlıklarında olmadığı kadar grift, klasik ayrımın açıklayamayacağı kadar çok katmanlı ve çok merkezli bir iktidar-muhalefet yapılanmasıyla karşı karşıya olduğumuzu düşündürüyor bize (Açıkel, 2006: 64).

“Çok katmanlı” ve “çok merkezli” yapılanmaların yuvası olan metropol kültürü ve göç, merkez-çevre analizinin bütün saçaklarıyla ete kemiğe bürüneceği bir zemin sunmaktadır. “Organik ve kapalı bir milliyetçiliğe dayanan bir vatandaşlık kavramı, küresel kültür akışkanlığının beraberinde getirdiği kaygan zeminde hem ‘içerden’ hem de ‘dışardan’” tehdit altındayken, “çağdaş metropollerde, melez kültürel formlar yaygınlaştıkça, çeşitli sosyal ve kültürel aidiyetler (sınıfsal, etnik, dini, ulusal, cinsel) arasındaki sınırları tanımlayan farklılıklar/ayrıcılıkların korunması giderek daha keskin ve görünür bir iktidar mücadelesine” dönüşmektedir (Öncü & Weyland, 2007: 25&27). “Ulus-devletin kent düzleminde önemini koruduğu” (Öncü & Weyland, 2007: 28) bilgisinden hareketle, farklılıkların iktidar mücadelesinin arenası konumundaki kent imgesine yakın bir bakış, ulusal anlatının kent düzleminde kat ettiği yolu gözler önüne sermesi açısından kaçınılmazdır.

### III. Kentin Ötekisi, Kimliğin Çeperleri

Kurucu ideoloji nazarında kent imgesi, aydınlanmanın ruhunu yansıtabilecek modern bir fenomen olması sebebiyle can alıcı meselelerden birisi olmuştur. Öyle ki, “yeni ve bütünüyle modern bir millet yaratmaya yönelik arzunun en güçlü görsel simgeleri” olan modern mimari ve şehircilik, “ulus inşa etme işi”nin başlıca gösterenleri olmuştur (Bozdoğan, 2008: 72).<sup>15</sup> Merkezi kentlerin mimari kuruluşunun yanı sıra “ülkenin her köşesini ulaşılabilir ve birbirine bağlı kılarak milliyetçiliği yaymada önemli bir rol oynayan gazeteler gibi” işlev görebilecek “ulaşım ağları ve yapılarına” (1937’de Siirt-Diyarbakır yoluna inşa edilen Gerzan Köprüsü gibi) da ihtimam gösteren Cumhuriyet mefkûresi, kalkınmacı ideallerini vatan topraklarının her köşesine taşımakta umduğu başarıyı sağlayamamıştır (Bozdoğan, 2008: 137). Bu durumun kaçınılmaz sonucu olarak, 1950’lerden itibaren, kırsal kesimlerden kasaba ve kentlere göçün niteliği değişmeye başlamıştır. Özellikle 1970’lerdeki patlamanın<sup>16</sup> ardından kentlerde görünürlükleri artan “kente kendi köy değerleriyle birlikte göç etmiş” (Zürcher, 2008: 368) yeni sakinlerin varlığı “Atatürkçü dogmaları benimsemiş olan ve yönetici zümre içindeki konumlarını

---

<sup>15</sup> Bu anlamda en çarpıcı örnek, başkent Ankara’nın inşasıdır. “İstanbul’un ‘İmparatorluk ve hanedan gelenekleri, kozmopolit kirlenmişliği ve soysuzlaşmışlığı’nın” karşısına “saflığı, ahlaki üstünlüğü ve idealizmi” temsil eden Ankara imgesiyle çıkan Cumhuriyet, dönemin hâkim mimari yönelimlerinin izinde, çağdaş bir kent yaratmıştır (Bozdoğan, 2008: 82).

<sup>16</sup> 1970’lerin sonlarına doğru yoğunlaşan göçün özneleri çoğunlukla Alevi kökenli vatandaşlardan oluşmaktaydı. 17 Mayıs 1978’te Malatya’da, 3 Eylül 1978 Sivas’ta, 23-25 Aralık 1978 Maraş’ta ve 27 Mayıs 1980’de Çorum’da kitlesel saldırılara ve linçlere maruz kalan, maddi manevi yıkıcı zararlar gören Alevi gruplar için kalıcı göçten, bir anlamda gönüllü sürgünden başka bir alternatif kalmamıştı (Bruinessen, 2008: 107; Massicard, 2007: 62).

Batı'ya yönelik pozitivist bakış açısının temsilcileri olmalarına borçlu olan eğitimli seçkinlerin çoğunluğuna göre, kendi kültürel hegemonyalarını ve siyasal arenadaki ve devlet aygıtındaki tekellerini tehdit ediyordu” (Zürcher, 2008: 340).

“Mekânsal olduğu kadar, -bireysel ya da kitlesel- toplumsal devingenlik anlamına da gelen” göç, “Türkiye gibi, sayısal olarak geniş kitlelerin çok kısa bir dönemde büyük göç hareketleri sığdırabildiği” bir ülkede, merkezi yapıyı ve işleyiş kurallarını etkileyebilecek ve hatta değiştirebilecek kudrete sahiptir (Erder, 2006: 15). Özellikle, “Milli hakikatin taşıyıcısı ‘halk’ın kendinden menkul bir ‘ruh’tan öteye geçemediği” Cumhuriyet’in seçkinci bakışı söz konusu olduğunda, modernlik sahnesinden -başlıkları sebebiyle- dışlanmış öğeler, denetlenemeyen potansiyel tehditler alanının belirleyenleri addedilerek toplumsal ilişkilerin bozulmasının ve yozlaşmasının başlıca faileri olarak kodlanmaktadır (Ahıska, 2006: 13-18).<sup>17</sup> Merkez ve çevre arasındaki asimetrik ilişkinin doğasını görünür kılan bu durumun ihmal edilmemesi gereken bir diğer sonucu ise, kendisine benzemeyenle açtığı diyalog kanalının, bir ihtimal, tanınmasına vesile olacağı farklılığa gösterdiği dirençtir. Kentin yeni sakinleriyle özdeşleşen “‘anarşi’, ‘kargaşa’, ‘terör’, ‘yıkıcı ve bölücü unsurlar’ metaforlarıyla imlenen toplum tehdidini savuşturabilmek için, herhangi bir şekilde ‘çevre’nin karmaşık gerçekliğine denk düşmeyen soyut bir halk imgesi üretilmiş ve gelenekselliğin alanı olarak işaretlenmiştir” (Ahıska, 2006: 20). Ancak hali hazırda dinamik yapısını koruyan bu sürecin tarafları, Kemalist elitlere “hayali bir halk” imgesi sunan kitlesel sessizliğe biat etmekten uzaktır (Keyder,

---

<sup>17</sup> Bu anlamda ayrıksı bir yerde duran, 1990’lı yılların başlangıcında Güneydoğu’da yaşanan köy boşaltmalar, çatışmalar ve yangınların sebebiyet verdiği göçün öznesi olan Kürt nüfusun, merkez ve taşra arasındaki fiziki uzaklığın yol açtığı mekânsal ayrımı kat ederken, kenti ülkenin “mikrokozmos”una dönüştürmüş oluşu dikkate değerdir (Ahıska, 2006: 18).

2010: 48). Söz konusu durum daha ziyade: “Sınıfsal ve kültürel olarak maddi dayanaklarını yitiren, toplumsal sürecin edilgen-ezik öznelinin; köksüzleşmiş yığınların; periferinin, taşranın zincirlerinden boşalmış enerjisinin; arabeskin ‘ben de Allahın kuluyum’ diyen öznesinin baskıcı bir siyasal aygıtla eklememesidir” (Açıkel, 1996: 163). Nurdan Gürbilek’in İbrahim Tatlıses’in “Ben de İsterem” şarkısıyla özdeşleşen ekole dair tespiti, bu eklemeliğin yerinde bir örneğini sunar: “Kuşkusuz ‘Ben de İsterem’ yalnızca İbrahim Tatlıses’in mahrumiyetten imkâna açılan hayat hikâyesini değil, aynı zamanda tüm toplumun, kendine artık yalnızca bir külfet olarak gelen bir feragatin yükünden kurtulma isteğini de dile getirdiği için bu kadar popüler olabildi” (2004a: 17).

Umut Tümay Arslan, taşralılığı, kentli olmama, olamama durumunu “ulusun üyelerini birbirine bağlayan bağın kilit bileşeni” olarak değerlendirir (2010a: 65). “Türklüğü ayakta tutan temel ama aynı zamanda reddedilen, görünmez kalan, inkâr edilen kurucu suç züppelik/taşralılıktır. Türklüğü bölen bu kurucu suç/arzu, açıkça kabul edilmediği, görünmez kaldığı ve engellendiği sürece iktidarı idame ettirmektedir” (Arslan, 2010a: 69).<sup>18</sup> Buradaki taşralılığın gerici, muhafazakar ve dindar tonlarına ek olarak etnik farklılık da devreye girdiğinde, görünürlüğüne gösterilen direncin artacağı açıktır. Zira “kimliğe musallat olan davetsiz misafirle,

---

<sup>18</sup> Arslan, “sokağın daveti ile yasanın çağrısı, baştan çıkarılma arzusu ile baştan çıkarılma korkusu, şehrin ışıklarının cazibesi ile mahallenin ve cemaatin telkini arasında kalan” erkeklerin hikayelerinin ilksel olarak “modern ataerkil söylemin icrası”nda etkili olduğunu belirtir. “Şehrin, modernliğin, kapitalizmin yıkıcılığını dişil olanla özdeşleştiren, dişil olanın çekici kuvvetini, hazzını, teröre dönüştüren ve en sonunda onu cezalandırıp yok eden bu söylemsel kalıp, femme fatale’i ya da meşum kadını eril kimliğini olumlamak, ataerkil düzeni sahici bir sığınak kılmak üzere sahneye çağırmaktadır. (...) Meşum kadının tehdidi karşısında olumlanan ve vaat edilen sadece erkeğin değil mahalli, yerli, ulusal olanın da kudretidir.” (Arslan, 2010: 26-28).

ikili kategorilere indirgenen kimliğin ürettiği fazlalıkla, bu ölümsüz ve yabancı şeyle” özdeşleşmek, “kimliğin lekesiz tutarlılığında ısrarı da geçersizleştirir” (Arslan, 2010a: 307). Bu durumun merkezdeki yansıması ise şöyle olacaktır:

...modernlik ve kapitalizmin deneyiminin yaygınlaşması, şehrin ışıklarında bir yer bulma arzusunun hareketlenmesine, sınırlı modernleşme hayalinin dayanaklarının zayıflamasına, aşağıdan, periferiden, şehrin yoksul mahallelerinden gelen seslerin duyulmasına ve yükselmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla “yabancı” arzularla, “yerli” ruh arasındaki denge ve bütünlük anlatısı da sarsılmıştır (Arslan, 2010a: 257).

Milli kimliğin bütünlüklü anlatısında sarsıntıya sebep olan yalnızca yoksullukla özdeşleşen kenar mahalleler ve kentin yeni sakinleri olmadığının altını çizmekte fayda var. Lozan Antlaşması’yla mübadele edilmelerinde bir sakınca görülmeyen 900.000 civarında Ortodoks Rum halkının yanı sıra mübadeleye dahil olmayan İstanbullu Rumların ve Ermenilerin, 6-7 Eylül 1955 tarihindeki linçin ardından toplu göçleri, kimliğin kutsal duvarları üzerinde geçmişe ait bir gölge olarak yerini almıştır (Zürcher, 2008: 239). Bu noktada geçmişin hayaletinin ulusal kimliğe sürekli musallat oluşunun, milli öznelerin üzerindeki gücü ve etkisinin, geçmişin yok edilemez kökünde değil de ulusal kimlik ve özdeşleşmenin içkin başarısızlığında, ulusal kimliğe içkin evrensel yarada olduğunu hatırlamakta fayda var (Arslan, 2010: 290).

“Konut ve konut alanları”nın, “içsel ve dışsal özellikleriyle toplumsal etkileşimin ve toplumsal güçler ilişkisinin belirginleştiği ve ‘mekânsal’ olanla ‘toplumsal’ olanın iç içe girdiği mekânlar” olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ilk göç dalgasıyla gelen kentin yeni sakinlerinin barınma sorunlarına buldukları gecekondu çözümünün, merkezdekiler nazarında, adlandırılmayan çözümsüzlüklere dair bir fazlalık taşıdığı açıktır (Erder, 2006: 90). “Göç eden grupların yeni gelinen

bu yabancı ortamda ‘kendileri’ ile ‘diğerleri’ni ayırabilmelerine ve kendi ‘farklılık’larını büyük ölçüde hissetmelerine temel oluşturan ‘kültürel’ özellikler’in taşıyıcısı olan “kökene bağlı ilişki ağları”nın yuvası olan bu yerleşim alanları farklı bir “kültürel katmanlaşmaya” ev sahipliği yapmaktadır (Erder, 2006: 226). Kültürel çeşitliliği olası kılan bu durumun pozitif bir dönüşümün destekleyicisi olarak mı yoksa sınırları belirgin bir ayrışmanın habercisi olarak mı okunması gerektiğine dair farklılaşan bakış açıları mevcuttur. “Formel olarak adlandırılan [devlet güdümlü] ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dışında, enformel süreçlerde doğan ve gelişen” gecekondulaşma, “moralsız, eğitimsiz ve örgütsüz olarak kırdan kente göç etmiş kitleler”e sunduğu yaşama alanının yanı sıra, “toplumsal yaşamın ulaşılmak istenen özelliklerini uhdesinde barındıran” (Işık & Pınarcıoğlu, 2009: 50-51) resmi ideallerin sınırlarını netleştiren Ötekilere ev sahipliği yapmak suretiyle karşı bir söylemin geliştirilmesini olası kılmaktadır. Bu durumun başlıca örneklerine Jean-François Pérouse’un, *İstanbul’la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek* çalışmasında rastlamaktayız (2011). Pérouse, Ahıska’nın merkezi değerler tarafından savuşturulan toplumsal tehdit öğeleri olarak betimlediği “anarşi” “kargaşa” ve “terör”le mimlenen (2006: 20) başlıca yerleşim merkezleri olarak karşımıza çıkan gecekondu semtlerini, Türkiye’nin *favelaları* olarak okumayı mümkün kılan İstanbul gerçeğini gözler önüne sermektedir. Zira egemen anlatılar, İstanbul’un en çok göç alan, politik olarak da aktif bir bölgesi olan Gazi Mahallesi’ndeki “anarşiyi” Alevilik, solculuk ve Kürtlük ile; Ayazma’daki eski huzurlu günleri aratan “kargaşayı” “bölücü Kürtler” ile; eskiden azınlıkların yoğun olarak yaşadığı Tarlabası’ndaki “ahlaksızlığı”, Kürtler ve travestiler (Pérouse, 2011: 73, 107 & 287) ile ilişkilendirerek kimliğin korunaklı homojen yapısını tehdit eden

tüm öğeleri gecekondularla, yaşama standardı düşük yerleşim alanlarıyla özdeşleştirmiştir.<sup>19</sup> Bu yaşam alanlarının sakinlerinin dil bilmez, kültüre yabancı gerçekliklerine rağmen hayata tutunma gayretlerinden doğan yapıcı enerjileri, radikal bir dönüşümün olmasa dahi görünmezlik kılıfında meydana gelecek çatlağın öznesidir. Kendileri gibi olmayanlarla ilişkileri en aza indirerek hayatını idame ettirmeyi tercih eden 90'lı yılların orta sınıf öznesinin içe kapanma ya da kopma eğilimi göz önünde bulundurulduğunda, bu yaşam adacıklarının yumuşak-bütünleştirici potansiyellerine dair soru işaretleri çoğalmaktadır (Işık & Pınarcıoğlu 2009: 136-163). Sınıflar ve kültürlerarası etkileşiminin kaçınılmaz olduğu kamusal alanlar ve merkezi değerler sistemine yakın bireylerin “vasıfsız emek gücü” (pazarcılık, işportacılık, kağıt toplayıcılığı, selpak satan çocuklar, gündelikçi kadınlar vs) ihtiyacının karşılandığı durumlardaki karşılaşmalar (Saraçoğlu, 2011: 81), bu soru işaretlerinin yanıtlarını bulmaya dair anlamlı bir çabanın sürdürülebileceği mecralar sunmaktadır. Bu karşılaşmaların en yoğun yaşanacağı kent ise, şüphesiz İstanbul'dur.

#### **IV. Karşılaşmalar Şehri İstanbul**

“Tek başına külliye reddedilen bir mirasın son varisi” (Şenol-Cantek, 2003: 77) olarak görülen İstanbul, “Anadolu'da yaşayan” kendilerine “kurtarıcı baba figürü” misyonunu biçen Cumhuriyet kadroları için, “işgalci güçler, gayrimüslüm nüfus ve en az onlar kadar ‘yabancı’ sayılan, imparatorluk yandaşları”nın iktidarındaki şehir olarak kodlanmıştır (Şenol-Cantek, 2003: 83). Bu anlamda, Orhan Pamuk'un, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e şehrin geçirdiği evrelere tanıklık eden Ahmet

---

<sup>19</sup> Daha erken bir çalışma için, Şükrü Aslan'ın *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent* (2010) başlıklı çalışmasına bakılabilir.

Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal Beyatlı'nın İstanbul gezmelerinin saikine dair yorumuna başvurmak yaşanan bu durumun mevcut sonuçlarını anlamak adına faydalıdır: "İstanbul'un yıkıntıları içerisinde Türk milletini ve Türk milliyetçiliğini keşfetmek, büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkıldığı, ama onu yapan milletin (Rumları, Ermenileri, Yahudileri, Kürtleri ve diğer azınlıkları Türkiye Cumhuriyeti Devleti'yle birlikte unutmaya hevesle hazırdılar) hüznüyle de olsa ayakta durduğunu göstermek istiyorlardı" (2008a: 233). Bu durum, taşradan kente göçün yoğunlaştığı ve nitelik değiştirdiği dönemlere geldiğimizde farklı bir biçimde kendisini göstermiştir. Kentli olamayan yeni sakinler karşısında kentsoylu Cumhuriyetçi seçkinlere düşen vazife açıktır: "Yalnızca mal mülk sahibi" oldukları için değil, "Batılılaşmış ve 'pozitivist'" oldukları için de "hükmetme hakkına" sahip oldukları "bu 'cahil' insanların tuhaf itikatlarına fazla bağlanmalarına yalnız kendi çıkarları" için değil, "memleket çıkarları için de şiddetle karşı" çıkmak (Pamuk, 2008a: 172). Ama görünen o ki, bu emir kipi, arzusunu gerçek kılmakta yetersiz kalmıştır. Mevcut durum dâhilinde "geleneksel kültürle Batı kültürü arasında ve aşırı zengin küçük bir azınlık ile milyonlarca yoksulun yaşadığı kenar mahalleler arasında, sürekli göçlere açık ve bölünmüş" bir şehirde "kendini bütünüyle evde hissetmek" hiçbir sakin için mümkün olmamıştır (Pamuk, 2008a: 112).

Asu Aksoy ve Kevin Robins, kent kökenli bir ideoloji olan Kemalizmin, gerçeklikle uzlaşamayan idealizmini göz önünde bulundurarak "farklılığın reddi ya da inkârı ile kolektivitinin narsistik idealizasyonu"nun beslediği, "derin millet" adıyla kavramsallaştırdıkları bir kimlikleştirme mekanizmasının üzerinde dururlar (1999: 183). Kemalist ideolojinin milli kimlik tahayyülünün yapısı göz önünde bulundurulduğunda, "milli imgelem alanında kültürel homojenlik ve birlik ideali",

“daha doğrusu yanılması” kaçınılmazdır (Aksoy & Robins, 1999: 192). Kemalist ideolojinin bekasını tehdit edecek unsurlardan arınmış olması beklenen imgesel yatırımlar içerisinde, yanılmanın en güçlü ihlalcı öğelerinin kentin imgelem alanında karşımıza çıktığı dikkate alındığında, “farklılıklar alanı, bir buluşma, bir karşılaşma alanı” olan kentin, çelişkilerin gün yüzüne çıkacağı girift dokusu gözler önüne serilmektedir. Bu anlamda Kemalist ideolojinin Türklük algısına rakip “Osmanlı kozmopolit şehri İstanbul”, Türkiye toplumuna hâkim sosyal ve siyasal iklimi anlamakta bir çeşit “simgesel harita” sağlamaktadır (Aksoy & Robins, 1999: 192). “Ulusal öznenin oluşumunun mecazi başlangıçlarını sahneleyen” İstanbul hatırası ve hayaliyle örtüşen melankolik anlatı, kişisel “koruma meskenleri ve sığınakları” sunmasının yanı sıra “mücadele ve zulüm alanları”nı üretmektedir (Arslan, 2010a: 157). “Ulusal kimliğe çağrılmayla normalleştirilemeyen, asimile edilemeyen kalıntılar”ın devreye girdiği bu “mücadele ve zulüm alanları”, “tek dilli, tek sesli bir yere dönüşen İstanbul”a “Müslüman Türk” olmayan ötekilerini, kayıplarını hatırlatmaktadır (Arslan, 2010a: 179). Arslan bu hatırlamayı kategorize ederek, “İstanbul melankolisinin ilan etmediği, konuşmayı mümkün kılan ve idare eden ama konuşulamaz kalan iki şey”den bahseder. Bunlardan ilki “İstanbul imgesini bize ait ve sahiplenilebilir kılan, bizi İstanbul’da kendimizden başka bir şey görmekten alıkoyan, Türk-Müslüman İstanbul manzarasına mıhlayan Türklüğümüzle yaşadığımız çatışma” iken diğeri de “İstanbul’a dair men edilmiş sevgi biçimleri, İstanbul’un kayıp ve yası tutulmamış ötekileri, yokluklarını daraltmaya zorlandığımız-Türk-Müslüman olmayan İstanbullular”dır (Arslan, 2010a: 200). Nihayetinde, “‘Biz’ diyebilmenin, kendimiz üzerine konuşabilmenin, iç dünyanın konuşan bir biz olarak anlatılar üretebilmesinin imkânını” yaratan melankolik

yörünge, “içe çekilmiş” kaybın, “temsil olarak doğması”na izin vermektedir (Arslan, 2010a: 167).<sup>20</sup> 2000'lere gelindiğinde Türklüğün çatışma eksenindeki öğelerin çeşitliliğine dair kanının yerleşik bir hal aldığı göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul resminde vücut bulan simgesel haritanın, şablonlaşmış çevrenin sınırlarını zorlamak suretiyle merkezi kendi üzerine düşünmeye ittiği iddia edilebilir.

Kişinin varoluşunun, “kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca” biçimlendiği ve “o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla” tanımlanabileceğini vurgulayan Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın (1997: 35), kültürel temsillerin “toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda”ki belirleyiciliğine yaptıkları vurgu yerindedir (1997: 37). Bu doğrultuda, “toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde” yer alan sinemanın, “dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçası” olduğu ihmal edilmemelidir (Kellner & Ryan, 1997: 38). “İzleme edimi ile oluşan idrak”ın “toplumun temellendirici figürlerini özgül

---

<sup>20</sup> 90'lar itibariyle kamusal alanda görünür olmaya başlayan Kürt, Alevi, Ermeni ve “İslamcı” kimliklerin kendi meşruluklarının zeminini inşa ederken beri yandan da üst-orta sınıf Türk kimliğinin belirleniminde etkilerinin altını çizen Asuman Suner (2006: 23), bu minvalde İstanbul'un değişen temsilini de yer verir. 1950'lerden 1990'lara biricik pozisyonunu koruyan İstanbul'un ayrıcalıklı konumu, 1990'larla beraber sarsıntıya uğramıştır (Suner, 2006: 217-223). “İri bir taşra kent olarak” karşımıza çıkan yeni İstanbul'un görünür yüzünün karakteristik özelliği ise, “klostrofobik iç mekânlar” ve “taşra estetiğiyle döşenmiş yoksul apartman daireleri”, “iş yerleri”, “devlet daireleri”dir (Suner, 2006: 223-224). “Yeni Türk sinemasında İstanbul, nadiren görüldüğü durumlarda taşranın tezahürlerinden biridir yalnızca” (Suner, 2006: 224).

sinemasal biçimlere dönüştüren daha genel bir retoriksel çoğaltım sürecinin yalnızca son aşaması” olduğunu ifade eden Kellner ve Ryan, eksik ve hayati olan şeyin daha ziyade, “toplumsal sistemin bir sistem olarak neye benzediğini soyut olarak temsil etme ya da kavramsallaştırma yeteneğiyle ve aynı zamanda, sistemin kurbanlarına daha adilce bir eşduyumla yaklaşma ve bu kurbanların gayri şahsiliğinde sistemin kurallarını görebilmek” olduğunu yazar (1997: 418). Bu bağlamda, göçlerin ve heterojen dokunun olduğu kadar Türk sinemasının da merkezi olan İstanbul’un<sup>21</sup> sinemasal temsilinde yaşanan dönüşümün izlerinin sürülebileceği filmlerin, kurucu ideolojiye ve Türklük idealine musallat olan gölgeleri anlama yolunda anahtar pozisyonda durdukları açıktır. Zira “zenginliğin, şehrin, merkezin Batı’nın kıskırttığı arzuların, cazibesi karşısında sevgi, erdem, vicdan, iyilik ve ahlak gibi değerleri yüceltirken, Batı’nın kıyısında kalmış olmakla toplumun kıyısına düşmüş olmayı birbirine yapıştırarak, yoksun, yoksul ve taşralı olmaktan duyulan ıstırapı ulusal gurura, vicdana, erdeme çeviren” (Arslan, 2010a: 80); “Doğulu ve yerli” olanın temsil ettiği “kırsaldan gelen altsınıfları”, “Batılı ve yabancı kültürün” temsil ettiği “kentsoylu üstsoylular”la karşılaştıran (Erdoğan, 1995: 197) Yeşilçam melodramlarının değişmez mekânı İstanbul olmuştur. Ancak kent imgesinin, kentin ve ülkenin değişen siyasal ve kültürel iklime kayıtsız kalması söz konusu değildir. Arslan’ın Türkiye siyasi hayatında önemli kırılmaların yaşandığı 1960-80 arası dönemin temsilleri dönüştürdüğü moment olarak işaret ettiği 1970’lerin<sup>22</sup> ardından

---

<sup>21</sup> İstanbul’un Türk sinemasındaki merkezi konumuna dair ansiklopedik bilgiler için Agâh Özgüç’ün *Türlerle Türk Sineması*; İstanbul ve erillik krizi ekseninde bir tartışma için Feride Çiçekoğlu’nun *Vesikalı Şehir* kitabına bakılabilir.

<sup>22</sup> Arslan yaşanan değişimi şöyle özetlemektedir: “Yoksulluğun nedenleriyle, gündelik hayatın maddi ve fiziksel ihtiyaçlarıyla daha birebir bağlantılar kurulurken, fabrikalar,

(2001: 20) ikinci bir kırılmanın, 1990-2010 arası dönemde iz bırakan toplumsal olaylar ve yükselen kimlikler siyaseti bağlamında, 2000’lerde yaşandığı iddia edilebilir. 70’ler itibariyle billurlaşan sınıf çatışması, 2000’lere gelindiğinde kimlikler mücadelesinin gitgide güçlü çıkan sesiyle birleşerek, kentin karşılaşmalar alanında yerini almıştır. “Modern Türk şehirleşmesinin bir krizi olarak yansıtılan” gecekondu (M. Öztürk, 2004) ve değişen kitlesel dokusu, gecekondulaşmanın merkezi olan İstanbul özelinde de gözlemleyebileceğimiz gibi kent dokusunda estetik bir tahrifattan fazlasına mal olmuştur. Mekânsal politikaların sınırlarında hareketlenmeyi kaçınılmaz kılan emek hareketi, gündelikçi kadınlar, taşralı üniversite öğrencileri seçkinci homojen halk tahayyülüne dair seslerini yükseltebildikleri ölçüde kendilerini ve İstanbulluluk (idealize edilmiş Türk kimliği) tanımını değiştirmişlerdir. Tepeden inme modernleşmeye koşut bir hızla gerçekleşmeyen bu dönüşümün kavranmasında kilit bir pozisyona sahip temsiller sistemi içerisinde, sinemanın, gecikmiş karşılaşmaların üzerindeki perdenin kaldırılması için yadsınamayacak bir öneme sahip olduğu açıktır. Ancak filmler bağlamında derinlemesine bir analize geçmeden üzerinde durulması gereken bir diğer mesele de, ulusal anlatıya sızan Ötekilikleri anlatmaya soyunan sinemanın, Öteki’yle bizzat kurduğu ilişkidir.

---

işçiler, grevler, toplumsal eylemler, gecekondu, kenar mahalleler, şehrin caddeleri daha fazla görünür hale gelir. Her durumda iyi ve erdemli olmayı içeren tümüyle metaforik bir yoksulluk temsiline yerini, yoksullukla maddi bağlantılar kuran metonimik temsiller, ev ya da aile metaforunun yerini apartmanlar, yüksek bloklar-gecekondu karşıtlığı alır” (2001: 20).

## V. Ulusun Gözü Kulağı Sinema

Toplumsal düşünüş ve hissediş biçimlerinin meşrulaştırılmasında ve tekrar tekrar üretilmesinde hayati role sahip kültürün bütün görüngülerinin, öznenin cemaat içindeki refahını yadsınamayacak ölçüde etkilediği ve şekillendirdiği düşünüldüğünde, (hayal gücü, siyaset, ideoloji gibi faktörlerin şekillendirdiği) bu görüngülerin hemen hepsiyle etkileşim halindeki filmsel metinlerin ideolojik analizinin, siyaseten yanlış ya da stereotipik karakterlerin çözümlenmesi aracılığıyla eleştirel bir pozisyonu olası kılacağı açıktır (Dyer, 2000: 5-6). Bu eleştirinin birincil odağı ise, filmsel metin aracılığıyla konumlandırılmış ve metne dâhil edilmiş öznenin çağrıldığı ideolojik pozisyonudur (Tudor, 2000: 190). Milli tahayyülün yerleşik değerlerine sadık sinema dilinin kendine has kodlarında izlerine rastlayabileceğimiz bu ideolojik pozisyon, anlatı eksenine ulusal köklerden, dilden, kültürden farklılaşan etnik unsurlar girdiği anda çatışma eksenine çekilmiş olur (Wiegman, 2000: 159).<sup>23</sup> Andrew Higson’un ulusal sinema kavramsallaştırmasını endüstri temelli bir ayrışmadan kültürelci bir tanıma çektiği nokta da tam olarak burasıdır (1989: 36). Ulusal sinema, başka ülke sinemalarından farklılaştığı uzam aracılığıyla değil, bünyesinde barındırdığı köklü gelenekler ile yeknesak bir vücutta erittiği etnik ve kültürel çeşitliliklerle kurduğu ilişki aracılığıyla tanımlanmalıdır (Higson, 1989: 42); zira bir anlamda “dâhili kültür sömürgecisi” olan ulusal sinema, çok çeşitli ve çelişkili söylemler aracılığıyla farklılıkları ve çelişkileri içerecek bir uzlaşımı olası kılacak hegemonik işleyişe hizmet ettiği; içsel farklılıkları, gerilimleri

---

<sup>23</sup> Milli kimlik ve etnisite ilişkilerinin ideoloji odağında tartışılabileceği bir zemin sunan filmsel metnin beslendiği kültürel yapıların çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, “etkisi bariz metinler kadar incelikle sirayet ettiği metinlerin de” dikkate değer önem taşıdığı açıktır (Stam, 2000: 202).

ve çelişkileri bastırıldığı ölçüde ulusaldır (Higson, 1989: 43-44). Türkiye özelinde sinemadan beklentilerin, Türk sinemasına dair kuramsal tartışmaların da üretimle beraber şekillenmeye başladığı dönemlerden itibaren bu minvalde şekillendiğini en açık ifadesine Halit Refiğ'in Türk sinemasına dair geliştirdiği tartışmalarda başvurduğu argümanlarda görmekteyiz:

Büyük şehirlerimizi çepeçevre kuşatan ve adına nedense gecekondular dediğimiz köylerle her biri köyden başka bir şey sayılamıyacak kasabalarımızın çoğu, okuma bilmez halklarını sinema seyircisi haline getiren ve orda tutan Türk filmleri, salt bu bakımdan bile, benim sanatımın Türkiye'de ulaşamadığı çok önemli bir yerdedirler, çok ciddi bir yerdedirler (Tahir'den aktaran Refiğ, 1971: 70).<sup>24</sup>

1965 sonrasında yönetmenlerin “‘aydın’ kimliklerini zedelemeyen sektöre adapte olma” kaygılarının ve “solcu çevrelerde yaşanan çatışmaların ardından sağa yönelişlerinin” meşru zeminini hazırladığı “Ulusal Sinema” tartışmalarının (Daldal, 2005: 125) 2010 yılında, “terimin postmodern paradigma bağlamında kazandığı çok anlamlılığın” gereği olarak “çokkültürlü” ve “asimilasyon karşıtı” karakteriyle karşımıza çıkışı dikkate değerdir (Daldal, 2010: 74). Sinemayı ulus anlatısının korunaklı sınırlarında var etmekteki bu ısrarcı tutum, özelinde 2003 sonrası “ulusal aidiyet meselesini şöyle ya da böyle merkeze almış” filmler aracılığıyla geliştirdiği sava dayanarak, Frederic Jameson'ın “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” makalesinin “anti-emperyalizm”<sup>25</sup> vurgusuna atıfla

---

<sup>24</sup> Erken Cumhuriyet döneminde sinemanın gerek propaganda aracı olarak gerekse halkın eğitim, öğretiminde işlevsel bir araç olarak kullanımına dair kapsamlı bir değerlendirme için Nilgün Abisel'in *Türk Sineması Üzerine Yazılar* (2005) ve Serdar Öztürk'ün *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema Seyir Siyaset* (2005) adlı çalışmalarına başvurulabilir.

<sup>25</sup>Bu noktada, Aijaz Ahmad'ın Jameson'ın metnine yönelttiği başlıca eleştirinin, üçüncü dünyayı, “anti-emperyalizm” ve “sömürgecilik” arasında bir pozisyona mahkûm ettiği olduğunu hatırlamak anlamlıdır (1987: 9).

örnekleri artan bağımsız filmler özelinde ilerlerken (Daldal, 2010: 77) Türkiye’de ulusal sinemanın niteliğini anlamaya yönelik daha kapsamlı bir bakış için kilit pozisyonda durabilecek “ulusal alegori” ve “siyasi aydın” vurgularını ihmal eder. Oysaki “simgesel olanın homojen temsilinden ziyade heterojenliğin, kırılmaların, süreksizliklerin beşiği olan alegori” (Jameson, 1986: 73), içinde bulunduğu sosyokültürel yapıya hâkim kodlar dâhilinde hiçbir şekilde “çözüm, eylemlilik ya da değişim” şansı görmeyen yazarın/aydının başlıca sığınağıdır (Jameson, 1986: 75). Bu minvalde Üçüncü Dünya yazarının/aydınının imzasını taşıyan metin aracılığıyla imlenen “ideolojik değer”in tarihsel konumunu anlamak adına, “bu değerın stratejik kullanımının politik sonuçlarını” analizine başvurmak anlamlıdır (Jameson, 1986: 78). Dolayısıyla kolektif deneyimin taşıyıcısı olan metne içkin bireysel anlatının (Jameson, 1986: 86), sinemasal karşılığı, ulusun, egemenin dilindeki tutarlı hikâyesinde mevcut kırılmalarının gözlemlenebileceği bir zemin sunmaktadır. Ancak alegorinin olası kıldığı bu zeminin Türk edebiyatının “yalnızca imkânı değil, aynı zamanda yarası olduğunu” belirten Gürbilek’in (2004b: 175) haklı vurgusu, sinema özelinde de ihmal edilmemelidir.

Jameson’ın metnine yöneltilen eleştirilerin haklılık payını teslim eden Nurdan Gürbilek, Türk edebiyatında önemli bir pozisyona sahip Peyami Safa’nın romanlarını birer “ulusal alegori” olarak ele alarak analiz edebilmesini sağlayan zemini şöyle tarif eder: “Çünkü bu romanlarda kahramanların yazgısı, hemen her zaman ulusun yazgısının bir alegorisi olarak karşımıza çıkar” (2004b: 175). Yeşilçam melodramları içinde bir “sınır-metin” addedilebilecek *Karagözlüm* (Atif Yılmaz, 1970) filminin konservatuar mezunu genç kahramanı Kenan’ın (Kadir İnanır) aşk hikâyesinin, “Batılı değerleri norm olarak oturturken, kendisini ve

dolayısıyla kendisinde cisimleşen ‘ulusal’ değerleri normdan geçici ve mecburi sapmalar olarak dayatan” bir metin olarak (1995: 189 & 194) değerlendiren Nezh Erdoğan’ın analizi, benzer bir durumun Türk sineması için de geçerli olduğunu örnekleme sebebiyle dikkate değerdir.<sup>26</sup> Erdoğan’ın film analizinde “anlatısal bir çekirdek işlevi gördüğünü” belirttiği rüya sahnesinden yola çıkarak kadının “söylemi harekete geçiren psikik süreçler sonucu (fantezi, iğdişlik, saldırganlık, vb.) kültürel bir kurgu olarak” konumlandırılmasına yaptığı vurgu (1995: 190), Gürbilek’in Jameson’ın argümanına katkısını hatırlatır: Alegori, başından bu yana yalnızca ulusal değil, aynı zamanda da cinsel bir yan taşımaktadır (2004b: 180). Bu doğrultuda, alegorinin beslendiği ulusal endişeye koşut cinsel endişenin başlıca tezahürü, erillik krizi olarak karşımıza çıkmaktadır (Gürbilek, 2004b: 179). Ulusal endişenin değişen veçhelerinin gözlemlenebileceği Yeşilçam filmlerinden, bizzat ulusal aidiyet meselesinin yol açtığı kriz ekseninde şekillenen filmlere süreklilik gösteren başlıca ögenin de bu erillik krizi oluşu anlamlıdır. Kaynağı değişebilen ulusal endişenin muhatabı olan karakter değişmez bir biçimde erkektir.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> “‘Toplumsal olguları’ soyut teori aracılığıyla incelemek yerine, toplumsal olgular olarak filmleri alegori aracılığıyla incelemeyi” tercih eden Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen, filmleri alegori olarak okumanın başlıca getirisini şöyle tarif etmekte: “Böylelikle mevcudiyet, kimlik ve aşkınlık üzerindeki vurgunun yerini alegorinin kimliksizlik, kopma, ayrılma, mesafe ve parçalanma gibi özellikler üzerindeki vurgusu alıyor” (2010: 34).

<sup>27</sup> Bu anlamda Asu Aksoy ve Kevin Robins’in, görece yakın bir zaman ait “Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü” başlıklı makalelerindeki tezlerini kapatırken başvurdukları *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1998) filminin, 90’ların siyasal iklimini, Türklüğünden şüphe edilen yoksul, çekicilikten mahrum, “kimsesiz” Mehmet’in hikâyesi aracılığıyla anlatmayı tercih etmiş olması dikkate değerdir (1999: 193-194).

Türkiye’de sinemanın “kurgulanan homojen toplum imgesiyle mevcut olan arasındaki mesafenin her zaman görünürdüğü, ‘garip’, ‘geri kalmış’, ‘ilkel’, ‘küçük düşürücü’, ‘kaba’, ‘şekilsiz’ buldukları için bastırılan unsurların elden kaçırıldığı, tutulmadığı bir alan” olduğu (Arslan, 2005: 41) dikkate alındığında, 90’larla beraber değişen siyasal iklime bağlı olarak yeni bir veçheyle karşımıza çıkan göçün, resmi ideolojinin ve Türklüğün tanımlarında ve sınırlarında yol açtığı “tahribatın” problematize edildiği filmsel metinleri, ulusal endişenin kazandığı yeni içeriğe dair güncel alegoriler olarak değerlendirmek anlamlıdır. Zira bu filmlerin anlatılarının odağında yer alan erkek karakterlerin hikâyelerinin memleket meseleleriyle örtüştüğü ve ya çeliştiği noktalarda inşa edilen anlamlar aracılığıyla, ulusal aidiyet krizinin sinemadaki yansımaları izinde, krizin geleceğine dair çözüm/çözumsuzlük tahayyülüne dair bir çerçeveye ulaşmak mümkün olacaktır.

## BÖLÜM III

### ARABESK MAKAMINDA FİMLER:

#### *MUHSİN BEY VE GÖNÜL YARASI*

##### **I. Makbul Vatandaşlar: Muhsin Bey ve Nazım Öğretmen**

Muhsin Bey ve Nazım öğretmen, sinema tarihçisi Burçak Evren'in ifadesiyle "nostaljinin, yitip giden, yok olması kaçınılmaz kimi değerlerin, onun yerine geçirilmek istenenlerle çatışmasının sinemacısı" (Evren, 2007: 11) olan Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği, sırasıyla *Muhsin Bey* (1987) ve *Gönül Yarası* (2005), filmlerinin kahramanlarıdır.<sup>28</sup> On dokuz yıl ara ile gösterime giren bu iki film, Evren'in Turgul betimlemesini ana hatları itibariyle haklı çıkarmakla birlikte anlatsal paralellikleri, süreklilikleri ve kopuşlarıyla Türkiye siyasetinde merkezi konuma sahip ideolojik yönelimlerin çevresel unsurlarla gecikmiş karşılaşmalarının sorgulanabileceği bir zemin sunmaktadır. Senaryo yazarlığına başlamadan önce lisans eğitimiyle paralel olarak *Ses* dergisinde Erdoğan Sevgin'le sayfa sekteri olarak çalışmaya başlayan Turgul'un filmlerini mercek altına almadan önce o günlere ait şu sözlerini aktarmakta fayda var:

Ses dergisinde o sıralar Mine Baykara, Çetin Özkırım, Cahit Poyraz ve Erman Şener çalışıyordu. Erman'ın benim üzerimde olumlu ve olumsuz çok etkisi vardır. Tahrik eden bir yanı vardı. "Ben hayatı diyalektik üzerine yorumlarım" gibi laflar ederdi, ben de ne dediğini daha iyi anlamak için gece-gündüz kitaplar karıştırdım. Asya Tipi Üretim Tarzı ya da Kemal Tahircilik... (aktaran Evren, 2007: 24).

---

<sup>28</sup> Her iki karakteri de Yavuz Turgul'la pek çok projede buluşan Şener Şen canlandırmıştır.

“Uğruna ölünecek bir erdem için savaşmış sonunda şu veya bu şekilde yenik düşen” (Evren, 2007: 12) Turgul kaleminden çıkma karakterlerin ardı sıra ömürlerini heba ettikleri erdemlerin köklerinin nerede aranması gerektiği bu aktarımın son cümlesi aracılığıyla netleşmiştir. Akademik bir üretimi olmamasına rağmen, kurduğu romansal gerçeklik üzerinden tartışmaya açtığı kavramlarla ayrıksı bir yerde duran, sol Kemalizm tarihinde önemli bir figür olarak karşımıza çıkan Kemal Tahir’in, Osmanlı güzellemesi üzerinden yereli inşa etmek suretiyle Kemalist ideolojinin yörüngesinden çıkan *Devlet Ana* (1969) romanı, Asya Tipi Üretim Tarzı ekseninde şekillenen kurgusuyla da dikkat çekmektedir (Aydın, 2002: 456). Bu bağlamda Halit Refiğ’in *Ulusal Sinema Kavgası* (1971) metninde ayrı bir alt başlıkta karşımıza çıkan Kemal Tahir’in *Devlet Ana* adlı romanının, Nazım Öğretmenin bavlunda yer alan birkaç kitaptan birisi olması hayli anlamlıdır. Turgul kronolojisine bağlı kalıp Nazım Öğretmenin bavlunu incelemeyen önce Muhsin Bey’in sesine kulak vermek iki filmsel metnin tartışmaya sunduğu odakları gözlemlemek adına daha isabetli olacaktır.

1987 tarihli *Muhsin Bey* filminin merkezinde yer alan Muhsin Kanadıkırık’ın hikâyesi, 1990’lı yıllarda Türk sinemasında daha da görünürlük kazanacak “anti kahraman” ya da ‘kaybeden’ hikâyelerinin (Kıraç, 1999: 17) öncülerindedir. Burçak Evren, filmin evrenini şöyle betimler:

Güngörmüş, feleğin çemberinden geçip de tutsak olmamış bir İstanbul çelebisi *Muhsin Bey*’le Doğu’dan kopup büyük kente kapağı atmış, ünlü bir türkücü olmak için Muhsin Bey’in yakasına yapışmış Ali Nazik arasındaki ilişkiler bütününde, yalnızca saf ama hırslı bir gencin konumunu/sınıfını değiştirmek için Muhsin Bey’i kullanarak büyük kentteki sesiyle köşeyi dönme savaşımı değil, onun da ötesinde eskiyle yeninin, dışlanan bir kültür ile onun yerini alan arabesk yaşam biçiminin ve sınıf atlamanın değişime/dönüşüme uğrattığı saf insanların konumunu ortaya

koydu. Muhsin Bey, dünün değerlerine sarılanlarla, bu değerleri zamanın geçerli olan değerleriyle yok etmek isteyenlerin bir çeşit sessiz ama duygu yüklü etkili bir çatışması olarak öne çıktı (2006: 390).

Omzunda geçmişin tedavülden kalkmış değerlerinin ağırlığıyla karşımıza çıkan Kanadıkırık Organizasyon'un sahibi Muhsin Bey'in konumunu, Evren'in vurguladığı sınıf çelişmesine sadakatle yorumlayacak olursak karşımıza şöyle bir tablo çıkacaktır: "Vicdani muhakemelerini esas alarak ve duygusal motivelerle eyleyen; Weberyen bakış açısıyla 'mutlak değerler ahlakını' esas alarak hareket eden ve 'tutunamayan' bir insan" olan Muhsin Bey'in başarısızlığının sebebi "var olan kapitalist üretim ilişkilerine adapte olamaması"dır (Kılınç, 2008: 230). Ancak Muhsin Bey karakterinde somutlaşan bu "yenilgi"yi mevcut ekonomik düzene entegrasyon sorunu olarak, karakterin duygusal motivasyonlarını ise "Weberyen" bakış açısıyla yorumlamak, filmin içine doğduğu kültürel dokuyu ve tarihselliğini ıskalama riski taşımaktadır. Hâlbuki Muhsin Bey'in mevcut piyasa koşullarına adaptasyon sorununu "yeni sakinler"ın verdiği huzursuzlukla birlikte okuma işi, bir ömür adanan müzikal icraatın neliğine dair sosyopolitik bir okumayla birlikte düşünüldüğünde Kemalist ideolojinin tarihsel serüvenine ve halk tahayyülüne dair bir çerçeve sunacaktır. Ali Nazik'in daha ilk karşılaşmada şiveli bir ağızla Muhsin'i nasıl bulduğunu açıklarken belirtme gereği duyduğu ayrıntı, Muhsin Bey'le ete kemiğe bürünen "yerleşik" değerlere ince bir gönderme içermektedir adeta: "Maşallah yirmi yıldır aynı evde kalırsen!".

Yirmi yıldır kaldığı evde, yirmi yıldır aynı rüyayı görüyormuş izlenimi veren bir Muhsin Bey'dir karşımızdaki (Filmin açılış ve kapanışında aynı dekorda dinlediğimiz güzide Türk sanat müziği eserleri gibi). Açmaya yeltenirken dağılan musluk başları, "daha geçen gün" yapılmışken elde kalan sifon, fötr şapka, traşsız

görmediğimiz sureti, tam tekml giyim kuşamıyla beyefendiliği su götürmez Muhsin Bey, evden çıkarken Kınar'la sohbet eden Madam Agavni'yle selamlaşır; ağrıyan dişini Kirkor Atamyan'a çektirir. Külüstür arabasına, kendi tabiriyle “orta direk” standartlarında hayatına, altı aylık birikmiş kirayı altılıya yatıran yardımcısı Osman yüzünden mekânsız kalışına rağmen gölgelenmeyen şablonlaşmış bir erdemdir Muhsin Bey'de vücut bulan şey. Ali Nazik'in yaptığı çiğ köftenin acısıyla yanarken, şehrin kebab cennetine dönüşüne sitemle andığı “Güzelim İstanbul”la özdeşleşmiş müzik kültürünün ideolojik formasyonla genişletilmiş yelpazesine bezenmiş bir hayatın son demlerindeki Muhsin Bey'in kişiliğinde baskın biçimde tekrar tekrar gösterilen vicdanı (Osman'ı affedişi, Ali Nazik'in yağmurda kalmasına izin vermeyişi) Judith Butler'ın kavrama dair geliştirdiği analizler ışığında ele aldığımızda, “vatandaş-öznenin üretim ve düzenlenmesinde temel” (2005a: 111) öneme sahip bu ögenin “geçmiş olan zamanı kaybetmeyi reddetmenin hizmetindeki saldırganlığı düzenlemekle ilgili” (2005a: 171) olduğunu görürüz; bir diğer deyişle Muhsin Bey'in Ali Nazik'in tekrar tekrar sığındığı vicdanı, inkarın “normalleştirilmesiyle” ilgilidir. Filmin açılış ve kapanış sahnelerinin fonu olarak karşımıza çıkan, rüyaları süsleyen, çiçekleri sularken fonda duyduğumuz, aksatılmayan huzurevi ziyaretleriyle canlılığını koruyan Türk sanat müziği ve Ali Nazik'le beraber devreye giren Türk Halk Müziği arasında film boyunca süregelen olanca ilişkisizlik (aynı bünyede buluşamayan bu iki müzik, birbirlerinin varlığından, resmi ideolojiyle ayrı ayrı yaşadıkları gerilimlerden bihaberdir) adeta iki müziğin bilgisine de sahip Muhsin Bey'in otoritesiyle dengelenmektedir. Dolayısıyla Muhsin Bey'in temsil ettiği ideolojik pozisyonun görünürlük kazanacağı hat bu iki müzik arasındaki gerilimde yatmaktadır.

Timur Selçuk, Osmanlı toplumunda müzikal deneyimden bahsederken, yaratıcılığın beşiğinin İstanbul olduğunu belirtir ve ekler: “Bunun alternatifini toprağa bağlı müzik olan halk müziğinde görürüz” (1983: 1476). Bu ifadede karşımıza çıkan Osmanlı şehri İstanbul müziği-halk müziği ikiliği, Cumhuriyet ideallerine amade Halkçılık şemsiyesinin kültür politikaları bağlamında da karşımıza çıkmaktadır.<sup>29</sup> Kemalist ideolojinin Halkçılık ilkesinin içeriğinin belirlenmesinde etkili bir isim olan Ziya Gökalp’in kültür ve medeniyet (hars medeniyet) ayrımı temelinde şekillendirilen bu politikalar, “uygarlık sahibi seçkinler” ile “kültür sahibi halk” arasındaki ilişki temelinde inşa edilmektedir (2011: 40).<sup>30</sup> “Aydın ya da ‘güzide’ (seçkin=elit) halka sadece onu aydınlatmak, ‘medeniyet’i götürmek için gitmeyecek, halk kaynağından ‘hars’ı almak için gidecekti (Tekeli, 1983: 1930).<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Erken Cumhuriyet’e damgasını vuran Kemalist kültür politikalarının müzikal terbiyeye dair ilk adımlarından birisi, Mustafa Kemal’in 1 Kasım 1934 tarihli Meclis açılış konuşması ardından Klasik Türk Müziğini yasaklamak olmuştur. Bu yasağın delindiği ilk metnin bir sinema filmi, Muhsin Ertuğrul’un 1931 tarihli *İstanbul Sokaklarında* filmi olması dikkate değerdir (Gürata, 2000: 179-180).

<sup>30</sup> Orhan Koçak’ın tespitleri ışığında daha genel bir çerçeveden baktığımızda karşımıza çıkan tablo Ziya Gökalp’in reel Kemalizm tartışmalarında sahip olduğu konumun önemini gözler önüne serer. *Kültür ve estetiği*, ulusun kurulmasında bir araç olarak gören Gökalp, Türkiye Cumhuriyeti’nin kültür politikalarında karşımıza çıkan belirleyici kavramsallaştırmaların da sahibidir (Koçak, 2002: 370-395).

<sup>31</sup> İstanbul Belediye Konservatuar’ı bünyesinde 1925 yılında başlayan halka doğru müzikal keşif yolculukları 1929 yılına kadar her sene temmuz ayında sürdürülmüştür. 1937-57 arası yirmi yıllık süreçte derleme işleriyle ilgili kurum Ankara Devlet Konservatuarı olmuş ve kesintisiz her yıl bir derleme gezisi yapılmıştır. 1961, 1967 ve 1971 yıllarında ise TRT denetiminde yapılan derleme çalışmalarında ezgiler bantlara kaydedilerek arşivlenmiştir (Tüfekçi, 1983: 1482-1488). Özgür Balçık, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu* başlıklı araştırmasında, bu derleme ve arşivleme çalışmaları sırasında izlenen metodolojiyi mercek altına alır. Kürt nüfusunun yoğun olarak yaşadığı bölgelerde

Bu bağlamda müziğe dair program ise açıktır: “...ulusal müziğimiz, yurdumuzdaki Halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır” (Gökalp, 2011: 128). Erken Cumhuriyet’te hâkim anlayışın da ifadesi olan bu “gayriresmi” program, kurucu ideolojinin müzik politikalarının hareket noktasıdır. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının iki ana hatta değerlendirilebileceğini belirten Ahmet Gürata’nın analizine dönmek anlamlıdır. Gökalpçi anlayışla paralellik gösteren, Osmanlı saray hayatıyla olan bağlantısı sebebiyle “gayrimillî” sayılan klasik Türk müziğinin dışarıda bırakılmasına dayalı “halk musikisiyle garp musikisinin imtizacı” bu hatlardan birini temsil ederken, “Klasik Türk Müziği’nin de tıpkı halk müziği gibi Batı armonisiyle birleştirilebileceğini” savunan görüş de diğer hattı temsil etmektedir (Gürata, 2000: 179). Vakur duruşuyla muhafaza ettiği değerler sorgulanmaz bir hal alan Muhsin Bey’in, izleyiciyi, bu iki hat arasında bir pozisyondan selamladığı açıktır. Seksen yıllık cumhuriyet tarihinde, Kemalist ideolojinin sakınmadığı krizlerin öncüsü addedilebilecek arabeskin güçlendiği bir döneme ait hikâyesiyle Muhsin Bey, halktan birisinin başına musallat olmasıyla bu gerilimin başlıca öznesi olur. Olduğu gibi kabul edilmesi söz konusu olmayan Ali Nazik’in bünyesinde gizli cevherin işlenmesi için elzem medeni bilgiler Muhsin Bey’in elindedir. Klasik Türk Müziğiyle kurduğu ilişki nostaljik bir özlemden ibaret olan Muhsin Bey için “umut olan” (Muhsin Bey’in ezeli düşmanı Şakir, Ali Nazik’e cazip teklifler sıralamasının

---

kaydedilen ezgilerin devletin bekasını korumak için Türkçeleştirilerek değerlendirilmesinde bir sakınca görülmediğini kaydeden Balkılıç (2009: 153-178), bu durumun arkasında yatan zihniyeti şöyle özetler: “Türkülerin dili temiz Türkçenin örnekleri olacaktı”( 2009: 147). Nezan N. Çelebi’nin, “Cumhuriyet’ten Günümüze Kürt Müziği 2” makalesinde derlemeci Celal Yarıcı’dan aktardığı şu “açıklama” ise duruma dair genel bir tablo çizebilmek için dikkate değerdir: “Bizim Doğu'nun halkı Kürtçe parçaları seviyor ama anlayamıyor, biz de türkülere Türkçe sözler yazıp onları tatmin ediyoruz” (2008).

nedenini bu umudu Muhsin'in elinden alma isteğiyle açıklar) Ali Nazik, medenileştirilmelidir. Muhsin Bey'in gözetiminde bir terbiyeye ve eğitime bağlı bu medenileştirme çabasının gündelik hayatın rutinlerini kesintiye uğratmadan sürdüğü uzunca bir sekans boyunca (yemek yaparken, bulaşık yıkarken, uyuyamazken) Muhsin Bey'in eğitici misyonunun altı çizilmektedir. "Modern ama milli" (Arslan, 2010a: 32) bir beden yaratma arzusundaki Muhsin Bey yalnızca müzikal tecrübesiyle değil ahlaki değerleriyle de örnek teşkil edecek bir pozisyonadadır (Sevda Hanım'la ilişkisinde hiçbir zaman kabalaşmaz, çaresizce hatırsayılır dostlarının kapısını çaldığında ısrarcı olmadığı gibi öfkelenmez de, tıpkı "dolandırıcılığın" bedelini tek başına ödeyişini sorgulamadığı gibi). Sıkça söylendiği gibi Muhsin Bey'in nostaljik bir kahraman olduğunu kabul ettiğimizde bu durumu Svetlana Boym'un "düşünsel nostalji" kavramsallaştırmasıyla açıklamak isabetlidir. Zira "ulusal kimliğe dayalı ulusal hafıza ile bireysel hafızayı ifade eden ama bunu tanımlayamayan kolektif çerçevelerden oluşan toplumsal hafıza arasında ayırım yapma olanağı sunan" bu nostalji "özlemin kendisinde gelişip serpilirken –iştihakla, ironiyle, çaresizce- eve dönüşü erteler" (Boym, 2010: 20). Bu anlamda, Muhsin Bey'in çileciliğinin yazğıdan ziyade bir tercih meselesi olduğu açıktır; taşıyabileceği gerçekliğin sınırların Muhsin Bey karakterinin sabitlediği ara pozisyon bu erteleyişin mevzisidir.

*Muhsin Bey*'den hayli sonra gündemimize giren *Gönül Yarası* ise, Boym'un "yitirilmiş evin tarihasırı bir zamanda yeniden inşası"nın şekillendirdiği "yeniden kurucu nostalji"sine meyilli anlatsal yapısıyla karşımızdadır (2010: 20). Gökalp'in seçkinlerin halka ulaşmasının yegâne yolu olarak gördüğü "Türkçü gençlerin öğretmenlikle köylere gitmesi"ni (2011: 44) ilke edinmiş kuşağın izinde bir ömür tüketmiş Nazım Bey'in bavulu içine sığdırabildiği bir ömrün (eski fotoğraflar,

öğrencilerinin resimleri, ders kitapları, romanlar [Yaşar Kemal, Gabriel Garcia Marquez, Maksim Gorki ve Kemal Tahir'e ait]) taşıyıcısı gibidir. “Çok şeyi görmüş (töre cinayetleri, salgınlar, köy boşaltmaları)” ama “hep seyirci kalmış” Nazım Öğretmen’in yıllar sonra döndüğü İstanbul, zikretmeye tereddüt ettiği bir klişeyle beklemektedir onu: “Hayat son ana kadar sürprizlerle doluymuş, son ana kadar”. Onca zaman sonra döndüğü mahallesinde, çok çocuklu kalabalık bir ailenin (oğlu Mehmet’in tabiriyle) “işgal ettiği” büyüdüğü evin ardından kahveye giden Nazım Öğretmen’in sesiyle ayaklanan daimi dostu Takoz’un (Sümer Tilmaç) dudaklarından “Bitti mi?” sorusu dökülür ertelenmiş eve dönüşün boşluğuna. Nazım Öğretmen’in İstanbul’u da tıpkı Muhsin Bey gibi Ermeni dostlarla, komşularla örülmüştür; Takoz’un yardımıyla emekli maaşı gelinceye kadar kalacağı yer çocukluk anılarını süsleyen şekerlemeleriyle Agavni Teyze’nin evidir, yeğeni Kirkor’dan alelacele kiralanmıştır. Çamaşırların bahçede leğenlerde yıkandığı yoksulluğun aksine ince zevklerle döşenmiş, özlemleri tatmin edebilecek bir evdir bu, üstelik mutfağı kolaçan etmeye giden Takoz’un ardından bir başına kaldığı salonu bir uçtan diğerine seyreden Nazım’ın gözlerine eşlik eden müzik, udun eşliğinde hafif bir Türk sanat müziği eseridir. Bu anda “Klasik Türk müziği bir perde-hatıradır. Hem geçmişin, kaybın geride bıraktığı yokluğu doldurur, hem de geçmişi, kaybetmiş olma deneyimini perdeler” diyen Arslan’ın tespitiyle başbaşayızdır esasında (2010a: 38). Bir diğer deyişle geçmişin bütün parçaları müzeyi çağrıştıran bir mizansenin parçaları gibi yerli yerindedir, tozlu ve cansız.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi*’nin verdiği teselliye anımsamamak olanaksızdır: “...dışarıdan büyük şehrin uğultusu, trafik ve inşaat gürültüleri gelirken, şehrin ve kalabalıkların hemen yanı başında ama bambaşka bir âlemde olduğumu hisseder; bu yeni

Beyaz saçları, kırıksıkları, yorgun bedeniyle Muhsin Bey'den farklılaşan Nazım Öğretmen, tersinden bir göçün öznesidir; emekliliği beklediği, ulaşımın hâlâ atlarla sağlandığı dağ köyünde başka bir dilde konuşmayı öğrenmiştir. Ancak bu dil, eve dönüşün ardından, o dille özdeşleşen geride kalmış kayıplara, yıkımlara rağmen bir türkü dışında varlık gösteremeyecektir. İki film arasında süregelen en önemli hattın müzik aracılığıyla kurulduğu açık; ancak bu hattın süreklilik kadar kopuşla da ilişkili olduğu ihmal edilmemeli. *Gönül Yarası*'nın türküleri Türkçe ve Kürtçe'dir ama dil Kürtlere bir varlık bahşetmiş değildir henüz. Bu anlamda Nazım Öğretmen'in mesleği ve idealleri doğrultusunda ücra köylerde yaşadığı hayatlar, Ferit Edgü'nün *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim* (1977/2010) romanının bilinmeyen bir dilde dersler anlatan isimsiz, kimliksiz kahramanının gerçeküstü, kasvetli dünyasının doğasını çağrıştırmaktadır. Ancak 1982 yılında Onat Kutlar'ın senaryosu, Erden Kıral'ın yönetmenliğiyle filme uyarlanan romanın kahramanı Öğretmen'in (Genco Erkal) öğrencilerine son sözleri, "Koşullar ne olursa olsun mutlaka okula devam edin. (Kamera panoda asılı Mustafa Kemal, Uğur Mumcu, Nazım Hikmet fotoğraflarını gösterirken) Ben olmasam bile onlar size yol gösterecektir" diyen Nazım Öğretmen'den bir noktada farklılaşır. Nazım Öğretmen gibi "Hiçbir şey alınyazısı değildir" diyen Öğretmen, öğrencilere o ana kadar öğrettikleri her şeyi unutmalarını söyler zira dünya kitaplarda yazdığı gibi dönüyordur "evet, ama belki de burada, bu dağ başında dönmemesini bilmek daha doğrudur".

Resmi ideolojinin kültür politikalarının müzik alanındaki yansımaları aracılığıyla şekillenen bu iki filmin ana karakterleri arasındaki en önemli fark, Nazım

---

âlemin tuhafılığı, zamandışı havasıyla acımın hafiflediğini anlar, teselli olurum" (2008b: 547).

Öğretmen'in film boyunca ısrarla vurgulanan Cumhuriyetçi ideallere sadık kişiliğidir. Muhsin Bey'de daha görünmez bir hat üzerinden, el yordamıyla seçebildiğimiz Kemalist ideallerle uyum içerisindeki vatandaş-özne profili, Nazım Öğretmen'de duygusal gerilimin zirvede olduğu sahnelerde tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bavulundaki kitapların ele verdiği sırrı, bir kez de kızı Piraye'nin ağzından duyarız tüm çıplaklığıyla:

İşte hayatımızı özetleyen cümle: Onları bizden daha çok sevdin korudun... Bu kadını, kızını, okuldaki öğrencini, dağdaki çobanı, mezradaki kadını bizden daha çok korudun sevdin. Sana olan nefretimi dizginlemeye çalışırken hep şöyle derdim: “Ama onu hayat böyle yaptı! Dedesi İstiklal madalyalı bir gazi, babası bir eğitim gönüllüsü, Halk Parti'li, solcu. Öyle ki oğlunun adını bile bir şairden almış, ve onu tam bir vatansever olarak yetiştirmiş. Kendini ülkenin milletine adayacaksın, şartlar ne olursa olsun. Nazım Bey vurmuş Anadolu yollarına kendini insanına adanmış.

Nazım Öğretmen'i ailesinden eden bu adanmışlığın, “dünyanın öbür ucunda” hiçbir doktorun gelmediği “lanet” köyde öğretmenlik mesleğinin sorumluluklarını yerine getirmeye çalışmanın bir ödülü değil bedeli olduğu, kamera, Piraye'nin hastalığını duymaya dayanamayacak bir bakışa, Nazım Öğretmen'in kızarmış gözlerine dönerken netleşir. Nazım Öğretmen, Piraye'nin söylediklerine bir yanıt verecek gücü bulduğunda sarf ettiği cümleler bu anlamda dikkate değerdir:

Ben bütün bunları niye yaptım hâlâ bilmiyorum. Niye kendimi bu yalnızlığa mahkûm ettim, niye ailemin beni terk etmesini engelleyemedim, niye hayatımı bu hayaller için yok ettim bilmiyorum. Üstelik sonunda elime geçen ne biliyor musun? Koskoca bir hiç... Sadece üç beş öğrenci mektubu ve içinden çıkan fotoğraflar. İşin en acıklı yanı da şu kızım, bir daha dünyaya gelsem gene aynı yollardan yürüyeceğimi biliyorum. Demek ki yaşanan onca hayal kırıklığı, sürgünler, fişlenme, sorgular bana bir şey öğretememiş. (...) hepimiz

hayallerimizin kurbanıyız. Benim adım niye Nazım, senin Piraye, abin Memet?  
Niye?<sup>33</sup>

Nazım Öğretmen'in bu konuşmasında izlerini gördüğümüz kan bağıyla ve simgesel adlandırmalarla süreceğine inandığı yapı ve çizdiği vazifelerle borçlu yurttaş profili Füsun Üstel'in "militan vatandaş" tanımını karşılamaktadır (2008: 323). Bu minvalde üzerinde durulması gereken nokta, Muhsin Bey'den çok daha görünür politik referanslarıyla (merkeze yakınlık özelinde), sorunlu da olsa ailesiyle, sığınabileceği dostlarıyla "evine" geri dönen Nazım Öğretmen'in aksi bir doğrultuda güç kaybettiği gerçeğidir. Esra Özyürek bu durumu, yani "Cumhuriyetin yaşlı çocukları"nın "büyüyüp yetişkin yurttaşlar" olamayışlarını "hüsrarla sonlanan rüyaları"nın "Türkiye'de asla varılamayan bir geleceğe ait" oluşuyla açıklar (2008: 51). Bu rüyadan umulandan erken uyanılması, bir anlamda Cumhuriyet'in kentsel politikalarının doğal sonucu olarak karşımıza çıkan iç göçün değişen maddi koşullarına bağlı olarak değişen kentsel dinamiklerle doğrudan ilintilidir. Muhsin Bey'in de Nazım Öğretmen'in de (üçra köylerde mesai tükettiği yıllara, "başka" bir kültürü bizzat içinden deneyimlemesine rağmen) hikâyelerinin can alıcı noktalarında da bu değişimlerin failleri yer almaktadır esasında.

---

<sup>33</sup> Nazım Öğretmen'in adını aldığı şair Nazım Hikmet Ran, Türkiye'nin kültürel ve siyasi hayatında aykırı figürlerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Komünist Parti üyeliğinden yazdığı şiirlere, ülkenin bekasını tehdit ettiğine kanaat getirilen Ran, sürgünde geçirdiği yıllarda Türk vatandaşlığından çıkarılmış; 2009 yılında Türklüğü resmi olarak yeniden tanınmıştır. Piraye, Nazım Hikmet'in adına yazdığı şiirlerle ölümsüzleşen kadının, Mehmet ise Piraye'den sonra birlikte olduğu Münevver Berk'le Ran'ın oğlunun adıdır.

## II. Hasta Romantizmin<sup>34</sup> Mevzisi Arabesk

Ahşap bavulu, sırtmaya varan bir gülümsemenin eksik olmadığı konuşma tarzı, inadı, şiveli ağzı ve iki büklüm duruşuyla resmedilen Ali Nazık (Uğur Yücel) ve hayatının mahvına sebep olan kadını geri almak için İstanbul'a gelen usta kaportacı Halil (Timuçin Esen). Sırasıyla Muhsin Bey ve Nazım Öğretmen'in hayatına gökten düşercesine giren bu iki karakterin bozuk Türkçelerinden sonra en görünür ortaklıkları öznelliklerinin "arabesk" aracılığıyla kuruluyor oluşudur. 1980'li yıllar itibariyle kültürel gündemin merkezine oturan arabesk, müzikal bir form olmaktan öteye geçerek "bir yaşam biçiminin, bir kültürün yansıması" olarak kabul görmüştür (Kongar, 1985: 5). *Cumhuriyet* gazetesinin demirbaş yazarlarından birisi olan Emre Kongar'ın 1985'te, *Gelişim Sinema* dergisi için kaleme aldığı "Arabesk Üzerine Toplumbilimsel Düşünceler" yazısı, arabeske dair bu kabulü dillendirmesinin yanı sıra arabesk ile minibüsün ortak kökeni olarak tanımladığı

---

<sup>34</sup> Hüsamettin Bozok, 1938 tarihli *Yeni Adam* dergisinde, döneme damgasını vurmuş Türk sanat müziği yasağını delen *Aşkın Gözyaşları* (Muhammed Abdülvahab, 1938) filminden bahsederken, yasağın meşruluğunu şöyle temellendirir: "İnsana hayat sevgisi yerine ölüm aşkı aşıl原因" ve "aktif değil geriye çekici", bedbin edici ve intihar arzularını kamçıl原因 filme hâkim "bu hasta romantizmin yeri ilerlemek isteğiyle kıvranan bir memleket değildir." (aktaran Gürata, 2000:182). Can T. Yalçınkaya, 1960'lı yıllar itibariyle metropollere göçen kesimler arasında popülerlik kazanan arabeske Kemalist seçkinlerin verdiği tepki ile 1928 yılında Türk sanat müziğine verilen tepki arasındaki benzerliğe dikkat çeker (2008: 5). 2010 yılında Fazıl Say'ın spekül原因 tartışmalarıyla tekrar gündeme gelen bu tepkiye verilen refleksin niteliğinin değişmemiş olması dikkate değerdir: "Arabesk müzik, arabesk yaşam tarzının betimlemesidir. Aydınlığın, çağdaşlığın ve öncülüğün, sanatçılığın sırtına külfettir. Emek karşıtıdır, duyarsızlıktır ve yaratamamaktır! Etik dışı 'yalan dolanla' doludur. Ortadoğu işi, 3. sınıf, acındırmaca, tembellik, yeteneksizlik, rant, çamur, muallaklıklar üzerinden yaşar" (Say, 2010).

“olanca ürkütücülüğü” ile karşımızda duran “gecekondu gerçeği”ne karşı konumlanışı ile de dikkate değerdir (1985: 6).<sup>35</sup> Gecekondu kültürüyle özdeş atılımcı, cesur ve saldırgan bünyeli arabeskin bir “moda” olduğunu, geçeceğini vurgulayan Kongar aksi takdirde maruz kalınacak “sokaklarında lahmacun kokularıyla birlikte Arabesk şarkılarının sindiği bir İstanbul” imgesiyle kapatır yazısını (1985: 8). Sema Erder, 1950’li yıllara kadar bünyesindeki kozmopolitan özelliklerin kentlilik potasında eridiği İstanbul’un, 1950’lerle başlayan göçle birlikte artan Müslüman nüfusuna bağlı olarak daha homojen bir yapıya büründüğünü gözler (2006: 11) ve ekler: “Gecekondu alanlarının oluşumu bir taraftan kentsel alanlardaki tabakalaşmaya katkıda bulunurken, diğer taraftan bu sürece katılanların türdeş olmayan, farklılaşan gruplara ayrılmasını da birlikte getirmiştir” (2006: 20). Tarık Şengül’ün Türkiye’de kentleşmenin izlediği yolu takip edebilmek için başvurduğu dönemlemeyi göz önünde bulundurduğumuzda bu durum olağan bir hal almaktadır. 1923-50 yılları arasında “ulus-devletin topraksallaşması ve kentleşmesi”, 1950-1980 yılları arasında “emek gücünün kentleşmesi”, 1980’den itibaren “sermayenin kentleşmesi”yle karşı karşıya olduğumuz dikkate alındığında, farklılaşan zemine bağlı olarak farklı göç ve tutunma deneyimleriyle karşı karşıya olduğumuz açıktır (2009: 110-153). Nitekim Türk sinemasında kentleşmenin izleğini takip edebileceğimiz bir hattın çekilmesine zemin hazırlayabilecek gecekondu merkezli pek çok film bulunmaktadır.<sup>36</sup> Bizim incelediğimiz filmler özelinde bakıldığında

---

<sup>35</sup> Martin Stokes, Atatürkçü merkez sol nazarında arabesk olayının “Türkiye’yi modern ve Avrupalı bir topluma çevirecek tek güç olan devlet reformunun değerlerine karşı çıkan tepkinin sonucu” olarak değerlendirdiğini not eder (2009: 22).

<sup>36</sup> Bu konuda Mehmet Öztürk’ün “Türk Sinemasında Gecekondu” makalesine bakılabilir. Kent yaşamı, gecekondulaşma, modernleşme, geleneksellik ve nihayet arabesk temaları

karşımıza çıkan tabloda gecekondu'nun yer alması, arabesk müziğin, kültürün ve yaşam tarzının, gecekondu'nun yani bir anlamda yuvarın sınırlarını aştığının göstergesi olarak okunabilir.

Arabeski, milli kimliğin inşasında başlıca kanallardan birisi olan kültür politikaları kapsamında birlik ve bütünlüğü pekiştirecek, homojen halk tahayyülünü güçlendirecek halk müziğiyle birlikte okumayı tercih eden Martin Stokes'un analizi *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası* bağlamında alternatif bir okumayı olası kılmaktadır (2009: 43).<sup>37</sup> Varlığı, ikonları ve sembolleri ile "Türk kamu hayatının her alanı kaplamış olan bir reform hareketinin başarısızlığını"nın göstereni olan arabesk tartışmaları, "[Türklerin] birey olarak kendilerini, mekân olarak şehri, devletlerini ve hükümetlerini anlamlandırma" çabalarının gözlemlenebileceği bir zemin sunmaktadır (Stokes, 2009: 17). Zira en nihayetinde arabesk, "devletin benimsediği resmi kültürel kimliklerin karşısında ve onları reddeden içerideki bir 'ötekilik'"

---

aracılığıyla gelişen makale, ayrıca, "Gecekondu filmleri'nin açık ve örtük biçimde ortaya serdiği sorunlar" ve filmler listesiyle konunun ana hatlarının anlaşılması için kapsayıcı bir çerçeve sunmaktadır (Öztürk, 2004). Oğuz Makal'ın *Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı* adlı çalışması da konuya dair kapsamlı çerçevesi ve neredeyse konuya dair bütün filmleri değerlendirmesi sebebiyle dikkate değerdir (1994). Bu metinlerin yanı sıra Yeşilçam dönemine ait filmlerde sık rastlanan bir tema olarak "daha iyi yaşama arzusu" temelli göçün derinlemesine bir analizi için Umut Tümay Arslan'ın *Bu Kâbuslar Neden Cemil: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk* adlı çalışmasına başvurulabilir (2005).

<sup>37</sup>Burçak Evren de arabeskin, "geleneksel halk kültürü/edebiyatı/yaşayışının günümüzdeki uzantısı olarak" değerlendirilebileceğini kaydeder. Bunun başlıca sebebi ise her iki kültürün de "karşılıksız sevgi (karasevda/melankoli), acı, kadercı bir dünya görüşünde olduğu denli ulaşılamayan, ulaşılmaması mümkün olmayan ya da ulaşılmaması için çile ile birlikte bazı koşulları da yerine getirmeyi zorunlu kılan motif" ile şekilleniyor oluşudur (Evren, 1985: 9).

çevresinde şekillenen şehirli bir “kirlenme”nin ürünüdür (Stokes, 2009: 27). Bu noktada şaşırtıcı olan, “filmlerde, şarkı sözlerinde, şarkıcıların dikkat çeken kişiliklerinde bu tür müzikle bütünleştirilen baskın imajlar[ın], ilginç bir biçimde iğdiş edilmiş, dolayısıyla güçten düşmüş erkek imajlar” oluşudur (2009: 33). Tıpkı kalacak yeri, pansiyona verecek parası olmayan Ali Nazik ve Dünya’ya aşkıni uyuşturucuya benzeten Halil örneğinde olduğu gibi.

Muhsin Bey’in askerlik arkadaşı Bitli Salman’ın yeğeni Ali Nazik, dik duruşu, fötr şapkası, düzgün Türkçesi, tebdili kıyafetiyle gördüğümüz Muhsin Bey imajını netleştirmek için taban tabana zıt bir karakter olarak kurgulanmıştır. Hafif kambur duruşu, münasebetsiz gülüşü, bozuk Türkçesi, bıyıklarıyla Ali Nazik’in hedefi açıktır: “Türkücü olmak”. Muhsin Bey’in daha ilk andan ağırlığını hissettiği gevezeliği (“Sus, bu ne çene!” der), Muhsin Bey’in vicdanına güvenerek sürdürdüğü inadiyla “Uyanık” sıfatını hak etmesi de çok uzun sürmez. Ellerini ovuştururken, gülerek anlattığı hikâyenin ağırlığından (çok çocuklu bir aileden gelmiştir, üç kardeşi ölmüştür, lokantalarda çalışmayı bırakıp türkücü olmak istediğini söylediğinde şiddete maruz kalmıştır) etkilenen Muhsin Bey kararını verir: “...ben bu çocuğu bara pavyona verip ziyan etmem”. Yapılması gereken şey açıktır, Ali Nazik’e “türkülerini” söyletmek. Film boyunca tekrar tekrar karşımıza çıkan İbrahim Tatlıses olma hayalinin, arabesk söyleme arzusunun önüne set çeken Muhsin Bey, Cumhuriyet’in “özellikle seçkinlerden beklediği ideolojik/kültürel sadakati” gösterir (Belge, 1983: 854). Ancak aynı Cumhuriyet’in kültürel tamamlayıcılıktan yoksun ekonomik anlamda bireyleşmeye izin vermek suretiyle “köşeyi dönme” şeklinde kristalize olan yırtıcı bir bireyciliğin zeminini hazırladığı malumdur (Belge, 1983: 854). Muhsin Bey, (“güzelim İstanbul” özlemini tetikleyen çiğköfte acısının

ardından) Kız Kulesi'ne bakan bir evi, eski arkadaşlarla fasıl keyfini, Afitap Hanım'ı -yaşlanmış eski bir şarkıcı olan Afitap Uluses- düşünler evinden kurtarmayı ve nihayet -belki- Sevda Hanım'ı dâhil edebileceği hayaller silsilesine kapıldığı sırada, yıllardır ağrıyan dişten kurtulmanın ardı sıra hayatına giren Ali Nazik'i duymaktan ve görmekten hayli uzaktır; tıpkı Ali Nazik gibi. Peşi sıra İstanbul'a sürüklendiği hayallerin resmini keyifle çizen Ali Nazik, altına güzel bir araba çekecek, kebab salonu açacak; İbrahim gibi ipek pembe gömlek, beyaz elbise giyinecek, altın zincir takacak, "koynuna bir sürü kadın" alacaktır. İki karakter arasındaki öğretmen-öğrenci ilişkisinin gerçek bir iletişimden mahrum olduğunun en açık biçimde görüldüğü sahne budur. "Başarılı olmak" iki karakter için çok farklı anlamlara gelmektedir, ancak tüm çelişkileri örtecek bir ideal olmak suretiyle yakınlaşmalarının başlıca koşuludur. Yegâne sermayeleri ise Ali Nazik'in yanık sesidir.

Ali Nazik ilk türküsünü, Muhsin Bey'in ağrıyan dişten kurtulduğu sabahın ayazında, terasta söyler. Muhsin Bey, Ali Nazik'le hayatına giren hayali (can düşmanı Şakir'in yorumudur bu) gerçek kılmak için ilkeleri dâhil tüm olanaklarını riske atmakta bir sakınca görmez. Şanslarını önce gazinocular kralı "Laz" Nuri'yle deneyen Kanadıkırık Organizasyon'un bir sonraki uğrağı ses yarışması olacaktır. Ancak her iki sahne performansında da izleyici, Ali Nazik'in sesinden mahrum kalır. İzleyici arzusunun "görme ediminden işitme edimine" yönlendirildiği film boyunca, arzulayan bakışa bir imge vermenin imkânsızlığı sesin yokluğuna lağvedilmiştir adeta (Leader, 2004: 146). Muhsin Bey kontrolündeki sesin, beklenenin aksine türkülerini söyleyememesiyle birlikte mevcudiyeti şaibeli bir hal alır. Ses yarışması sırasında Türk sanat müziği ve halk müziği dalında yarışan katılımcıların seslerini maskeleyen hafif müziğin, sıra arabeske geldiğinde hayli cömert davranarak

mikrofonu arabesk sanatçılara veriş i ise anlamlıdır. Muhsin Bey, kararlılıkla direndiği Şeyle, arabeskle çepeçevre sarılmıştır. Sırasıyla gazino, yarışma ve televizyon konularında başarısızlığa uğrayan Muhsin Bey'in, organizatörlüğünü üstlendiği yarışmayla beraber görmek zorunda kaldığı yoksulluk karşısındaki çaresizlikle karışık şaşkınlığı, bu direncin ömrüne dair ilk soru işaretinin uyandığı yerdir. Ve nihayet, adaylardan topladıkları para kutusunu alıp çatıya çıkan Ali Nazik'in senaryosu, Muhsin Bey'i ilkelerinden taviz vermek zorunda bırakır: “Son türkümü diyem sonra da kendimi aşağı atacam. (...) Ali Nazik ölecek paralar saılacak”. Bu sahneyle kristalize olan değişimi Umut Tümay Arslan şöyle açıklar:

Yeşilçam'da 1960'lı yıllarda çekilen Kezban, Kınalı Yapıncak gibi filmler vardı. Taşralının şehre gelip merkeze yerleşme hikâyesi. Bu başarı, her zaman beden terbiyesinden geçen, her zaman merkezin kontrolü altında kazanılabilen bir başarıydı. Karakterlerin kadın olmasına şaşırmamalı. Ulusal bütünlük hikâyemizin patriarkal boyutunu pek güzel gösteriyor. Bu evcil, ehlileşmiş taşrayı yüceltmek de kolay tabii. Ama 1980 sonrasında “viril” bir taşra karşımızda. “Muhsin Bey” filmindeki gibi meselâ. Kontrol altında tutulamayan, arzulu olduğu kadar bu arzuyu bastırmadan merkeze yerleşmenin yollarını da arayan bir taşra (2010b).

Nazım Öğretmeni bulmak için mahalle kahvesine giden Halil'in merkeze yerleşmek gibi bir arzusu yoktur; kişiliği, kendini tanıtmayı biçimi ve tarzıyla tekrar tekrar imlediği Şey “usta kaportacıların parmakla gösterildiği” taşraya Dünya ve Melek'le birlikte dönmeğdir. Kahveye ikinci gelişinde “Abiler bir dinleyin” diyerek başladığı tiradı “Abi benim hayatım perişanlıktır” diye sürdürürken; iyi bir ailenin çocuğunu ailesinden koparan, herkesin eliyle gösterdiği bir usta kaportacının hayatını bu noktaya sürükleyen, pavyonda tanıdığı, sesine vurulduğu Dünya'nın merkezinde yer aldığı “kadın meselesi”ni aktarıırken kabul gördüğu (“Böyle dinleyince de arkadaşa hak veriyor insan” der Takoz), çaylarını içtiği cemiyete kök salmak gibi bir derdi yoktur Halil'in. Söz dinleyen öğrenci modelininin sınırlarını zorlayan Halil'in

(Nazım'ın, Takoz'un, karakoldaki Amir'in nasihatleri ve tehditleri durduramaz Halil'i), İstanbul'a yerleşmek, köşeyi dönmek gibi bir arzusu da yoktur. Hırçınlığı, öfkesi, şiddete meyli hep "aşk"tır; Ali Nazik'le çelişen baş eğmezliği ve dik duruşuyla karşımızdadır. Bu anlamda Halil'i var eden şey yoksulluğu, sınıf atlama arzusu değil erkekliğidir, ancak Stokes'un belirttiği, "iğdiş edilmiş" bir erkeklik. Halil'in öykülemesiyle, "Pavyondan kurtarıp nikâhına aldığı", "evinin kadını" olma şansı tanıdığı kadının, "Melek gibi güzel bir kızları olmasına rağmen" zamanla "kurtlanıp" pavyon hayatına geri dönmek isteyerek; "bütün kemiklerinin kırılmasına" aldırış etmeden bildiğini okuyarak hazırladığı zemin üzerine kurulan hikâyeye tanındıktır:

Ben böyle psikopat oldum. Yani o hallere geldik ki gebertecem karıyı. Zaten bu evlilik beni dağıtmış, ailem babam mirastan reddetmiş, evlatlıktan reddetmiş... Boşandık sonunda... Ama ortada bir kız var, pavyon köşelerinde büyüyor, benden kaçırıyor kızını. (...) Mesleğimi kaybettim, para pul gitti, sefilleri oynuyoruz. Ama yeminle bak buraya yazıyorum ben kızımı bu kariya bırakmayacağım abi!

Halil'in bu cümlelerinden de anlaşılacağı gibi ortada bir değil iki "kadın meselesi" (Dünya ve Melek); bir değil iki kayıp vardır.

Kalkınmacı, Batı ideallerinin şekillendirdiği Kemalizm nazarında arabesk, "taşralı" ya da "çevresel (merkeze karşıt)" melankolinin kültürel karşılığıdır (Yalçinkaya, 2008: 7). Bu anlamda, Halil'in hikâyesini dinleyen Takoz ve Nuri'nin "vicdanların sesini dinleyip", ona da hak verme çabaları dikkate değerdir. Bir kez daha Butler'ın analizlerinden faydalanacak olursak "vicdan"ın varlığının taşıdığı anlamı şu şekilde yorumlamak mümkün olacaktır:

...devlet kendi ideal otoritesini gizlemek ve bu otoritenin yerini değiştirmek için vatandaşları arasında melankoli üretir. Bu (...) devlet otoritesinin kaybolup gitme noktası, psişik anlamda idealleştirilmesi ve bu anlamda dışsal bir nesne olarak

gözden kayboluşudur. Öznenin oluşum süreci, devletin dehşet verici iktidarının vicdanın idealliği şekline büründürülüp görünmez –ve etkili- addedilme sürecidir (Butler, 2005a: 178).

Muhsin Bey ve Ali Nazik ile Nazım Öğretmen ve Halil karakterleri arasındaki ilişkilerde izlerine rastladığımız bu melankoli adeta bir kayıplar sistemine (geri getirilemeyecek geçmiş, elde edilemeyecek zaferler, yitirilmiş aileler, yalnızlık, vb) gönderme yapmakla beraber, kadın özneliğinin yokluğu görünürdür. Bu minvalde erkekler aracılığıyla gelişen eril bir dilin ürünü olan bu anlatıların her ikisinde de önemli bir yere sahip olan kahvenin (Ali Nazik de Halil de kahveye girdikleri anda hikâyenin yörüngesine girerler; kahve Muhsin Bey için ömrünü adadığı Kanadıkırık Organizasyon’un bekasının teminatı, Nazım Öğretmen için ise aile sıcaklığı demektir), “yatkınlıklar sistemi’nin oluşturduğu erkeklik algısı ve davranışının yaşatılacağı alan” olduğu bilgisi aydınlatıcıdır (Polat, 2008: 153). “Erkek olma’nın bir görev haline geldiği ve erkeklerin karşılıklı normallik ve uygunluğu kendi toplumsal bakışlarının güvencesi altına almalarına yarayan alanlar olarak işlev gören” bir çeşit “homososyal erkek cemaati (*Gemeinschaft*)” ile karşı karşıyayızdır (Polat, 2008: 152). Bu durumda, “kadın kimliği’ne ilişkin bir çözümlemenin, ‘erkek kimliği’ni de sorunsallaştırmak zorunda olduğu gibi, ‘erkek kimliği’ne ilişkin çözümler[ın] de ‘kadın kimliği’ni sorunsallaştırmak durumunda” (Berktay, 2006: 151) olduğunu hatırlayarak devam edebiliriz.

### **III. Acı Aşk: Sevda Hanım ve Dünya**

Kendisini Osmanlı geleneğinden kati suretle farklılaşmak suretiyle tanımlayan Cumhuriyet aydını, Müslüman Osmanlı’nın güzel günlerini özlerken, icat edilmiş bir Türk mitolojisine sığınırken ve hatta Doğu-Batı sentezinin hikmetine inanırken istikrarlı olarak çözümü erkek bilincinde yansımalarını gördüğümüz

ataerkil endişenin giderilmesinde, boşluk ve travma duygusunun üstesinden gelinmesinde aramıştır (Berktaş, 2006: 152). Bu bağlamda değerlendirdiğimizde, kadın imgesinin, “hem cemaat merkezli (geleneksel), hem de devlet merkezli (modern) politikaların nesnelere” olarak karşımıza çıkması şaşırtıcı olmayacaktır (Berktaş, 2006: 153). Geleneksel filmlerde demirbaş işlevi gören, ataerkil ideolojiyle uyum içerisinde kadın temsili (Öztürk, 2000: 69-82), Türk sineması özelinde kendisini, “doğrudan ve esas olarak aile kurumuyla ilişkilerine ve annelik kimliğine” bağlayarak var eder (Abisel, 2005: 296). “Bu kadınlar, mutluluğun adanmışlık aracılığıyla yalnızca yuvanın sınırlı mekânında, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında gerçekleşeceğine inanmaktadır” (Abisel, 2005: 297). Yeşilçam döneminde de çalışmalar yürütmüş Yavuz Turgul’un çizdiği kadın portreleri, Abisel’in tespitlerine sadıktır ancak bariz bir farkla: Afitap Hanım, Sevda Hanım, Dünya ve Piraye, Abisel’in %3,3 oranıyla sınırlı olduğunu belirttiği orta yaş ve üstünde kadın kategorisine girmektedir (2005: 302).<sup>38</sup> Dört kadın da hikâyelerini yarılmış, hayata dair deneyimsizlikleri, ilkleri geride bırakmışlardır. Sevda Hanım ve Dünya özelinde baktığımızda ise mağduriyetlerinin arabesk bir dünya algısı ile şekillendirildiğini görürüz. Dünya’nın maruz kaldığı “aşk” söz konusu olduğunda daha da görünür olan mesele şudur:

...arabesk, gündelik ve pratik ilişkileri anlamlandırırken, kavramsallaştırırken ve öte yandan da gündelik hayatta yönelimler (dispositions) yaratırken, duygusal tecrübeyi baş tacı etmiş, problem haline getirmiş görünmektedir. Aşk yaşama hakkı

---

<sup>38</sup> Abisel’den aktarılan bu istatistiğe, elli Yeşilçam filminin analizi aracılığıyla ulaşılmıştır. Çalışma, “seçilen filmlerin temaları, anlatı yapıları ve dramatik çatışmayı yaratan unsurlar, filmin kurduğu dünyayla girdiği ilişki biçimi, ses ve görüntü ortaklıkları” incelenerek “demokratik zihniyet yapısının nüveleri” görünür kılmak amacıyla kaleme alınmıştır (Abisel, 2005: 3-4).

ve isyandan kader ve derde kadar tüm kavramları kendisine bağlamakta; ‘seven’in kendine, ötekine, başkalarına ve toplumsal sorunlara gösterdiği tepkiler “aşk”la bütünleştirilerek, aşk süzgecinden geçirilerek ifade edilmektedir. *Aşk bu anlamda, arabesk perspektifin ardında yatan otoritedir* (Özbek, 1991: 105-106).<sup>39</sup>

9-10 yaşlarında kız çocuklarıyla bir başına hayata tutunmaya çalışan, ağızları hayli bozuk iki kadın da pavyon şarkıcısıdır ama konsomasyona çıkmazlar. Sevda Hanım Muhsin Bey’in, Dünya ise Nazım Öğretmen’in dile dökülemeyen aşkıdır. Sevdikleri adamlarla dahi birlikte olamayan bu kadınların ahlakçılığı, bizi bir kez daha anne figürünün “kutsallığına” biat eden muhafazakâr düşünce yapısına götürür. Ağzında sakızı, saçında bigudileriyle gördüğümüz; Muhsin Bey hatırına, bet sesine rağmen konsomasyonsuz iş bulabilen Sevda Hanım’ın “delidoluluğundan”, “ağzı bozukluğunda”, “evlenmiş boşanmış” olmasından dem vuran Muhsin Bey “belki de onun yüzünden hep bekâr kaldığı” Afıtap Hanım’a benzerliğiyle açıklar ilgisini.<sup>40</sup> (Nitekim Ali Nazik hayatına girdiğinde üstlendiği öğretici baba rolüne dengeleyecek bir anne modeline ihtiyaç duyduğunda Sevda Hanım’ı bulacaktır yanında.) Hikâyenin ana eksenine dâhil edilen iki kadından birisi olan Afıtap Hanım’ın kimliğine dair ipuçlarının verildiği ilk “düşkûnlerevi” ziyareti, filmin omurgasını oluşturan seçkin eda ve kontrol edilemez arabesk taşkınlık arasındaki ayrımın en açık biçimiyle gösterildiği sahnedir. Muhsin Bey olağan hayatında değişikliklerden, Ali Nazik’in varlığından bahsederken eski güzel günlere dönmeden edemez:

---

<sup>39</sup> Vurgu Özbek’e ait.

<sup>40</sup> Muhsin Bey’in rüyalarında söylenen Türk sanat müziği eserlerini Müzeyyen Senar’ın sesi eşliğinde, Sevda Hanım’dan dinliyor oluşumuz bu benzerliğin kendisini ifade edebildiği başlıca kanaldır. Gündelik olanın gerçekliğinde bir karşılığını bulamayan bu benzerli rüyalar aracılığıyla var olabilmektedir.

Tabii nerede eski şarkılar, şarkıcılar, türkücüler... Siz sahnedeyseniz çıt çıkmazdı, kaç defa evden kaçtım sizi dinlemek için, kaç defa dayak yedim filmlerinizden döndükten sonra. Mikrofonu ne güzel tutardınız, ne güzel okurdunuz: “nereden sevdim o zalim kadını”. Hakkı Derman, Şerif İçli, Selahattin Pınar, Yorgo Bacanos ve siz.<sup>41</sup>

Bu konuşmanın sonunda zikredilen erkekler aracılığıyla Afitap Hanım’ın, TRT sanatçısı olduğunu anlayabiliyoruz. Film boyunca sık sık kayıtlardan dinlediğimiz Türk sanat müziği eserlerinin istisnasız kadınlar tarafından seslendirildiği göz önünde bulundurulduğunda, en yetenekli (sesi kadar güzelliğiyle de etkileyici olduğu açık) icracılarından Afitap Hanım’ın sessizliğe gömülüşünün erkek sesiyle özdeşleşmiş (Ali Nazik) arabesk çağıyla örtüşmesi anlamlıdır.

Yarışmadaki başarısızlığının ardından kovduğu Ali Nazik için kaygılanan Muhsin Bey, film boyunca eşik mesafesini aşmadığı Sevda Hanım’ın evinden alacaktır emanetini. Sevda Hanım’ın kenarda birikmiş parasını paylaşmak için Muhsin Bey’in kapısını çaldığı anda Ali Nazik’in bakışının değiştiğini görürüz. Muhsin Bey’in Sevda Hanım’ının değil, Ali Nazik’in Sevda’sının ilk kez sezildiği bu an, polislerden kaçamazken, Muhsin Bey ve Sevda Hanım’ın aynı odada uyumasının Ali Nazik’te yarattığı gerginlikle güçlenir ve nihayet görüş günü Ali Nazik’le Sevda’nın hapisshaneden el ele çıkışıyla beraber anlamını bulur. Ancak bu noktada gözden kaçırılmaması gereken asıl mesele Sevda Hanım’ın, iki erkek, iki aşk, iki kültür arasında kalmış bir kadın karakter olmadığıdır; eski kocasının pijamalarını saklayan, kızının yaramazlıklarından bıkmış, Muhsin Bey’e (yeni yıkanmış

---

<sup>41</sup> Udi Şerif İçli, kemani Hakkı Derman, tambur sanatçısı Selahattin Pınar ve Rum asıllı udi Yorgo Bacanos’un en önemli noktası dört sanatçının TRT radyosunda çalışmış olmasıdır. Her biri kendilerine özgü tarzları ve besteleriyle Türk sanat müziği tarihine izini bırakmıştır (İsimsiz, 2011).

çamaşırlarının temizliğine varıncaya dek) hayran bir kadındır. Muhsin Bey’e eski kocasını pijamalarını verip, kızını da aralarına alıp uydukları ilk sahnede hissederiz “aile olma” ihtimalini ama Muhsin Bey yaptığı hatanın “bedelini ödemek lazım” geldiğine kanaat getirmiştir bir kere. Muhsin Bey yaptıklarının bedelini öderken, Sevda Hanım’ı Ali Nazik’e iten sebepler gizemini korumuştur; Muhsin Bey gibi izleyicinin de sorgulamaması beklenir adeta ya da anlatıda gerekli olmadığı düşünülen bu bilgiye yer verilmeyerek genellemelere uygun bir zemin hazırlanır. Esasında bir bütün olarak baktığımızda bu durumun yalnızca Sevda Hanım’ın “son” tercihine özgü olmadığını görürüz; Sevda Hanım Muhsin Bey sayesinde iş bulmuş – bir anlamda var olmuş- bir şarkıcıdır, kızıyla yaşamaktadır, evlenip boşanmıştır ama bu formel bilgiler dışında kişiliğine, öznelliğine dair ayrıntılardan yoksunuzdur. Ama dikkate değer bir bilgi vardır elimizde: Muhsin Bey düzgün Türkçeli ama bozuk ağızlı, şen şakrak kadını eğitmeye çalışmamıştır hiç, mikrofonu Afitap Hanım gibi tutmasını istememiş, onun kadar güzel söylemesi için çaba harcamamıştır; rüyalarla yetinebilmiştir. Tek itirazı, Sevda Hanım’ın kızı Yasemin’i sandalyelerin üzerinde uyuklamasıdır : “Bu çocuğa yazık değil mi Sevda Hanım?”

Sevda Hanım’a kıyasla çok daha genç ve yetenekli olan Dünya’nın zamanına geldiğimizde, etnik kimliklerin kamusal alanda görünürlüklerinin artmasının olağan bir sonucu olarak Türk Sanat müziğinin yerini türküler almıştır, sessizlik ise kızı Rüya’nın payına düşmüştür. *Muhsin Bey*’de Müzeyyen Senar’ın sesinden dinlediğimiz “Ağlamakla İnemekle Ömrüm Geçiyor” şarkısından ibaret rüyanın taçlandığı girizgâh *Gönül Yarası*’nda yerini Dünya’nın “Ayrılık Ateşten

Bir Ok” türküsüne bırakmıştır. Pavyonda, yüzünün sağ yarısını kapatan perçemiyle<sup>42</sup> türküsünü söyleyen Dünya’nın Sevda Hanım’dan ayrıştığı temel noktalar ise hâlihazırda başına bela olan eski-koca Halil ve yersiz yurtsuzluktur. İstanbul’da kimi kimsesi olmayan bu genç kadının sığındığı ev, Nazım Öğretmen’in evidir; Dünya’nın hikâyesinin geliştiği ana hat ise imkânsız aşk ile “uyuşturucu”dan beter aşk arasındaki gerilimdir. Yönetmen, Dünya’nın sorunlarını, çıkmazlarını anlatmakta Sevda Hanım’dan daha başarılıdır; sadece kahkahalarıyla değil gözyaşlarıyla da görürüz Dünya’yı ancak acılarını, travmalarını anlatmak kendi kaderini tayin hakkı tanımaz ona. Sevda Hanım’ın aksine iki adam, iki aşk arasında bırakılan Dünya, “erkeklerin birbiriyle konuşmasının, çatışmasının ve birbirine meydan okumasının vesilesidir” (Suner, 2006: 307). Mehmet ve Piraye’yle gecikmiş yüzleşmesinin ardından öğretmenliğini hatırlamak için Dünya’nın karşısına çıkıp öğütler vermeye kalkan Nazım’ın ilk atağı “Şu pavyon işini bırakamaz mısın?” sorusudur; “Sen önce bir annesin, bana çaresizlik mavalı atma, her şey bizim elimizdedir” diyerek sürdürür konuşmasını. Dünya’nın yanıtı nettir:

Elimizde mi? Elimizde mi? Öyleyse iyi dinle. Ben 13 yaşındayken iki kişi tecavüz etti bana. Ailem o herifleri yakalayacağı yerde beni kurşunladı, namuslarını temizlemek için. Sokaklara atıldım ben, süründüm, pavyonlara düştüm ama her şey benim elimdeydi öyle mi? Kocam sabah akşam hiç acımadan dövdü beni. Üstelik de beni kurtarmak için evlenmişti. Bütün bunları ben mi yaşamak istedim? Kim

---

<sup>42</sup> Dünya’nın bu görüntüsü, arabeskin hatırı sayılır kadın yorumcularından Bergen’i hatırlatır. Tesadüfen keşfedilen Bergen’in, Adana, Mersin ve İzmir’de sürdürdüğü kariyeri, 1980’de Adana’da çalışırken tanışıp evlendiği Halis Serbest’in hayatına girmesiyle bambaşka bir yönde ilerlemiştir. Halis Serbest’in İzmir’de, kıskançlık krizi sonrasında yüzüne kezzap atışıyla, kariyerine ‘Acıların Kadını’ olarak devam etmiştir. Martin Stokes “gerçek anlamda bir ‘yüz’den yoksun kalan” Bergen’in “bir şarkıcı ve bir dul olarak toplumsal ve cinsel hayatta marjinalliğe mahkûm” kaldığını not eder (Stokes, 2009: 167-168).

bana bunların hesabını verecek? Asıl sen bana maval anlatma öğretmen. Bak Kızıma da aslanlar gibi bakıyorum işte. İstediklerimiz olmuyor ne yapalım. Kısmetimize bu kadar düşüyorsa yapacak bir şey yoktur, Melek de ona ne kadar veriliyorsa onu alacaktır.

Ataerkil yapının bütün çıplaklığıyla dillendirildiği bu hikâyedeki şiddetin estetiğinin hakikat zeminini sarstığı açıktır. Bütün bunlar bir öfke nöbetiyle dile döküldükten sonra geride kalmışçasına, Dünya Halil’le yola çıkmadan önce son defa sorar Nazım Öğretmen’e “Başka bir mümkünü yok mudur?”. Dünya hayli kararlı bir imajla çektiği tiradının aksine Nazım Öğretmen’in sözünü dinler ve Halil’le “yuvası”na geri döner. Bu durum aile kurumunun önemini koruduğunun bir göstergesidir, Türk toplumun temelini oluşturan aile kurumunun birlik ve beraberliği güvence altına alınmıştır. Böylece, Abisel’in Yeşilçam melodramları özelinde yaptığı tespitin yürürlükte olduğunu görürüz, Halil’in “kimliği, filmsel kurmaca içinde şiddeti uygulamasına yol açan nedenlerle birleşerek kadınlık rolünün tanımlanmasına aracı” olurken Dünya’nın “davranışlarında uyması gereken sınırlar” belirlenmiş olur (Abisel, 2005: 313).

Kemalist ideallerin yansımalarını birebir görebildiğimiz *Gönül Yarası* filminin tahsilli, ekonomik bağımsızlığını kazanmış kadınlarının hayatları özelinde karşımıza çıkan temel sorun yine “aile”dir. Yıllar sonra gördüğü Nazım’a şiir okuduğu milli bayramlar<sup>43</sup> zamanlarından beri hayran olan eczacı Berrin, “müstakbel eş” adayı olarak oradadır, çocuğu olmadığı için biten evliliğinin ardından ikinci bir

---

<sup>43</sup> Türkiye’de eğitim öğretim hayatının vazgeçilmezi olan milli bayramlar (29 Ekim, 23 Nisan, 19 Mayıs), derse girmeden önce okunan “Andımız” ve “İstiklal Marşı” gibi ritüellerin tekrarlar aracılığıyla geçmişi canlı tutma aracı olarak bizlik duygusunun inşasında oynadıkları role dikkat çeken Saime Tuğrul, bu ritüellerin dışlayıcılığının altını çizer (2010: 41-55).

deneme için yola çıkan Piraye'nin durumu ise bir diğerklişeye sadakat gösterir. Baba sevgisinden mahrumiyet, kısırlıkla pekiştirilir; Türk sinemasının bütün çocuksuz kadınları gibi mutsuzdur (Abisel, 2005: 86) Piraye de. Bütün bu kadın karakterlerin inşasındaki temel açmaz ise kadın dayanışmasının yokluğudur. Kadın karakterleriyle Türk sinemasının yerleşik kalıplarını tekrar tekrar kullanan Yavuz Turgul'un kadınları, geleneğe sadık kalarak "anlatı içerisinde yalnızlaştırılmıştır" (Abisel, 2005: 308); iletişim kurabildikleri yegâne insanlar müstakbel eşleri, aşkları, babaları, erkek kardeşleridir.

#### IV. Rüya ve Çocuk

...kadın, kadın özne olarak reddedilir ve kız çocuğu,  
kız-özne olarak eşit bir şekilde tanınır.  
(Irigaray, 2006: 49).

Cezaevinden çıkan Muhsin Bey, önce evine gider. Madam Agavni evlerinin yıkılacağını, çaresiz Paris'e gideceğini anlatır Muhsin Bey'e; Sevda Hanım Ali Nazik'le gitmiştir. Çiçeklerinin kurduğunu gören Muhsin Bey (teslim olmadan önce Sevda Hanım'dan iki ricası olmuştu; ilki Ali Nazik'e göz kulak olması, ikincisi çiçeklerini ihmal etmemesiydi) Madam Agavni'den plaklar dâhil tüm eşyalarını, ona olan kira borcunu karşılayacağını belirterek, satmasını ister. Sonraki adres Afıtap Hanım'ın kaldığı düşkünler evidir (Muhsin Bey, huzurevini böyle adlandırarak yenilginin altını tekrar tekrar çizmektedir adeta), ancak Afıtap Hanım yerinde yoktur; öldüğünü öğrenince onun için getirdiği çiçekleri bir başka yaşlıya vererek Şakir'in mekânına yönelir. Osman'ı da alan Şakir'i Muhsin Bey'e düşman kılan geçmişteki kadına elini bile sürmediğini söyledikten sonra sahne Ali Nazik'indir. Sarı takım elbisesi, beyaz gömleği, boynundaki altın kolyesi, başından aşağı dökülen gül yaprakları eşliğinde sahne alan Ali Nazik, İbrahim Tatlıses'in "Yalnızım Dostlarım"

şarkısını “kusursuz” söylemektedir. Sahnesi bittikten sonra soyunma odasına giden Muhsin Bey, yaptıklarını “Ağam kendimi kurtarmam lazımdı” diyerek açıklayan Ali Nazik’e, soyunma odasını küçümseyen bir bakışla tararken, “Kurtuldun mu bari?” diye sorar. Geçmişe dair tüm defterleri kapattıktan sonra pavyonu terk eden Muhsin Bey, eş zamanlı olarak yenilgisini kabul etmek üzeredir; karanlıkta, arabasının önünde ağlamaktadır, ta ki Sevda Hanım kızı Yasemin’le gelinceye kadar. Sevda Hanım’ın “Biz de gelelim mi?” sorusu yetişir imdadına, “kafasındaki şeyi (pavyonla özdeşleşen sarı peruk) çıkartmak” şartıyla gelebilecek olan Sevda Hanım hiç itiraz etmez. Ve film boyunca defalarca yolda kalan külüstür araba, kontağı çevirir çevirmez çalışır. Muhsin Bey, Sevda Hanım ve Yasemin aynı yatakta uyumaktadır; Muhsin Bey tekrar rüyalarına döner... “Ağlamakla inlemekle ömrüm geçiyor” der bir kez daha Müzeyyen Senar (Sermin Hürmeriç). Afitap Hanım ölmüş, Ali Nazik kendisini “kurtarmış”, meydan Şakir’e kalmıştır; hiçbir şey olmamış gibi sürdürülecektir hayat; yıkılmayı bekleyen bir evde, aile olmaya çalışarak. Arabesk ve Yeşilçam arasında, “ortak hissiyatlara yanıt vermek” ya da “bu hislere tercüman olma” çabası şeklinde zuhur eden ortaklık (Arslan, 2005: 40) bu iki film aracılığıyla kristalize olmuştur.

Son türküsünü söylemesinin ardından öldürülen Dünya ve Halil’in intiharından sonra Melek’le İstanbul’a dönen Nazım Öğretmen içinse durum biraz daha farklıdır. Yerleşik değerleri evine kadar giren bir türkücü adayıyla sarsılan Muhsin Bey’in aksine, tekrar tekrar sınıdığı bir ömrün ardından “yuvasında” (İstanbul’da) maruz kaldığı son karşılaşmanın sebep olduğu yüzleşmeler silsilesi ile sarsılan Nazım Öğretmen, dile dökülmesi dahi söz konusu olmayan aşkının hatırasıyla baş başa kalmıştır. Ancak hikâyelerinin ait olduğu coğrafyadan bihaber

öznelerin (Halil ve Dünya) ölümü ne Melek için ne Nazım Öğretmen için yıkıcı olmuş gibi görünmektedir. Eski öğrencilerin fotoğraflarına bakarken dili çözülen Melek, Nazım Öğretmen'e kendisinin de affedilmez olarak betimlediği hatasını telafi etme şansı tanır: Ay ışığında masallar anlatan delidolu annenin yerini, ekonomik özgürlüğünü kazanmış modern bir kadın alır. Kızı Piraye'ye bahşedilen Melek sayesinde ailesine kavuşan Nazım Öğretmen için taksisinin aynasına tutturduğu karanfil yeterlidir. İki film de mutlu sonla bitmiştir; iki kız çocuğu da “pavyon köşelerinde” büyümekten kurtulmuştur. Yasemin, anne ve babası arasında huzurla uyumaktadır. Melek'in sesini bulabilmesi için Dünya ve Halil'in ölmesi gerekmiştir. Eğitim öğretim çağındaki iki çocuk karakterinin yolunun da, nihayetinde, merkezi değerlerle uyum içerisinde bir hayata çıkması dikkate değerdir. Tahayyül açısından hayli muhafazakâr iki filmin de umudu –toplama da olsa- aile kurumunun sürekliliğindedir. Bu anlamda, çocuk temsillerinin “Kemalizmin *aile* metaforundaki ‘halk’ olarak” (Arslan, 2005: 51) karşımıza çıktığı 70'ler Türk sinemasının sularında olduğumuz açıktır.

Anlatısının merkezine arabeski yerleştiren *Muhsin Bey*'in ardından türkülerin görünürlük kazandığı bir dönemde farklı bir müzikal anlayış aracılığıyla kurulan *Gönül Yarası*, hikâyesindeki belli başlı öğelerle bir devam filmi havası uyandırmaktadır. Bu devamlılık ekseninde Ali Nazik'le pavyonlarda yok olması beklenen arabeskin, anlatının akışına işlemiş olarak, bir anlamda daha da güçlenerek, karşımıza çıkmış olması şaşırtıcıdır. Burçak Evren'in “acı, hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık ve kadercilik vs gibi motifleri en uç noktalarda bir arada” (1985: 13) kullanmak suretiyle Türk sinemasında diğer türlerden farklılaştığını belirttiği arabesk

filmlere ana karakter dolayısıyla tersinden uygunluk gösteren *Gönül Yarası* tersinden arabesk bir filmidir. Hayatı akılla kavrayabileceğini, sorunların iradeyle aşılabileceğini düşünen, hayatında ve dilinde dinsel hiçbir vurguya rastlamadığımız Türk aydını Nazım Öğretmen çilecidir (bir daha dünyaya gelse aynı yollardan yürüyecektir), ailesi tarafından dışlanmaktadır, bir türlü eline geçmeyen emeklilik ikramiyesi sebebiyle taksicilik yapmaktadır, toplumun yaşı ve mesleği sebebiyle uygunsuz bulduğu bir kadına âşıktır ve nihayetinde ölümün önüne geçememiştir. Arabeski, Stuart Hall'un izinde, "önceden 'resmi duvarların ötesinde' olanların kültürünün, 1950 sonrası modernleşmenin çeşitli süreçleriyle dayatması sonucunda merkez ile çevre karşılaştıklarında, 'duvarların' içine girmesinin göstergesi" olarak değerlendiren Özbek'in argümanın bir adım ötesini geçmişiz gibi görünmekte (1991: 116). Bir diğer deyişle, *Muhsin Bey* örneğinde geri kalmışlık, görgüsüzlük ve cehaletle özdeşleşen çevre, duvarın içerisinde kendisine ait bir bölgede (pavyonlar civarında) bırakılmışken, yıkılmak üzere olan evde bir rüyayla eski hayata açılan kapının gerçekdışılığını *Gönül Yarası*'nda görmekteyiz. Keza *Muhsin Bey*'de bir nevi çatışma eksenini olarak var olan arabesk, *Gönül Yarası*'nın anlatısına sızmıştır.

*Gönül Yarası*'yla ilgili altı çizilmesi gereken bir diğer mesele ise, merkezi değerlerin temsilcisi Nazım Öğretmen ile kendine ait coğrafyasında da gözleme şansı bulduğumuz çevre arasındaki medeniyet ayrımının muhafazakârlıkla gösterilmiş olmasıdır. Yalın bir dil kullanan Nazım Öğretmen'in aksine "kader"li, "yazgı"lı, "Allah"lı deyimlerle konuşan Dünya çevreye aittir. Dünya'nın ait olduğu coğrafya - Nazım Öğretmen'in Dünya'yı "kurtarmak" için gittiği şehrin terminalinde gördüğümüz, İstanbul'da esamesi okunmayan tesettürlü kadınlar ile- ise Şerif Mardin'in betimlediği (Osmanlı'dan devralınan), Müslüman öğelerin ulus devlet

sınırlarında bir çeşit mozaiği oluşturacak biçimde tanımlandığı, etnik, sınıfsal ve cinsel farklılıkların yok sayıldığı bir “çevre”ye aittir (1973: 175). Urfalı Ali Nazik’in dermansız aksanı, Dünya’nın mağduru olduğu törenin kök saldığı kültür tarihselliğinden koparılmıştır; biri medeniyet diğeri de erkeklik krizine lağvedilmiştir. Göçün dinamik yapısını hafife alan bu bakışın yadsıdığı temel hakikat şudur:

[Yeni gelen göçmenler] yeni çalışma yerlerinde onu proletere dönüştüren sınıf sömürsü; kent toplumunun çeşitli baskıları, ev, sağlık, eğitim sorunları ki bunlar vasıtasıyla devletle diyalektik ve çatışmalı bir ilişkiye girer. Bu koşullar altında, onu sömüren yeni topluma karşı antoganizmasını ifade etmek için göstereceği doğal tepki, gelmiş olduğu toplumun sembollerini ve ideolojik değerlerini öne sürmek olacaktır (Laclau’dan aktaran Özbek, 1991: 1991).

Türkiye’de merkezi değerlerle uzlaşma içerisinde muhafazakar ve modern bir bakış ile toplumsal dinamikleri resmetmeye çalışan Yavuz Turgul sinemasında karşılığını bulamayan bu durum, ardıllarının çalışmalarında görünür kıldığı çelişkiler ile kendisini var etmektedir.

## BÖLÜM IV

### EVDEKİ YABANCI: *CAMDAN KALP VE BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK*

#### I. Dilin ve Dünyanın Sınırında

Sen benden, ben senden olduğum  
halde, garip, yüzyıllar boyu hiç  
öğrenememişiz birbirimizin dilini  
Ferit Edgü (2010: 10)

Ortalama on yıllık zaman dilimleriyle rutinleşen emek eksenli göçten farklılaşan bir göçün gölgesinde geçen 90'lı yıllar, “hem Türkleşmenin hem de modernleşmenin eş zamanlı ve birbirine uyumlu yürüyebileceğinin kanıtı ve başarılı bir örneği” olması planlanan kentleri “Kürt kalmak”ta ısrarlı yeni sakinlerle karşı karşıya bırakmıştır (Saraçoğlu, 2011: 22-23). 1970'ler ve 80'lerin idealize edilmiş kültürel ikliminde bir leke olarak beliren arabesk sorununun faili olarak mimlenen Kürtlerin (Stokes, 2009: 168) ve Kürtlüğün beyazperdede de tanınma arzusu emarelerini 90'ların başından itibaren göstermeye başlamıştır. “Muhsin Bey'in efendiliğinden lezzetinden sonra (...) ancak lahmacuna karşı koyan pizza”<sup>44</sup> (Şamlı,

---

<sup>44</sup> Şamlı'nın “lahmacuna karşı pizza” benzetmesi hayli kaba olmakla beraber dönemin ruhunu çok açık biçimde özetlemektedir. Yeşilçam'ın ölümünün ilanının ardından sinema dünyasının başlıca tehdidi olarak karşımıza çıkan Hollywood (Ulusay, 2002) ile Yeşilçam

1993: 153) olabilecek Kirpi'nin (Genco Erkal) hikâyesinde öncüllerine rastladığımız mevcut durum, “zeytini ekmekle dört kere katık edip yemenin” ne demek olduğunu bilen emekli yargıç Rıfat Bey'in (Şükran Güngör) hikâyesiyle bir anlamda kendisini ifşa etmiştir. Bu anlamda, hayli farklı iki dünyaya ait bu iki karakteri merkezlerine alan *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990) ve *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) filmlerinin odağında yer alan çok değişkenli göç, anlatsal ve biçimsel olarak ciddi farklılıklar gösteren iki filmi, Türklük, Kürtlük ve anadil ekseninde okumaya izin verecek bir zemini mümkün kılmaktadır.

Türkçülüğün esaslarının fikir babası Ziya Gökalp, Türklüğün inşasında ayrıca önem atfettiği dil meselesine dair “Dilde Türkçülük” alt başlığı altında yaptığı değerlendirmelerde, bilinmesi Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığının asli gerekliliklerinden olan Türkçe'nin sınırlarını “İstanbul halkının ve özellikle İstanbul hanımlarının konuştukları” dille çizmektedir (2011: 98-99). “‘Lekesiz’, ‘defosuz’, anlam, yorum ve vurgu açıklığının yerini homojenlik ve şeffaflığın aldığı bir ulusal bütünlük kurgusunun Ana-Göstereni” (Arslan, 2010a: 44) olarak karşımıza çıkan İstanbul Türkçesi'nin hayatiyetine binaen uygulanan politikalar, kurucu ideolojinin çıkmazlarının en açık biçimiyle karşımıza çıktığı odaktır. Bu minvalde Ulus Baker'in 1 Kasım 1928 tarihli Harf Devrimi'ni “travma”yla birlikte anması dikkate değerdir.<sup>45</sup>

---

tarihinin nezih yapısını tehdit eden arabesk arasında bir tercih yapmamaya kararlı Şanlı, ikisini de dışlamayı uygun görmektedir.

<sup>45</sup> Nitekim Orhan Koçak da Meclis'te Latin alfabesini kullanma önerisi görüşülürken yaşanan gerilimlerden yola çıkarak üç ana kaygıyı not düşer: “[Latin alfabesini kullanmak] Düşmanların (Batı'nın) kültürünün çok temel bir ögesini benimseyerek üstünlüklerini resmen tanımış olmak ve böylece ellerine bir koz vermek; İslam âlemine karşı zor duruma düşmek; geleneksel kültür ve öğrenimle her türlü süreklilik ilişkisinin kopması” (2002: 389). Süreklilikte yaşanacak bu kopuş, filozof ve estetikçi Averbach tarafından Walter Benjamin'e

Baker'in, tek dil tek bayrak şemsiyesinin kapsayıcılığına amade homojen bir kimliğe biat eden, erken Cumhuriyet'in kültürel politikalarına sadık bir edebi dünyanın steril dil arayışının doğal ürünü olan edebi arayışların<sup>46</sup> izlediği yolun akıbetine dair yorumu, aydınlatıcı bir perspektif sunmaktadır.

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

Baker'in argümanın nesnesini, edebi metinler değil de Yeşilçam sineması olarak ele aldığımızda, ulusal edebiyat ve ulusal sinema arasındaki ilişkinin niteliğine dair açık bir örneklem uzamına ulaşırız. Bu minvalde, Baker'in "edebi sorunun böyle bir varsayımına indirgenmesi"nin doğal bir sonucu olarak değerlendirdiği, "Kürt bir temizlikçi kadını 'İstanbul lehçesiyle' konuşurmak, olay köy yerinde geçiyorsa köylük dili neredeyse karikatürleştirilecek vurgularla vermek" yanılığının (Baker,

---

yazılan bir mektupta da karşımıza çıkmaktadır: "Kan ve toprak' ülkeleriyle karışan bir kültürel Esperanto anlayışı... On yıl içinde yirmi beş yaşından küçük tek bir kişinin, yirmi yıl önce yazılmış herhangi bir felsefi, edebi, siyasi eseri anlayamaz hale gelmesi" (aktaran Baker, 1999: 10).

<sup>46</sup> Peyami Safa örneği bu arayışın homojen kimlik tahayyülüyle arasındaki organik ilişkiyi gözler önüne sermesi açısından dikkate değerdir. "Üstünde azınlıkların yok denecek kadar azaldığı ve baştanbaşa öz Türklerin yaşadığı bir toprakta' yapılan milli medeniyetçi hamleyi bir cerrahi müdahale ('büyük ameliyat', 'kangren', 'ölü taraflar', 'kesip atmak'.) olarak savunan" Safa yazınında, 1930ların sonunda kadar takip edilebilen ana hat "dilde ister yeniliği ister muhafazakârlığı savunuyor olsun, canlılığı ve sağlığı kendi hanesine, ölümü ve hastalığı karşı tarafına yazıyor olması"dır. Bu minvalde, alaturka müzik "sarı benizli hasta iniltiler", "milli ideal oluşturamamış toplumlar 'yatalak cemiyetler'", Arapça ve Farsça artıklardan kurtulamamış dil "hasta Türkçe"dir (Gürbilek, 2011: 145-146).

1999: 23) Türkiye sinemasındaki izlerinin en açık gözlemlenebileceği yerin Yeşilçam sineması olması olağandır. Bu indirgemeciliğin toplumsal karşılığı ise, “önce ‘güzel Türkçe’nin gereği olan sesleri çıkaramayan, sonra da zaten çıkarmak istemeyen hınçlı bir gururla ‘güzel olmayan’ sesler çıkaran kuşakların” istilasına maruz kalmış bir İstanbul Türkçesi’dir (Koçak, 2002: 396). Baker, “lehçelerinden, deyişlerinden, azınlık formüllerinden, sokağın, kırın, kentin, gecekonduunun ‘ağız’ ve ‘ifade’ tarzlarından yana” çoğullaşması ve zenginleşmesi olarak estetize edilebilecek bu durumun “dolaylı serbest söylem”in daha güçlü biçimlerde ortaya çıkmasını sağlayacağını kaydeder (Baker, 1999: 11). Ancak, Yeşilçam sineması özelinde pek çok örneğine rastladığımız bu söyleyiş biçimleri -Laz karakterlerin şivesi (*Güllü* [Atıf Yılmaz, 1970]), Rumların kendilerine has Türkçeleri (*Gurbet Kuşları* [Halit Refiğ, 1964]), gecekonduunun kaba dili (*Sultan* [Kartal Tibet, 1978]), ağaların, marabaların Türkçesi (*Kibar Feyzo* [Atıf Yılmaz, 1978])- Türkiye mozaiğini zenginleştirici dekoratif unsurlar olmaktan öteye geçememiştir. Bu anlamda, Baker’in “biricik bir atılım” olarak gördüğü 1981 tarihli, senaryosu Yılmaz Güney’e ait *Yol* (Şerif Gören) filmi, “toprakları, coğrafyaları ve kabileleri ‘trans’ haline getiren, bilinci sürekli olarak rahatsız eden bir üslup” ile özgül bir pozisyonda durmaktadır (1999: 23). Bu minvalde, sinemayla ilişkisi Güney Film ile başlayan Fehmi Yaşar’ın yönetmen koltuğuna oturduğu tek filminde Yılmaz Güney sinemasında kilometre taşı olan filmlere yaptığı göndermeler dikkate değerdir. Yılmaz Güney’i, Türkiye sinemasında eşine az rastlanır bir “halk sinemacısı” olması sebebiyle sahiplenilen Yaşar’ın (Hocaoğlu, 1993: 15) 1990’lar başı Türkiye sinemasına dair eleştirileri, *Camdan Kalp*’in düğüm noktasını ele verir: “Türkiye Sineması’nda egemen göstergelerden biri cehalet. Öyle ki, yaşadığı ülke üzerine

doğru dürüst düşünebilecek bir okuma Őansından yoksun. (...) Kapitalizmi bir anlamda onayladılar. Feodal değerlerin çözülmesini her zaman ayakta alkışladılar ama yerine ne koyacaklarını hiç düşünmediler” (Hocaoğlu, 1993: 16). Modern bir evde, lüks bir hayat yaşayan, “Adanalı ocukların anlayacağı filmler yapmak”tan vazgeçmiş, “bir ekmeğin parası”nı bilememenin yabancılığı ile “anlamadığı kitaplar, yarım yamalak düşünceler, kafası karışık avantacılar” arasında sıkışıp kalmış Kirpi adlı karakterin ardı sıra yitip gittiği arayışın arka planında Yaşar’ın kapitalizm ve feodalite arasında formüle ettiği bu gerilimin vardır.<sup>47</sup> 2000’lere gelindiğinde senaryo danışmanlığını yaptığı *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde ise, bu arada kalmışlığın yeni bir dil aracılığıyla kat ettiği yol gözler önüne serilmektedir. “Parasızlık hep vardır” diyen gündelikçi Kiraz’ın (Şerif Sezer) sesine kulak veren *Camdan Kalp*’in, sınıf çatışmasını yekpare gsteremezken, söylenmesine fırsat tanımadan gösterdiği Şey *Büyük Adam Küçük Aşk*’la sesini bulacaktır. Bu anlamda iki filmin anlatı eksenlerinin keşiştiği başlıca odak, İstanbul Türkçesi’nin gölgesinde göçebe bir dilin varlığının yarattığı tedirginliktir.

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

Söylenecek olanı söylemenin yolu, onu söylenemeyen olarak göstermektir; işte, dil, bir Őeyleri söylerken, bir Őeyleri gösterir –söyledikleri, hep, gsterdikleridir- birer “tasarım”, birer “resim”dir, dilin dile getirdiği “anlam”lar. Ama bir de söylemeden (nk söyleyemeden) gösterdiği anlamlar vardır dilin –asıl önemli ve

---

<sup>47</sup> Burada başvurulan ithamlar, hararetili bir kavga sırasında Naciye tarafından Kirpi’ye yöneltilen eleştirilerdir.

değerli olan da budur: Söylenemeyen; ancak gösterilebilir olanlar (Aruoba, 1993: 141).

Bu tespitin ışığında, filmi, Gürbilek'in, metinleri, "metinlerin üzerinde gezinen, her an yer değiştiren gölge"yle (2005: 12) birlikte okuma çabasına sadakatle analiz eden Utku Akgün'ün önerisine (2010: 66) kulak vermek, filmin söyle(ye)meyerek gösterdiği şeyi dile dökme şansı tanır. Ancak temel bir farkla, filmsel metnin üzerindeki gölgeyi "Batı'nın kalabalık kütüphanesi ve moderni sindirmiş yeni eğilimleri karşısında bu coğrafyada ortaya çıkan hep 'geri kalmışlık' duygusu"yla (Akgün, 2010: 67) değil de "şehri, İstanbul'u, yerleşikliği" tehdit eden "taşra, Anadolu ve göçebelik" olarak kabul ederek (Aruoba, 1993: 142). Bu açıdan bakıldığında film esasen, Kirpi'nin idealler dünyasının (şık giysiler, konforlu yaşam, nezih bir dil ve homojen bir dünya) dışına adım attığı o anda; bir gece önce boğazın sularında bulunduğu "helezonik yaylar"<sup>48</sup> yardımıyla görmeye çalıştığı Kiraz adına tanımadığı bir kadına hakaret etmek için açtığı telefonla başlar ve gecekondu mahallesine gidişiyle yatağını bulur. "Düşünceler ve değerler adına eyleme 'soyunan' aydın tipi" (Aruoba, 1993: 143) olarak resmedilen Kirpi'nin, -gerçeküstü bir karakter olan Yetim dışında- tüm sakinlerin doğallıktan uzak bir şiveyle konuştuğu gecekondu mahalli Gülsuyu'nda geçirdiği zaman, bilinmeyen bir dünyanın, yolculuğun ve dilin mesafesinin izlerini taşımaktadır.

---

<sup>48</sup> Filmin senaryosunda, Sakal adıyla geçen "entel" dostundan esinlenen Kirpi, "Varoluşun çok sarmallı helezonik yapısını anlamak ve anlamlandırmak" için maddi bir gerçekliğe sığınır adeta. Bir çeşit dürbün, belki de kamera gibi değerlendirilebilecek bu yaylar aracılığıyla "daha güzel bir hayat"ın olanaklılığı sorunsallaştırılır.

Gecekondu semtine yapılan yolculuğun, evin, vatanın, kimliğin sınırlarının, sınırlılığının göstereni vasfıyla yarattığı *tekinsiz*<sup>49</sup> hava *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de rastlayacağımız bir motiftir. Ancak Kirpi'nin hikâyesinde karakteri bekleyen, Kiraz'ın “trenle tez gidilen” köyüne doğru daha sarsıcı bir yolculuk vardır; Kirpi'nin bilgisinden mahrum olduğu coğrafi ve kültürel gerçeklikle arasındaki mesafeyi kapatacak kent rehberi ise *O/ Hakkâri'de Bir Mevsim*<sup>50</sup> romanıdır. Ferit Edgü'nün kişisel deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldığı bu roman, Kirpi'nin filmin belirsizlikler evreninde yiten arayışının kaynağında yer alan toplumsal dinamiklerin en açık biçimiyle ifadesini bulduğu öncü metinlerden birisidir. Edgü'nün romanının ana karakteri olan isimsiz, dünsüz Öğretmen'in, öyküsünü anlatmasını istediği “kırık kalem”in (2010: 19) Kirpi'nin “gerçekler”ine tekabül etmesi bu noktada anlamlıdır. Dolayısıyla Kirpi'yi Öğretmen'in kılavuzluğunda anlamaya çalışmak, iki karakter arasındaki paralellikler düşünüldüğünde, *Camdan Kalp*'in gösteremediği şeyi adlandırmakta faydalı olacaktır. Tren yolculuğunun

---

<sup>49</sup> Kültür teorisinin yaygın kullanılan kavramlarından biri olan “tekinsiz”, ilk olarak Freud'un 1919 tarihli “*Das Unheimliche*” makalesinde sorunsallaştırılmıştır. Anneleen Masschelein, Freud'un *das unheimlich* kavramıyla “kurgusal olanın tekinsizliği” ile yüzleştiğini yazar. Freud'a göre, “tekinsizlik duygusunun özgüllüğü, ürkütücü olan bir şeyden ötürüdür” ancak bu şey “yabancı ya da yeni bir şey olduğu için değil, tanıdık bir şeyken bir şekilde yabancılaştığı için ürkütücü” hale gelmiştir (Freud'dan aktaran Masschelein, 2003: 1). Freud'un kuramsallaştırmasından farklılaşan Heidegger ise, kelimenin özgün -Almanca- formunun etimolojik kökenlerine dikkat çeker: Tekinsiz olan, evde olmayandır. Kelimenin buradaki kullanımını her iki düşünürde de atıfta bulunmaktadır.

<sup>50</sup> Bir kez daha karşımıza çıkan kitap ve film, *Camdan Kalp* özelinde filmle gösterdiği paralelliklerle ufuk açıcı bir okumayı olası kılmaktadır. Metin boyunca yeri geldikçe başvurulacak bu paralelliklerin yanı sıra Erden Kıral'ın filminde Öğretmen olarak gördüğümüz Genco Erkal'ın bir kez daha ama bu defa Kirpi olarak yolculuğa çıkması dikkate değerdir.

sonunda vardığı yerde, minibüs içerisinde Alman sanılan Kirpi'nin yalnızca Almanca da bilen gencin aracılığıyla -tercümanlığında- ve askerliğini İstanbul'da yapmış (Türkçe'yi burada öğrenmiş olma ihtimali yüksek) bir diğer adamla iletişim kurabilmesi; “Tanrım, ne zaman anlayacağım bu insanların dilinden” (Edgü, 2010: 57) diye yakınan Öğretmen'i hatırlatır. Kış mevsimi sonunda köyden kurtulacağını uman Öğretmen gibi “Burası bana verilmiş bir *oda*. Hem benim ne bir karım ne çocuklarım var burada” (Edgü, 2010: 72) diye düşünür belki de, kent meydanında Naciye'yi hatırlatan Marilyn Monroe'lu kilimi gördüğünde. “Tanrı'ya inansa, sabahtan akşama, akşamdan sabaha oturup yakaracak” (Edgü, 2010: 95) Öğretmen gibi Kirpi de “huzur için” oruç tutan taksi şoförü gibi saf bir imana sahip olup, yarı-aydın olmanın yol açtığı gerilimden kurtulmak ister belki de. Köy hayatının vazgeçilmezi olan köpek (Edgü, 2010: 99) midir, Gülsuyu'nda peşine takılan köpek? Nihayetinde soru eklerinin yokluğunu vurgularla telafi eden, bütün fiilleri 3. tekil şahısa göre çeken köylüler (Edgü, 2010: 112) gibi konuşan ahalisiyle Gülsuyu'ndaki düzenin, Cumhuriyet mefkûresinin ulaşamadığı dağ köylerinin kalıntısı olarak resmedildiği açıktır. Kiraz'ın Kirpi'ye söylediği gibi yalanlar söyler Ramazan da Öğretmen'e, ama açıklaması vardır: “Yalana inanmak daha kolaydır da onun için Öğretmen” (Edgü, 2010: 144). Dehşete düştüğü ve hayran kaldığı yoksulluk ve cehaletin ardı sıra yol alan Kirpi'nin yenilgisinin sebebi tam da bu noktada aranmalıdır zira telafisi mümkün yoksulluk ya da cehalet gibi ayrımlardan ileriye doğru atılan adımın mevzisi burasıdır. Gülsuyu'nun asli sorununun yoksulluk, orada ki ayrı dünyanın yegâne kaynağının da cehalet olduğuna inanmak, o mahallin kendine özgü varoluşunu yadsımayı gerektirir. Öğretmen'in düşmediği hataya Kirpi

düşer; yalana inanmanın olanca hafifliğiyle adeta içine düştüğü bu dünyayı, derinlemesine sorgulama gereği duymaz.

Dil ve düş arasındaki hat boyunca ilerleyen Edgü'nün kalemiyle anlatısal paralellikler gösteren *Camdan Kalp*'in metinsel bağlamda romanın başarısını yakalayamamasının temel sebebi de budur. Bir yerden sonra kara mizaha dönen anlatısal parçalarıyla gerçekliği askıya alan, varlığını şaibeli kılan film, kahramanı Kirpi'yle “‘aydın-seçkin takımı ile’ halk yığınları arasındaki onulmaz iletişimsizliği” (Barlas, 1993: 144) kat etmeye çabalarken,<sup>51</sup> Kemalist ideallerin homojen halk idealini gölgeleyen asli unsuru, töresi, otlu peynir, kaçak çayı, şehir olamamış yerleşim bölgeleri, yoksulluğu, cehaleti ile filme dâhil ederken, ondan dilini ve kimliğini esirgemektedir. Hak. Kenti'nin Pir Köyü'nde en azından “Na”<sup>52</sup> kelimesini duyan Öğretmen'in aksine, Kirpi, bölgede yaşayan halkın Türkçede karşılığı olmayan sesler toplamı olarak değerlendirilebilecek ya da dilde hiçbir karşılığı

---

<sup>51</sup> Bu noktada bir parantez açarak, Kirpi'nin pozisyonunu anlamlandırma hususunda alternatif bir bakışı olası kılan Zizek'in “Müstehcen Efendi” başlıklı makalesinde geliştirdiği tartışmaya başvurmak anlamlıdır. Kirpi'nin ulaşmaya çalıştığı halk imgesine açılan kapının, arzu nesnesi olarak kodlanmış bir kadından (Kiraz) ve çok eşlilikten (Sinten) geçiyor oluşunu halkın “müstehcen gölgeli bir âlemde” resmedilişinin gösterenleri olarak okumak, bu âlemin “kamusal gücün uygar görüntülerini zayıflatmaktan çok, onun temel dayanağı olarak işlev gördüğü” (Zizek, 1995: 64) tezini beraberinde getirir. Bu doğrultuda Kirpi'nin Kiraz'a yardım çabasını “‘Toplum benden ne istiyor?’ sorusuna bir yanıt bulma çabası” olarak değerlendirmek, Kirpi'nin çabalarını, Zizek'in tespiti ışığında telafi edilemeyen kaybın boşluğunu dolduracak bir “fantezi” olarak okumayı olası kılmaktadır (1995: 75). Nitekim Cemal Uzunoglu, gecekondulu yolculuğunu takip eden bölümlerinin Kirpi'nin masa başına oturup, kendi ölümüyle sonuçlandığı bir senaryo denemesi olarak değerlendirilebileceğini belirtir (1993: 147).

<sup>52</sup> Kürtçe “Hayır” anlamına gelen sözcük.

bulunmayan adları (Kör Xamo, Şıxo, Sinten) ve doğallıktan uzak şiveleri ile askeri güçlerin keyfi müdahalelerinin sorgulanabileceği zeminini sarsıntıya uğratan gerçeküstü unsurlarla yetinir. Büyük adam Rıfat Bey'in hikâyesi ise “Daye”<sup>53</sup> sözcüğünü duyduğu anda başlar.

*Büyük Adam Küçük Aşk* filminde, emekli yargıç Rıfat Bey'in mesleği, gündelik hayatı, takip ettiği *Cumhuriyet* gazetesi ve katiyen ihmal etmediği milli ritüeller (bayramlarda bayrak asmak) gibi gösterenlerle pekiştirilen imajı odağında, adeta gökten düşen bir Kürt kıızıyla karşılaşmanın ardı sıra gelişen anlatısı, şu ana kadar başvuru alan filmler ekseninde, ortalama yirmi yıllık bir süre zarfında kat edil(emey)en yolun gözlemlenebileceği kritik bir pozisyonda durur. Muhsin Bey'i aratmayacak İstanbulluluğu, Nazım Öğretmen'le örtüşen politik konumlanışı ve nihayet Kirpi ile ortaklaştığı erdemleri ile karşımıza çıkan Rıfat Bey'in hikâyesini özel kılan, anlatının inşa edildiği sorunsal adlandırılırken başvuru alan kaynaklardır. *Muhsin Bey*'de arabesk sorunuyla eşdeğer, *Gönül Yarası*'nda uğruna bir ömür harcanan ideallerin nesnesi olarak, *Camdan Kalp*'te kişisel bir arayışın tekinsiz mevzisi olarak karşılaştığımız sorunun maddi gerçekliği didaktik denebilecek bir açıklıkla karşımızdadır nihayet. Çelişkilerin netleşmesini mümkün kıldığı gibi kendi metinsel tutarsızlıklarının işaretlerini taşıma potansiyeli de olan bu didaktiklik film zamanına dahi sızmıştır. Adeta dekorun vazgeçilmez bir parçası haline gelen bu zaman, *Cumhuriyet*'in ilan edilmesinin 75. yılı, 1998'dir. “Teslim olun!” çağrısı yapılmadan taranan evin ve yaralının “Ateş etme” yakarışına yanıt olan bir el silah sesinin taçlandığı “olağan” baskının ardından banyoda bulunduğu radyoyu kurcalayan polis aracılığıyla işitilen, “*Cumhuriyet*'in 75. yıl coşkusunun” damgasını

---

<sup>53</sup> Kürtçe “Anne” anlamına gelen sözcük.

vurduğu bir futbol maçının anonsu ve düzenli takip edilen, bulmacaları çözülen *Cumhuriyet*<sup>54</sup> gazetesinin başlıkları (“Cumhuriyet İçin El ele” ve “Yaşasın Cumhuriyet” gibi) aracılığıyla coşkunun “kitleliliği”, yeniden üretilmeye, ayakta tutulmaya çalışılan bir toplumsal refleksten ziyade hep oradaymışçasına gösterilmektedir.<sup>55</sup> Ancak 90’lar Cumhuriyet tarihine, “kamusal alana hâkim olan laik modernleşme projesi”nin kaçınılmaz başarısı olması planlanan “güçlü, bağımsız, kendine yeten” Türkiye idealinin “Siyasal İslam ve ayrılıkçı Kürt hareketinin yükselişiyle” sarsıntıya uğradığı ve dolayısıyla “Mustafa Kemal’in kurduğu laik, modernist ve kalkınmacı cumhuriyetin maruf resmi ideolojisi olan Kemalizm”in sembollerinin özel alanlara taşındığı ve “kuruluş günlerine nostaljik bir bağlılığın” geliştirildiği bir siyasal iklimin hakim olduğu dönem olarak kaydedilmiştir (Özyürek,

---

<sup>54</sup> Filmin dokusunda bu kitlesel coşku gibi *Cumhuriyet* gazetesi de, yayın hayatına başladığı andan itibaren politik ve ideolojik duruşunu muhafaza edebilmiş bütünlüklü bir ikon olarak sunulmuştur. Ancak yakın zamanda yayımlanan Emine Uşaklıgil’e ait *Benim Cumhuriyet’im* adlı çalışma *Cumhuriyet* gazetesi tarihini sürekliliklerden ziyade kırılmaların tarihi olarak gözler önünde sermektedir. Bu durumun en açık örneği “1950’lerin sonuna kadar çoğu gazete gibi ateşli bir anti-komünist politika güden *Cumhuriyet*”in, kendini “ilerici, aydınlanmacı ve solcu sıfatları” bağlamında yeniden konumlandırışıdır. 1956 sonunda Yaşar Kemal’in “Anadolu Notları” röportajları ve *Yön* dergisinin kuruluş bildirgesinde imzası olan İlhan Selçuk’un 1962 senesinden itibaren yazdığı köşe yazıları bu yeni durumun getirileridir (Uşaklıgil, 2011: 154-155).

<sup>55</sup> Yönetmen ve senarist Handan İpekçi, senaryonun ortaya çıktığı koşulları şöyle aktarmaktadır: “1998’de Susurluk kazası olmuştu, toplum dibe vurmuş bir yandan Güneydoğu’daki çatışmalar öte yandan da Türkiye Cumhuriyeti’nin 75. yıldönümü görkemli bir şekilde kutlanıyor. Yani çok büyük çelişkiler iç içe yaşıyor. Sanki bu öykü böyle birdenbire bir ay içinde çıkıverdi” (aktaran S. Ruken Öztürk, 2004: 301-302).

2008: 9).<sup>56</sup> Dönemin cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in, 75. yıl kutlamaları için yayınladığı “Türkiye terör, irtica ve örgütlü suçlar gibi sorunlarla karşı karşıyadır. Bunların hepsini hukuk devletinin meşru zeminleri ve yollarını kullanarak aşacaktır” temennili mesajı da bu tespiti desteklemektedir (Demirel, 1998). Bu temenni ve reel politika arasındaki onulmaz mesafe, Rıfat Bey'in, kapısını hoyratça çalan polisin gelişinden biraz önce eline aldığı, “*devlet iktidarının kazanılması, kullanılması ve sınırları* ile ilgili hukuk kuralları”ndan müteşekkil anayasa hukukuna dair *Devlet ve Demokrasi: Anayasa Hukukuna Giriş* (Tanilli, 2007: 11) metninin varlığı ile ev baskının eşzamanlılığı aracılığıyla gözler önüne serilir.<sup>57</sup> Nitekim polis evini terk ettikten sonra başına geçtiği daktilonun tuşlarına asabiyetle basan Rıfat Bey'in attığı başlık da bu minvaldedir: “Polis Devleti Mi Hukuk Devleti Mi?”.

Bir adım daha öteye gidilmeden üzerinde durulması gereken başlıca mesele, Rıfat Bey'in çalışma odasının duvarında asılı Mustafa Kemal portresiyle pekiştirilen makbul vatandaşlığının, iktidarda olan Refah Partisi'yle gündeme gelen siyasal İslam

---

<sup>56</sup> Tanıl Bora ve Ümit Kıvanç, Atatürkçülüğün ideolojik ve politik görünümünde yaşanan ayrışmaların ve çeşitlenmelerin anlaşılmasında 12 Eylül'ün üstlendiği role dikkat çeker. Resmi ideolojinin özü olma vasfını muhafaza eden Atatürkçülük, muhalif ve sivil olma iddiasında alternatif bir forma bürünmüştür. İslamcılar, sosyalistler ve Kürt hareketinin güçlenmeye başladığı 80'lerin ikinci yarısına dikkat çeken yazarlar, bu hareketlerin resmi tarih bağlamında mücadelelerinde Atatürkçülüğü karşılarına alarak ideolojik cevherde tahrifata neden olduklarını belirtmektedir. Bu yeni Atatürkçülüğün başmüessilinin *Cumhuriyet* gazetesi olması dikkate değerdir. Bu gazetenin yazarlarından İlhan Selçuk ve Uğur Mumcu'nun, Atatürkçülüğü tutarlı bir ideolojik bütünlüğe kavuşturmak adına mesai harcadıklarına dikkat çeken yazarlar, 90'ların ortalarında Atatürk ve Atatürkçülük imgelerinin ve simgelerinin, milli birlik ve beraberlik söylemi çevresinde farklı siyasal ideolojilerce kullanıldıklarını eklemektedir (Bora & Kıvanç, 1995).

<sup>57</sup> Vurgular yazara ait.

iklimini neredeyse görmeyerek, Kürt dilinin meşruluğunda yolunu bulan bir hikâye ile sınıyor oluşudur. Kemalist modernleşme projesinin üç temel saiki olan laikliği, kalkınmacılığı<sup>58</sup> (devletçilik) ve milliyetçiliği, sırasıyla sadece gözleri açık kalacak şekilde örtünmüş çarşafly bir kadın imgesi, yol boyu görünen gecekondular ve aracın içerisinde konuşulan Kürtçe ile başarısızlığa mahkûm eden dolmuş yolculuğu, filmin dönemin siyasal iklimini özetlediği yegâne sahnedir. Ancak bütünsel olarak bakıldığında anlatının beslendiği çatışmanın Türkçe ve Kürtçe arasındaki gerilim aracılığıyla şekillendiği açıktır. Kürtçe cümlelerin gürlüğüyle tetiklenen kalp spazmları (ilk olarak “Dayê” kelimesiyle beraber kendini gösteren spazm, dilin varlığı ağırlığını hissettirdikçe tekrarlanmıştır) bu durumun en açık gösterenidir. Ancak iki sahnede karşımıza çıkan daha hayati bir vurgu vardır. Bunlardan ilki, komşusu Müzeyyen Hanım’ın ömürlerinin kalan kısmını beraber geçirme arzusunu dillendirdiği mektubun hemen ardından çocukla kalmak ya da Müzeyyen Hanım’ın teklifini kabul etmek arasında bocaladığı akşam yürüyüşü sırasında yanından geçen asker uğrulama konvoyunun, bayraklarla donatılmış haldeki araçlarından haykırdıkları “En büyük asker bizim asker” naralarının duyulduğu sahnedir. Adeta bu törenle aydınlanan Rıfat Bey, onu Kürt kızdan kurtaracak telefona daha önce hiç olmadığı kadar kararlı sarılır. Bir anlamda, dilin ve dili konuşan öznenin varlığı

---

<sup>58</sup> *Camdan Kalp* filminde ise kalkınmacı idealin canlılığına, Kirpi’nin Hakkâri’de kaldığı otelin lobisinde, Kiraz’ın kardeşleriyle yaptığı konuşmanın ardından tanık olduğumuz diyalog aracılığıyla tanık oluruz. Keyiflenip içecek bir şeyler (bira, cin, votka, vb.) isteyen Kirpi’yle oteldeki görevli arasında geçen sohbet şöyledir:

*Katip:* Sen burayı Hilton sanıysan abey.

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

savaşla özdeşleştirilerek yok sayılmaktadır. Diğer sahne ise, daha ılımlı bir ortamda, keyifli bir akşam yemeği (İngilizce eğitime atıfla “Bir millet diline sahip çıkmalı!” havasında, Türkçe öğretmek için öğrenilen Kürtçe kelimelerle renklendirilen) sırasında açılan televizyonda ardı ardına gösterilen, resmi törenle uğurlanan şehit cenazeleri, yere rastgele bırakılmış gerilla cesetlerinin görüntüsü ve polis-devlet-mafya ilişkilerinin ortaya çıktığı trafik kazasının haberi ardından Rıfat Bey’in yaşadığı duygusal patlamadır. Rıfat Bey bir zamanlar bir yerlerde var olan ama faili meçhul bir biz tarafından saf kalınmasına izin verilmemiş bir yapının yasını tutar gibidir: “İnsanlar bozuldu. İnsanları bozduk. Biz bozduk, dengeyi bozduk, doğayı bozduk, her şeyi bozduk” der. Savaşa dair imgeler ve görüntülerle bir arada gösterilen dilin varlığının katlanılabilir bir hal almasıyla, toplumsal mühendislik projesinin başarısızlığı, dile dökülebilme olanağını bulmuştur adeta.

Demokrasi arayışında bir aydın olan Rıfat Bey, aydınlanmacı Kemalist modernleşmenin bütün ilkelerine amade bir tablo çizmektedir nihayetinde. Halkçılık ve devletçilik ilkelerinin demokrasi bağlamında önemine dikkat çeken Levent Köker’in argümanını (2010: 21) destekleyen bir karakterdir Rıfat Bey. Yersiz duygusallıklara dahi izin vermeyecek bir akılcılıkla, kurallar kaideler çerçevesinde şekillendirdiği gündelik hayatı ile (çocukların giremeyeceği çalışma salonu, aksatılmayan sabah yürüyüşleri<sup>59</sup>, bütün ilişkilerde korunan mesafe), kargolarını

---

<sup>59</sup> Müzeyyen Hanım’la rutin karşılaşmaların fonu olan bu yürüyüşler, kültürel olarak yeni denebilecek bir olgunun göstereni olarak değerlendirilebilir. 1980 sonrası kültürel iklimin birincil gösterenini ben merkezli evren olarak özetleyen Belge için, “sağlıklı yaşam” adı altında yapılan bu tarz etkinlikler “Ben Çağı”nın tipik özelliğidir. Bencilliğin adeta norm haline geldiği bu düzlemin nihai hedefi çevresindeki sorunlara duyarsız edilgen bir yurttaş profilidir (Belge, 1995: 827-830). Rıfat Bey için kısmen geçerli olan bu durum Müzeyyen Hanım’ın durumunu özetlemesi açısından dikkate değerdir.

evden alan gence kitap vermekten Türkçe misyonerliğine pek çok konuda kendisinden beklenileni layıkıyla yapmaktadır. Ama yaşlıdır, kendi deyimiyle ölüme yakındır ve yalnızdır. Yıllardır evinde çalışan, Sakine (Fusun Demirel) adıyla bildiği kadınla gerçek anlamda tanışması için yaşlanması ve yalnızlaşması gerekmiştir adeta.

## II. Kadın, Emekçi, “Yabancı”

Toplumsal cinsiyet ilişkilerini sınıf ve ırksal etnisite ilişkilerinden ayırmanın imkânsızlığına dikkat çeken Cynthia Cockburn, mülkiyet esasına dayalı ekonomik sınıfın iktidar sistemi, devletler ve medeniyetlerle ifade bulan etnik-milliyetçiliğin iktidar sistemi ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet hiyerarşisini oluşturan iktidar sisteminden müteşekkil toplumsal yapının üç ana ötekisini, bu iktidar odakları minvalinde emekçi, yabancı ve kadın olarak sıralar (2009: 301-307). Türkiye özelinde kentli orta sınıfın ortaya çıkışıyla beraber hızla gelişen kentleşmenin başlıca ürünü olan orta sınıf konutlaşmasındaki artış, kırsal kesimden göç eden yığınların orta sınıfın ev alanlarına dâhil edilmesini teşvik etmek suretiyle evi, kentli köylü karşılaşmasının güçlü bir fiziksel ve simgesel alanı kılmıştır (Özyeğin, 2005: 61). Bu karşılaşmaya vesile olan emek mübadelesinin taşralı muhatabının kadın olması durumunda, ilişki “aile içindeki cinsiyete ve yaşa dayalı hiyerarşik ilişkilerin üzerine” kurulmaktadır (Özyeğin, 2005: 67).<sup>60</sup> Bunun başlıca tezahürü ise, düzenli

---

<sup>60</sup> Türkiye’de ücretli ev hizmetleri sektörünün tarihsel gelişiminde kadınlığın inşasına odaklanan Aksu Bora, akrabalık bildiren terimlere, gündelikçiye ev ahalisinden birisi gibi göstermesi sebebiyle sıkça başvurulduğunu gözlemlemekte (2010: 77-82). Bu durumun izahatını ise Ferhunda Özbay’ın cümlelerinde görmekteyiz: “Öteki kadın düşüncesinin evin dışında -kamusal alanda- değil de evin içinde -özel alanda- var olması alışılmış bir yaklaşım değildir” (2002: 14). Ev içine kadar sızmış öteki kadınla uzlaşmanın iki yolunu gözlemleyen Özbay, bu yolları, isimlerini ve dinlerini değiştirmeleri beklenen köleler durumunda

olarak evde beliren yabancının varlığının, bir aile ya da akrabalık teriminin (abla, gelin gibi) kullanımıyla doğallaştırılmasıdır (Özyeğin, 2005: 74). *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin gündelikçisi Sakine'nin hikâyesinde yansımasını bulan bu tespit (Neriman Teyze'den örgü örmeyi öğrenmiş olan Sakine, Rıfat Amca'sının huzurevine yerleşme fikrine “ne gerek var” diyecek kadar “aileden”dir) söz konusu *Camdan Kalp* olduğunda temel bir farklılık göstermektedir. Evin hanımıyla (Naciye) yan yana dahi görmediğimiz Kiraz'ın muhatabı Kirpi'dir ve değil akrabalık belirten bir ek ismini bile duymayız ağzından.<sup>61</sup> Ancak, bu filmler özelinde karşımıza çıkan esas yenilik, Türkiye'nin entelektüel ve kültürel tarihi içerisinde alt sınıf (hizmetçiler, cariyeler, gündelikçiler, vs.) kadınların temsil pratiklerinin, Türkiye'de sınıf zihniyetinin oluşum ve dönüşüm biçimlerine dair aydınlatıcı olacağını belirten Necmi Erdoğan'ın (2010) argümanının geliştiriliyor oluşudur. Filmlerin anlatı ekseninde önemli pozisyonlara sahip gündelikçi kadınların temsilleri, farklılaşan etnik aidiyetlerinin –Cockburn'u olumlayan bir kabulle- homojen kimlik tahayyülünde sebep olacağı sarsıntının gözlemlenebileceği bir zemin sunmaktadır. Bu karşılaşmanın, “modern insanın ve onun mahreminin ‘mabedi’ olan evde” gerçekleşiyor oluşunun, sarsıntının şiddetini arttıracakı açıktır (Erdoğan, 2000). Gül Özyeğin bu durumu şöyle ifade eder:

---

rastladığı “kimlik değişimi” (2002: 40) ya da “aile üyeleri ile kurulan/kurulamayan kurgu akraba ilişkileri” (2002: 42) olarak açıklar.

<sup>61</sup> Bu durum, Naciye ve Kirpi karakterleri arasındaki rol değişimini (çalışıp eve ekmek getiren Naciye, evde oturup düşler kuran Kirpi'dir) erillik krizinin göstereni olarak okuyan Nazlı Bayram'ın (1997: 23) tespitini desteklemektedir. Gündelikçinin aile sorunlarıyla ilgilenip (Bora, 2010: 24) onun için kahırlanan Kirpi, evin hanımının rolünü üstlenmiştir.

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

Erdoğan'ın arkaik-popülist kaygı olarak konumlandığı “Halka gitme” arzusuyla hareket eden Kirpi'nin (2010), evine temizliğe gelen, kent hayatına “uyum sağlamış” (“Beufstragonof” ya da “beşamelli tavuk agroten” pişirmeyi bilmekle pekiştirilen bir uyum) gündelikçisi Kiraz'ı koca dayacağından ve kumadan kurtarmak için çıktığı yolun üzerindeki duraklar (gecekondu mahallesi ve Kars köyü), Kiraz karakterini filmin kilit noktası haline getirir. Temizlik yaparken arabesk müzik dinleyen, geleneksel bir giyim tarzı olan Kiraz (Şerif Sezer), bir diğer kadın karakterin, Sinten'in (Fusun Demirel), kırmızı giysileri, çantası, ruju ile pekiştirilen tutkuları ile arasındaki uzlaşmazlık aracılığıyla cinsiyetsizleştirilir adeta. Gecekondu mahallesine yolculuktan önce ev içinde zaman zaman arzu nesnesi olma potansiyeli gösteren Kiraz (Kirpi'den Sinten'i aramasını istemek için yatağına oturduğunda giysisinin üst düğmelerini açarak telefon numarasının yazılı olduğu kâğıdı çıkarırken), Sinten'in “Erik kurusu” yakıştırmadan sonra<sup>62</sup> evinde hasta yatağında, çocuklarıyla görüldüğü andan itibaren korunması kollanması gereken fedakâr anne ve eş olur. Kiraz'ın “cinsiyetsizliği”, Naciye'nin erotik dansları, Kirpi ve Naciye çiftinin renkli cinsel hayatları, Sinten'in kötü Türkçesini maskeleyebilecek giyim

---

<sup>62</sup> Bu durum Aksu Bora'nın gündelikçi kadınlar deneyiminden yola çıkarak, “Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası” altbaşlıklı çalışmasında değindiği bir noktayı işaret etmektedir. Temizlikçiler ve işverenlerin birbirleri hakkındaki fikirlerine yoğunlaşan Bora'nın not ettiği üzere, temizlikçi kadınlar için “başkaları” işverenleri değil “kendileri gibi ev işine giden diğer kadınlardır” (2010: 131).

tarzıyla defalarca pekiştirilmiştir.<sup>63</sup> Wittgenstein okuyan kadın sekreter (Jülide Kural), ekonomik özgürlüğünü kazanmış modern bir kadın olan Naciye ve istekleri söz konusu olduğunda yırtıcı olabilen Sinten'in yaşadığı İstanbul'da, Kiraz'ı anlamanın ve yardımcı olmanın belki de tek yolu doğduğu topraklara doğru yola çıkmaktır. Resmi nikâha gerek duymayan şeyhin sözü etrafında toplanan dini bir cemaat, erkek kardeşlerinden bahsetmek için kullandığı “Ağalarım” sözcüğü, kumalık ve yoksulluk gösterenlerinin bir bütün olarak imlediği kimlik açıktır, ancak dile dökülemez. Öyle ki film üzerine yazılan yazılarda dahi bir belirsizlik hâkimdir; *Middle East Review* Kiraz'ı Kürt kadını, köyünü Kürt köyü olarak değerlendirirken (İsimsiz, 1993: 190), *The New York Times* yazarı Janet Maslin, filmde Kirpi'nin yoksul bir Türk kasabasına sürüklenişinin anlatıldığını yazar (1993: 192).<sup>64</sup>

*Büyük Adam Küçük Aşk* filminin gündelikçisi Sakine karakterinin hikâyesinde göremediğimiz arabeskin, şivenin, haritanın doğusu ve güneydoğusuyla özdeşleştirilen/indirgenen aile içi şiddet gibi öğelerin yokluğunun sebep olduğu boşluğu dolduran şeyse bizzat dildir. İstanbul Türkçesiyle konuşabilen Sakine, işini kusursuz yapışı, Rıfat Bey'in kurallarına itirazsız uyuşu (yaralı bir kız çocuğunu eve

---

<sup>63</sup> Bu anlamda film dâhilinde gönderme yapılan *Sürü* (Zeki Ökten, 1978) ve *Yol* (Şerif Gören, 1981) filmlerinde işlenen feodal yapıda kadın temsilleriyle bir karşılaştırma anlamlıdır. İki filmde de “feodal düzende törelerin baskısı altında yaşayan kişilerin sığınacağı bir liman görevi” üstlenen aşk, kadınlardan ziyade erkeklerin aşkı olarak vardır. Feodal yapının baskısı altında daha çok ezilen kadın için pek fazla alternatif yoktur; ya sessizliğe gömülecek (*Sürü*'de Berivan) ya da törenin gereğine boyun eğecektir (*Yol*'da Zine) (Yüksel, 2006: 101).

<sup>64</sup> Türkiye basınında film üzerine kaleme alınan yazılarda ise durum daha da ilginçtir, zira yazarların köyün olduğu şehri adlandırırken dâhi uzlaşamadıkları görülmektedir; Doğu köyü (Arslan, 1993: 162), Hakkâri (Albayrak, 1993: 155), Kars köyü (Dorsay, 1993: 166; Özgüç, 1993: 181).

almadan önce Rıfat Bey'e danışır), dinginliği ve ilişkilerinde koruyabildiği mesafe ile kent hayatına, İstanbul'a ve Türklüğe gerçek anlamda uyum sağlayabilmiştir. Ancak Hejar'ın dilinden "Daye" sözcüğü çıktıktan sonra ilk ve son itaatsizlik perdede belirir: "Ez qurbana te. Qurbana te me tamam, tamam huş be. Derbas bû huş be derbas bû qurban"<sup>65</sup> der. Rıfat Bey'in "Nece konuşuyor bu çocuk Sakine?" sorusunun peşi sıra gelen diyalog şöyledir:

*Sakine:* Ne yapayım ben Rıfat Amca ha? Ben ne yapayım? Ha sen beni on yıldır tanırsın, ben böyleyim işte. Ne yapayım? (Yere çömelmiş Sakine'nin kucağında Hejar vardır; arkalarında Rıfat Bey'in oğlunun askeri üniformalı fotoğrafı görülmektedir.)

*Rıfat:* Yoksa tanıyor muydun karşıkları?

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

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

Bu diyalog dâhilinde sorunsallaşan iki odak vardır. Bunlardan ilki, Sakine'nin tanımaktan dahi imtina ettiği "karşıdaki", Hejar'ın emanet edildiği avukat Serpil'dir (Evdo Emmi'nin ulaşabildiği tahsilli akraba) ve gecekondularla kat eden bir kuşağın temsilcisidir.<sup>66</sup> Baskının hemen ardından evi arayan polislerin küçümseyen bakışları ile gördüğümüz geleneksel nesnelere (duvarda asılı kilim,

---

<sup>65</sup> "Kurban olduğum. Kurban olurum ki sus, tamam sus. Geçti, sus, geçti kurban olduğum."

<sup>66</sup> Türkiye sinemasında 90'lı yılların savaş iklimi ardından görünür olmaya başlayan Kürt kimliğinin, Cumhuriyet tarihi için bu kadar yeni bir olgu açıktır. Gecekondularla, yoksullukla, töreyle beyazperdede var olabilmiş Kürtlerin (Yücel, 2008), 1960'lı ve 1970'li yıllardaki kanaat önderleri arasında "Kürt elitleri" olarak adlandırılacak "düzenli gelir sahibi, varlıklı ailelerin üyeleri ve üniversite öğrencileri" de yer almaktaydı (Güneş, 2010: 71). İçlerinde Musa Anter gibi isimlerin de yer aldığı bu Kürt aktivistlerin, Türkiye'de demokrasi mücadelesi dâhilinde pozisyonlarının önemi göz önünde bulundurulduğunda Serpil karakterinin kısa ömürlü varlığının, yadsınamayacak önemde bir gösteren olduğu açıktır.

eski bir elek, kömürlü ütü) dekoratif unsurlar olarak kullanıldığı modern bir evde yalnız yaşayan Serpil, “Teslim olun sizi savunurum” dediği siyasi suçlular ile “Ateş etmeyin” diyerek kapıyı açtığı polis arasında ölüme mahkûm olmuş bir kadındır. Demokrasi ve hukuk temelli bir ülke ideali için aktif olarak çalışmak suretiyle, evinde aynı ideale dair fikirlerin tartışıldığı kitaplar okuyan emekli yargıç Rıfat Bey’in bir adım önünde olan Kürt asıllı kadın avukatın akıbetinin meşruluğu filmsel metin dâhilinde verilmez ancak şu açıktır: Rıfat Bey’i kontrol edilemeyecek öfke nöbetine sürükleyen saygısızlıkla muhatap eden polis baskını, Kürt asıllı genç avukat Serpil’in hayatına mal olmuştur. Sakine ve Rıfat Bey arasında geçen diyalogun arka planında yer alan diğer sorunsal ise, Kürtçe yasağının, Müzeyyen Hanım’dan “bölücü” olduklarını öğrendiğimiz “karşıkiler”in varlığıyla temellendirilerek meşruluğunu sürdürüyor oluşudur. “Kural olarak asimilasyonist yurttaşlık pratiklerinin muhatabı” olan Kürtlerin, “ayrımcı yurttaşlık pratiklerinin menziline” girdikleri başlıca mevzi olan Kürtçe önemini korumaktadır (Yeğen, 2009a: 47). Ancak, bu asimilasyonist politikaların başarılı bir örneği addedilebilecek “sözde vatandaş” (Yeğen, 2009a: 74-82) profili çizen Sakine’nin, Rıfat Bey’in Hejar’la yaşadığı “değişimin” (“Kürtçe yok Sakine”den, Türkçe öğretebilmek için dâhil olsa Kürtçe öğrenmeye rıza göstereceği bir pozisyona) ardından yaptığı itiraf, kurucu ideolojinin “Müstakbel-Türkler olarak Kürtler” fikrinden müteşekkil üst algısının zayıfladığının (Yeğen, 2009a: 49) göstergesidir. Sakine, Rıfat Bey’in Kürtçe öğrenmek için evine geldiği akşam, evden çıkmasından biraz önce “Rojbin” der, “Adım Rıfat amca, Rojbin”.

Şu ana kadar başvurulmuş dört filmin de merkezinde yer alan erkek karakterle temsil edilen makbul vatandaşlığın kadınlarla sınanıyor oluşu, milliyetçiliğin eril

dilinin öteki kadınlarla kurduğu ilişkiye dair sunduğu çerçeveye dikkat çekmektedir. Sevda Hanım'ın görgüsüzlüğünden Dünya'nın gerçeklerine ve nihayetinde Kiraz'ın köyünden Rojbin'in diline uzanan yolda, "milli terbiye"ye biat etmenin mükâfatı kimliğin dile gelmesi olmuştur.

### III. Olağanüstü Hal Çevresi

Türkiye'de merkez-çevre dinamiklerinde meydana gelen radikal değişimin faili olarak addedilebilecek Kürt meselesi, Türkiye'deki etnik kimliklerin ulusal kimlikle arasındaki gerilimli ilişkinin (Açıkel, 2006: 62) başlıca göstereni olarak perdede yerini almıştır. Modernleşme ve merkezileşme sürecinin, en az seküler-bürokratik kadrolar ve muhafazakâr kitleler arasındaki karşıtlık kadar önemli bir diğer uzantısının da uluslaşma süreci altında ulusal kimliğin ve yurttaşlığın inşası süreci olduğu gerçeğinin hakkının 2000'lerde verildiği (Açıkel, 2006: 62) göz önünde bulundurulduğunda, bu durum olağan bir hal almaktadır. *Camdan Kalp*'le özgüllüğünü ortaya koymaya başlayan Kürt meselesinin *Büyük Adam Küçük Aşk*'la beraber, bir anlamda, kurucu ideolojiyle hesaplaştığı iddia edilebilir.

Genel itibariyle erkekler-arası ilişkiler ağı aracılığıyla görünür olan, göç eden kitlelerin kendilerini ve benzerlerini tanımlamak için sığındıkları kimlik adacıklarını güçlendirme çabası *Camdan Kalp*'te açık bir karşılığını bulmaktadır (Erder, 2006: 245-247). Film dâhilinde kabalığı, şiddete meyli, feodal yapının sürekliliğinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkan Beşir, kız kardeşleri Kiraz'ı "kollamak" için Kirpi'yle İstanbul'a gelen Şıxo'yu ve Maho'yu karşısında gördüğünde geleceğe dair planını bir çırpıda söyleyiverir: "(Sinten'in evinden bahsederek) O evi satıp, bu yanımdaki arsayı alayım. Buyurur yanıma gelerseniz, başımın üstüne sizi de yerleştiririm. (...) Elele verip bir de kayfe açarsak, daha

sıkıntı bilmeyiz...” (Yaşar, 1993: 129). Bu noktada, “genellikle yakın-uzak akraba dışındaki hemşerileri kapsayan, dolayısıyla daha geniş bir ilişki ağını gösteren mekânlar olarak” (Erder, 2006: 248) gecekondu hayatında ayrıksı bir konuma sahip kahvelerin, “sivil mekânlar olarak taşıdığı önemi” (Erder, 2006: 276) hatırlamakta fayda var. İstanbul’a adım atar atmaz, “bacılarının namusu”nu korumak için cinayet işlemekten sakınmayan bu iki erkeğin geride bıraktıkları coğrafyanın kaderiymişçesine olağanlaştırılan “gerçekliği” ise gerçekdışı bir öge olarak geride bırakılmıştır. Sadık Albayrak, çatışma sahnesi özelinde film dilinin handikapını – filmin tamamına mal etmek pahasına- şöyle tanımlar:

Bugün o bölgede yaşanan gerçeklerden olabildiğine uzaktır anlatılanlar. Yaşayan insanlar için vurdumduymazlıkla sulandırılmıştır. Kirpi bir çatışmanın ortasına düşer. Evde pencereden ateş edenler, nereye niçin ateş ederler, bütün bunlar “önemsizdir”. Burada gerçeklerin yalnızca dışyüzü vardır. İçerdekilerinden soyutlanmış biçimlere dönüştürülmüştür. Doğuda çatışma varsa işte çatışma. Akıl, bir çatışmayı toplumsal-bireysel temellerine oturtmayı gereksinir. Ama zaten akıl, Camdan Kalp’te gereksizleşmiştir (1993: 155).<sup>67</sup>

İstenmeyen bir evliliğe itirazla, düğünün ortasında kız kaçırmayla başlayan çatışmanın Kars’ta geçen süre zarfında anlamlandırılmaması, *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filmindeki tepenin (define aradıkları, tek ağaçlı çıplak tepe) ve tren yolculuğu sırasında kompartımanın kapısında beliren *Yol* filminden aşına olduğumuz fahişenin varlığıyla filmi, Yılmaz Güney’in 80’lerin başında dillendirmeye başladığı “bölge gerçekliği”ne hapseder. Hâlbuki senaryoda yer alan ancak filmde karşılığını bul(a)mayan bir diyalog, bu kısıtlılığı aşma potansiyeli taşır. Ayvalık’taki arsayı

---

<sup>67</sup> Çatışma sahnesi boyunca konuk olduğu evde ağırlanan Kirpi’nin hayran kaldığı beyazlar içindeki genç kadının üzerine kurulan yemek sofrasının, içeride kalan soyutlamalar evreninde dahi anlamını bulmak zordur. Hareketlerin pratikliğinden ritüel olduğu anlaşılan bu yemek yeme adabını anlayamadan jandarma evi basar.

satıp dünyayı trenle ve gemiyle dolaşarak gençlik düşlerini gerçekleştirmeyi teklif eden Naciye ile Kirpi arasında geçen diyalog şöyle gelişmektedir:

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

*Naciye:* Sen ne biliyorsun Kirpişko.

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

(Susarlar)

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

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

Kirpi'nin, Kars yolculuğu sırasında tanıştığı gencin vatan borcunu ödemek için Doğu'ya geldiğini öğrendiği anda, genci ilk sigaraya itecek korkudan şüphelenirken, aklında bu gerçeklik var gibidir, ancak temellendirilmez. "Egemenlerin iktidarlarını sürdürebilmek, ezilenlerin değişim ve daha adil dünya isteyen devrimci taleplerinin altını oymak, bu türden tehlikeleri bertaraf etmek için durmadan kullandıkları bir idare vasatı" olan olağanüstü hal (Akyıldız, 2010: 27), askeri yönetime keyfilikler ölçüsünde serbestlik verildiği imasıyla filmde yerini alır. Ancak Kirpi'nin Alman arkadaşı Fritz'in kamerasına mal olan, 19 Temmuz 1987 günü, 285 sayılı Kanun Hükmünde Kararname ile Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı illerde yürürlüğe konmuş ve 30 Kasım 2002 senesine kadar sürdürülmüş "Olağanüstü Hal Uygulaması" (İsimsiz, 2010), "gerilla ile asker arasında kalmış" Evdo'nun ailesine mal olmuştur. Beyaz puşisi, şalvarı, tütün tabakasıyla "kurşunlardan bedenini siper edip koruduğu" Hejar dışında kimsesi kalmamış Evdo'nun yoksulluğu ve yurtsuzluğunun sebebi olan köy boşaltmalar temelli zorunlu göç, Kemalist ülkünün Türklük idealine sadık iskân siyasetinin bir uzantısıdır (Yeğen, 2009a: 60).<sup>68</sup> Ancak Kürt sorununu bir anlamda

---

<sup>68</sup> Yeğen, zorunlu göç üzerine yapılan çalışmaların, zorunlu göçün mağdurlarının gerçek sayısının belirlenmesinde yaşadıkları soruna dikkat çekmektedir. 1980'ler itibariyle başlayan

savaş-sonrası sorun haline getiren süreç, bu siyasetin sonuçlarına dair kontrol edilemeyen bir dönüşüme yol açmıştır:

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

Rıfat Bey’i, anlam veremediği “bozulma”ya tanık olmanın ağırlığıyla muhatap eden bu değişimin kaynağından gelen Evdo’nun, çaresizliğinin yol açtığı teslimiyetin (Hejar’ı, ona iyi bakacağını bildiği emekli yargıca bırakmakta tereddüt etmez) gerçekçiliği bu anlamda sorunlu hale gelmektedir, zira Evdo “gönüllü asimilasyonu”<sup>69</sup> olumlayan bir karakter resmi çizmektedir. “Bizim için hayat bitmiştir” diyen Evdo’nun karın tokluğuna şükran duygusuna biat edişi (Serpil’in bütün itirazlarına rağmen Hejar’ın onunla kalmasındaki ısrarı), “Biz zaten ölmüşek bari o yaşasın” vurgusuyla tek paylaşımı beraber içtiği çay olan güngörmüş Rıfat Bey’in evinde sonlanmaktadır. “Cumhuriyet’in bütün yasaklayıcı, aşındırıcı

---

zorunlu göçün mağdurlarının sayısal niceliğine dair resmi rakamlar 378.000 sivil olarak belirlenmişken, sivil toplum kuruluşlarının raporlarında bu sayı 1,5 milyon ile 3 milyon arasında değişmektedir (Yeğen, 2009: 66-67).

<sup>69</sup> Jimmy M. Sander, “Ethnic Boundaries and Identity in Plural Studies” başlıklı makalesinde, çok kültürlü topluluklarda, göç sonucu yer değiştiren topluluklarda gözlemlenebilecek gönüllü ya da olası asimilasyonu mümkün kılan şeyi, ikinci üçüncü kuşaklar özelinde geride bırakılmış geleneksel değerler ya da aidiyetlerle kurulan duygusal bağın zayıflamasıyla açıklar (2002: 332-342). Rojbin için geçerli olabilecek bu argümanın, çatışmaların ortasında kalmış, hâlâ geleneksel ritüellerini sahiplenen bir karakter için gerçekçi durduğunu iddia etmek zordur.

faaliyetine rağmen, (...) Kürtçeyi, Kürtlüğü geleceğe tutunabilir kılan sosyolojik, kendinde durum” (Yeğen, 2011: 72) göz önünde bulundurulduğunda, Rıfat Bey’in Hejar’dan önceki dünyasından da Hejar’la yaşadığı değişimden de haberdar olmayan Evdo’nun pozisyonu çelişkilidir zira bütün ailesini kaybetmesine, İstanbul’da güvendiği (köylüsü ya da akrabası) Serpil’in ölümüne, mağduru olduğu yoksulluğa dair bir sorgulamadan mahrumdur. “Canından bir parça” saydığı Hejar’ın üzerinde gördüğü yeni giysiler, Rıfat Bey’in hali vakti yerinde, güngörmüş duruşu, torununu tanımadığı bir evde kalmasında sakınca görmemesi için yeterli olmuştur. Bir diğer deyişle, devlet söyleminde Kürt meselesini maskeleyen “bölgesel mahrumiyet” durumunun işaret ettiği “fiziksel yoksunluk” hali, bizzat mağduru tarafından onanmıştır (Yeğen, 2009b: 164). Bu noktada son kararın ölüme yakın iki erkek arasında kalan kız çocuğuna bırakılmış olması, *Büyük Adam Küçük Aşk*’ın *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası* filmleriyle arasındaki mesafenin gözlemlenebileceği ve belki de olumlanabileceği başlıca kırılmadır.

#### IV. Devlet Dersinde Kalmış Çocuklar<sup>70</sup>

Zorlu Kars yolculuğu ardından İstanbul'a dönen Kirpi'yi göç filmlerinin vazgeçilmez mekânı Haydarpaşa Garı'nda<sup>71</sup> görürüz. Kiraz'ın kardeşlerinden kurtulmak için yaptığı hamle boşa çıkar; çaresiz, İstanbul'u bilmeyen “garibanlara” son bir iyilik yapıp Kiraz'ın evine sağ salim ulaşmalarını sağlayacaktır. Son defa olacağı umuduyla gecekonduya giden Kirpi'yi modern ve renkli giysilerinden eser kalmamış, başı yazmalı Sinten karşılar. Sinten'in yatalak kocası öl(dürül)müş, Sinten Kiraz'a kuma gelmiş; gecekonduya Sinten'le beraber gelen modern eşyalarla (kanepeler, televizyon, buzdolabı) birlikte “lüks” bir hayata adım atılmıştır. Kiraz'ın ağabeylerini görünce heyecanla geleceğe dair planlar yapan Beşir (kahve açıp köşeyi dönmek gibi), Kirpi'yi görünce öfke nöbetine kapılır ve bir yalanla Kirpi'nin ölüm fermanını imzalar: “Aha bacınız... Koynunda yakalamışam...”. Kiraz'ın da yalnız

---

<sup>70</sup> Nurdan Gürbilek, gözü yaşlı sarışın çocuğun posterine gösterilen rağbetin akıbetine dair analizi dâhilinde bir parantez açarak, “Yalnızca dayatılan bir endüstriden değil, acılı çocukta bir kez daha kendi kudretsizliğinin izlerini bulan, bu güçsüzlüğü bir kez daha bir milli erdeme dönüştürmeye çalışan, maruz kaldığı acıyı bu kalıbın içine yerleştirmeye hazır bir toplumdan” söz ettiğini belirtir ve ekler: “Kendimizi de toplumdan öyle net ayırmayalım” (2004a: 43). Gürbilek'in bu minvalde başvurduğu en çarpıcı isim Ece Ayhan'dır. Ayhan'ın bu alt başlıkta da izine rastladığımız “Meçhul Öğrenci Anıtı” şiiri şöyledir.

Buraya bakın, burada, bu kara mermerin altında  
Bir teneffüs daha yaşasaydı  
Tabiattan tahtaya kalkacak bir çocuk gömülüdür  
Devlet dersinde öldürülmüştür (Ayhan, 2004: 123)

<sup>71</sup> Kirpi'yi, Agâh Özgüç'ün Türk sinemasında iç göç filmlerinin plato mekânı olarak adlandırdığı Haydarpaşa Garı'nda (2010: 137-146) görmemiz anlamlıdır. Kirpi'nin yaşadığı, yuvası bildiği kente yabancılaşmasının bir görüngüsü olarak değerlendirilebilecek bu sahne, yanıt alınamayan telefonla pekiştirilir.

bıraktığı Kirpi'nin öfkeli üç adamdan kaçıktan başka şansı kalmamıştır. Gecekondu mahallesindeki bu ikinci kovalamacada bir kez daha Yetim'in evine sığınır Kirpi ancak bu defa kurtulacak kadar şanslı değildir. Kirpi'nin Gülsuyu'nda bıçaklanarak öldürülüşü Jaguaribe'nin *favelalar* özelinde yaptığı analizinde başvurduğu estetize edilmiş gerçeklik ve şiddet arasındaki ilişkiyi anımsatır. Ulusun hayali cemaatinin bütünlüğünü tehdit eden *favela* sakinlerinin gerçekliği, marjinal karakterler, şiddet ve yoksulluk aracılığıyla sunulmaktadır (Jaguaribe, 2005: 70). Bu anlamda, ait olmadığı bir dünyayı değiştirmeye çalışan Kirpi'nin adeta ölümü kaçınılmaz kılınmıştır. Halk ve seçkinler arasındaki mesafeyi kat etmek adına somut bir adım atan Kirpi'nin ölümü, çabasını anlamsızlaştırmak suretiyle aradaki mesafenin onulmazlığını imler. Albayrak, Kirpi'nin mahallenin çocuklarının viyadük altında buldukları cesedi ile dönemin ana haber bültenlerinde sıkça karşılaşılan gerilla görüntüleri arasındaki benzerliğe dikkat çeker (1993: 154). Hâlbuki daha ilk karşılaşmalarında Yetim'in de söylediği gibi, Kirpi “terörist” değildir. Annesi ve babası öldürülmüş (öldürülme nedenlerine dair politik hiçbir gönderme yoktur), bir gecekonduya ayakkabı boyacılığından kazandığı parayla hayatını sürdüren Yetim, filmin geçmiş ve gelecekle kurduğu ilişkinin temsilcisidir. Türkiye sinemasının Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak serileriyle aşına olduğu yetimlik, bu filmlerde gördüğümüz karakteristik özelliklerle taban tabana zıt bir sunumla karşımızdadır. “Çocuk yaşta acı çekmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ve şiddetten arınmış” bu çocukların saflıklarını pekiştiren sarışınlıklarının (Gürbilek, 2004a: 39) aksine Yetim, “80'lerin ortalarında Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, kendi taşrasını, şehirlerde biriken Kürtleri ama aynı zamanda onların yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte kalıbın içine

sızmaya başlayan” (Gürbilek, 2004a: 43) esmerlikten muzdariptir.<sup>72</sup> Tam da bu sebeple Yetim’in yetimliğini, Gürbilek’in izinde, gerçek bir babanın yoksunluğundan ziyade “adil” bir [devlet] babanın yokluğuyla ilişkilendirmek olasıdır (2004a: 44). Bu doğrultuda, ilk karşılaşmalarında yerde baygın yatan Kirpi’yi evine getirip onunla ilgilenen Yetim’e “yardım etmek” isteyen Kirpi’nin teklifleri, [devlet] babanın boşluğunu doldurma arzusunu dillendirmektedir adeta:

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

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

<sup>72</sup> Nazlı Bayram, Yetim ile Türkiye sinemasında daha önce örneklerini gördüğümüz yetimler arasındaki farkın belirleyeni, Yeşilçam’dan farklılaşma isteğinin bir sonucu olarak değerlendirir (Bayram, 1997: 28-29).

sakinleriyle bir arada yaşamayı beceremeyen Kirpi'nin hikâyesiyle, imlediği gerçekliği, burjuva aydınının soyut ahlaki idealizmiyle maskelemek suretiyle töre ve kalkınma sorununa indirgemenin bedelini Kirpi'ye ödetmiştir.

Öznelliğin ancak ve ancak öznenin dışsal bir duvara çarpması, tehlikeye girmiş özneliğini görmesiyle mümkün olduğunu yazan Gürbilek'in tespitine (2004a: 128) başvuracak olursak *Büyük Adam Küçük Aşk* filmini, Kemalist modernleşme projesinin seçkin misyonerlerinin, yenilgileriyle eşzamanlı olarak ortaya çıkan özneleşme çabası olarak değerlendirebiliriz. Güne ölüm haberlerini okuyarak başlayan emekli bir yargıcın, *Cumhuriyet*'iyle takip ettiği ülke tahayyülünü ve yerleşik düzenini sarsıntıya uğratan dışsal duvar, muhtaç<sup>73</sup> bir Kürt çocuğuyla görünür olmuştur. Bir kez daha annesi babası öldürülmüş esmer bir çocukla karşı karşıyayızdır ancak bu defa hikâyesine dair daha fazla ayrıntıya vakıf olarak. Parçalanmış giysilerinden saçındaki bite, halının üzerine işemesinden küpe niyetine kulağına takılan iplere, çatal bıçak kullanmadan yaptığı kahvaltıya, medeniyet elinin uzan(a)madığı, geri kalmış bir coğrafyadan geldiği tekrar tekrar vurgulanan Hejar'ın Rıfat Bey'le ilişkisindeki toleransı olası kılan yegâne şeyin çocukluğu olduğu açıktır. Zira saçlarındaki bitleri temizlemek için giysileriyle banyoya konduğunda Rıfat Bey'in öfkesinin hedefi nettir: “Türkçe konuşacaksın Türkçe! Anladın mı? Bu memlekette Türkçe”. Yeni kıyafetler için girdikleri mağazada Türkçe bilemeyişini açıklamaya çalıştığı görevliye Hejar'ın “(müstakbel-)Türk” (Yeğen, 2009a: 48) olduğunu ama Almanya'da yaşaması sebebiyle Türkçe bilmediğini söyleyerek durumu kurtaran Rıfat Bey'in yeni elbiseler karşılığında beklentisi açıktır: Türkçe bir sözcük. Huzurevine yerleşmekten korkan Rıfat Bey için Hejar'ı medenileştirmek

---

<sup>73</sup> “Hejar” kelimesinin Türkçe karşılığı “yoksunluk, muhtaçlık”tır.

anlamli bir çabadır ancak Rifat Bey'in kendisiyle yüzleşmesini kaçınılmaz kılması sebebiyle de zorlu bir mücadele alanıdır. "İnatçı Kürt" diye burun kıvırdığı çocuğa alışması zaman alan Rifat Bey'in hediyeleriyle geçmişi unutmaması beklenen Hejar'ın tekrar tekrar annesini sayıklaması dikkate değerdir. Nihayetinde Evdo onları bulduğunda bütün güzel elbiseleri gerisinde bırakıp Evdo ile gitmeyi tercih eden Hejar'ı yoksulluk ve bilinmez olanda çeken tanıdık tek gösterense *anadilidir. Büyük Adam Küçük Aşk* son itibariyle Rifat Bey hakkında da Hejar hakkında da net bir şey söylemez esasında. Filmin meselesi, uzlaşmaz bu iki kimliğin aynı çatı altındaki etkileşimidir adeta. Devlet babanın adaletsizliğini, Hejar'a evini açarak telafiye girişen Rifat Bey'in "zayıflama sürecinde kendisini sivil toplum alanının içerisinde meşrulaştırmak zorunda kalan" (Açıkel, 2006: 66) merkezin temsilcisi olduğu açıktır. Ancak bu sürecin faillerinin çeşitliliği ve çoğul yapısı, Hejar'ın tercihinde vücut bulan yeni bir çevrenin ve merkezin de habercisidir. Bu anlamda *Büyük Adam Küçük Aşk*, egemen anlatıya sadık sinema dilinde "terör" mağduru köylüler (*Işıklar Sönmesin*, Reis Çelik, 1996) ya da tinerici ve kapkaççı çocuklar (*Sır Çocukları*, Aydın Sayman, 2002) öznelliğinde vücut bulan bir soruna "çocukluk" ile hayat vererek yetişkinlik dönemi için atılacak adımlara öncülük etmiştir. Bu minvalde, siyasal arenada görünürlük kazanan bu yetişkinlerin kendi hikâyelerini anlatmaya giriştikleri filmler, "sanat yapıtının öznesi olarak seçtiği halkı net olarak görmesini" (Fanon, 2007: 209) olası kılmak suretiyle, Rifat Bey'in kitabı bilgilerle sınıdığı demokratikleşmenin başlıca gösterenleri olarak Türkiye sinemasında yerlerini alacaklardır.

## SONUÇ

göçtük ve gördük dört çiviyle yürüdü o güzel atlar  
konuşan biz, dinleyen ve kişneyen onlar  
insan insana olabilirdi evler evlere taş atmazsa  
(Kömürcü, 2004: 14)

Sanat eserinin içine doğduğu kültürel yapıdan bağımsız düşünülemeyeceği gerçeği, söz konusu toplumsal kaygıları olan bir sinema anlayışı olduğunda çok daha hayati bir noktada durmaktadır. Hele ki ulusal sinema arayışının başlıca tezahürlerinin “toplumsal gerçekçilik” kaygısı çevresinde şekillendiği Türk sineması söz konusu olduğunda, bir asırı aşan serüveni boyunca karşımıza çıkan ürünlerin hemen hepsinde, bilinçli olsun olmasın cemaati ulus –vatandaşı Türk- yapan referanslar açısından zengin bir “biz”e işaret edildiği açıktır.

Sinemayı milli inkılâba hizmetle sorumlu kılan, bir milli terbiye aracı olarak gören, öte yandan sinemanın zararlı tesirlerini törpülemenin yollarını arayan erken dönem sinema tartışmalarında, daha sonraları ise sinemanın aynasının yansıttığı biz- imgesine yönelik eleştirilerde, imgenin bir türlü “bizi” anlatan “doğru” imge olamayışına dair yargılarda “modern ama milli” olma arzusu işlemektedir (Arslan, 2010a: 240).

Sinemanın Türkiye macerasında karşımıza çıkan “biz” imgesi üzerindeki “kontrol ve denetim arzusu”nun ardında yatan anlayışı, “sinemayı ve içinde beslendiği kültürü, siyasal ve toplumsal seferberliğin araçlarından birine dönüştürme çabası”nın türevi olarak düşünmek anlamlıdır (Arslan, 2010a: 243). Bu anlayışın izlerini, popüler anlatılardan “muhalif” sinema örneklerine pek çok filmde ve hatta bu tez çalışması

dâhilinde başvurulan filmlerde görmek mümkün ancak değişen bir bağlamda. Türkiye’de siyasal ve kültürel canlılığa vurulan en sert ve kapsamlı darbe olan 12 Eylül zihniyetinin direncini kaybetmeye başladığı 90’lardan, Türkiye’nin yenedünya düzenine angaje olduğu 2000’lere sinema, milli Ben’i Cumhuriyet tarihi boyunca ötelenmiş kimlikler bağlamında sorunsallaştırmak suretiyle izleyiciyi, deyim yerindeyse tersinden bir seferberliğe davet etmiştir. Bu bağlamda, tez çalışması dâhilinde analiz edilen *Muhsin Bey*, *Gönül Yarası*, *Camdan Kalp* ve *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerini “modern ve milli” Ben üzerine düşünmenin kaçınılmaz olduğu siyasal bir iklimin ürünleri olarak değerlendirmek mümkündür. Telafisi olmayan bir dün ve kestirilmesi güç bir gelecek arasında sıkışıp kalmış karakterler odağında ilerleyen bu filmlerin anlatsal yapılarının ulusal kimlik tartışmaları bağlamında sunduğu çıkarımları üç bölümde değerlendirmek mümkün.

Bunlardan ilki, filmlerdeki umutsuz (Muhsin Bey), yaşlı (Nazım Öğretmen), başarısız (Kirpi) ya da yalnız (Rıfat Bey); geçmişle yüzleşemeyen ya da yeninin ağırlığını taşımakta tereddüt eden makbul vatandaşların (filmlerin ana karakterlerinin hepsinin) *erkek* olması aracılığıyla, yekpare bir ulusal kimlik tahayyülüne içkin cinsel endişenin görünürlük kazanmasının sağlanıyor oluşudur.<sup>74</sup> Bu anlamda, modern ve milli Ben’i başarılı biçimde temsil eden, ömürlerinin son demlerini yaşayan bu erkeklerin “mutluluğu”nun, Cumhuriyet’in muhafazakâr ülkülerine sadık “beyefendi” imajlarını pekiştirecek bir “aile”nin varlığına bağlı olması dikkate

---

<sup>74</sup> Değerlendirilen filmlerin ortak noktalarından birisi de aynı zamanda senaristi oldukları filmlerin yönetmenlerinin ikisinin erkek, *Büyük Adam Küçük Aşk*’ın yönetmeni Handan İpekçi’nin de filmdeki kız çocuktan yola çıkarak kendisinin “kadın duyarlılığı diyerek ayrı bir yere konmaktan” (aktaran Öztürk, 2004: 307) rahatsızlık duyuyor oluşu dikkate değer bir ayrıntıdır.

değerdir. Bu yolda ilerken karşılarında çıkan medenileştirilememiş bünyeleri eğitme enerjilerini hali hazırda koruyan bu karakterlerin, inkârdan tanımaya kat ettikleri yolun başlıca göstereni çocuk karakterlerle (Yasemin, Melek, Yetim, Hejar) kurdukları ilişkidir. Hayatlarının son demlerindeki bu karakterlerin misyonerliğini üstlendikleri değerler ile gelecek arasında köprü işlevi göreceğ olan bu çocuklar, anlatıda kilit pozisyona sahiptirler. Aile tablosu içerisinde öznellikleri yadsınan bu çocukların (Yasemin ve Melek), kendi tercihlerini ortaya koyabildikleri durum (Yetim ve Hejar), milletin geleceğine dair iki farklı okumayı olası kılmaktadır: (Devlet-)Babanın şefkatinden mahrum oluşunu faşizme sığınarak telafi etmek ya da (Devlet-)babanın şefkatinden mahrum kalmayı göze alarak kendi yolunu çizmek.

Hepsi İstanbul'da geçen öyküleriyle bu filmlerin görünür kıldığı ikinci mesele ise, İstanbul imgesinin, kentin, ulusal nostaljinin şaibeli adresi olmaktan adeta istila edilmiş bir iç kente dönüştüğüne dair algının şekillenişinin izlerini taşıyan bir sinemasal hat aracılığıyla sorunsallaştırılıyor oluşudur. Kahvehanelerinden pavyonlarına bize ait bir kentten, anlam verilemeyen bir kültürel yabancılığın esiri olmuş kente dönüşümün yarattığı gerilim, bütünsel olarak bakıldığında filmlerin söylemini güçlendiren bir zemin sunmaktadır. İstanbul'un belleklere işlenmiş boğaz manzarasının ve tarihi dokusunun güzellemesini sunmaktan imtina eden bu filmlerin eve, trafiğe, kahveye, pavyona, gecekondu semtlerine sıkıştırılmış hikâyeleri başka bir İstanbul'la karşı karşıya olduğumuzu ısrarla vurgulamaktadır. Bu başkalık, anlamlandırılmayacak kadar yabancı kültürün öznelinin başkalığı vurgusunu güçlendirmektedir bir anlamda. Göçe alışkın bir şehrin imajındaki tahrifatın failleri bellidir ancak adlandırılmaları güçtür zira bu adlandırma başlı başına bir "yenilginin" göstereni olarak kodlanmıştır. Şehrin dinamik yapısı içerisinde kaçınılmaz etkileşim

alanlarının yol açacağı melezlik *Büyük Adam Küçük Aşk*'a<sup>75</sup> kadar kendini göstermez; bu anlamda ev içine kadar girebilen başkalıkların kent düzleminde rüşlerini ispatlayamadıkları açıktır.

Nihayetinde, bütünsel olarak bakıldığında vardığımız sonuç ise, (Seçkin-Erdemli-Erkek) Türklüğün hikâyesi olarak okunabilecek bu filmlerin çatışma ekseninde yer alan göçün, filmlerin Türklükle kurduğu ayrıksı ilişkinin beslendiği başlıca hat olduğu gerçeğidir. Bu durum, tanınma talebindeki ısrarın Türkiye siyasal hayatının otuz senesine mal olmuş bir savaşın gölgesinde değişen renginin görünürlük kazandığı başlıca olgunun göçün kendisi olduğu göz önünde bulundurulduğunda olağandır. “Daha iyi bir yaşam sevdası”ndan (türkücü olma, türkü barda çalışma, bacanaklarla birleşip kahve açıp köşeyi dönme umudu), itiraz edilemez bir yazgıya (yetimlik, köy boşaltmalar) dönüşen göç, oluşunu mümkün kılan zemindeki değişime bağlı olarak farklılaşan bir öznellik potansiyeline kayıtsız kalamamıştır. İlk göçmenlerin gölgeleyemediği İstanbul nostaljisinin vazgeçilmezi olan Ermeni asıllı komşuların “hatırası”, Cumhuriyet tarihine mal edilebilecek kadar uzunca bir süre yok sayılmış Kürtlerin varlığıyla görünürlüğünü kaybetmiştir. Bu durum Yeğen’in (2011: 118) uzunca bir süre Türklüğe kastedenler listesinin başlarında gördüğümüz gayrimüslim unsurların mevkilerini Kürtlere devrettiği argümanını destekleyici bir sinema dilinin temsilcisidir.

Bu üç odağın, bu filmlerin, eleştirinin dilini mümkün kılacak bir eşikte durdukları göz önünde bulundurularak okunması gerektiği açıktır. Kurucu

---

<sup>75</sup> Bu anlamda güçlü bir ilk adım olan *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin, gösteriminden kısa bir süre sonra yasaklanmış olması “yeni bir dil” arayışına gösterilen direncin başlıca gösterenidir. Öyle ki, Danıştay tarafından kaldırılan yasağa rağmen bizzat yönetmene onlarca dava açılarak baskı sürdürülmüştür (aktaran S. Ruken Öztürk, 2004: 306).

ideolojinin yerleşik değerlerini, merkezlerine bu değerlerin temsilcilerini almak suretiyle görünür kılan bu filmlerde Kemalist ideolojinin halk idealinin çöküşünü temsil eden taşralıların ya da uğruna bir ömür adayacak kadar bağlanacak bir ideal göremeyen vatandaşların merkezinde gelişen hikâyeler bu eşiğin ardından görünür olabilmişlerdir. Nazım Öğretmen'den görevini devralan Emre Öğretmen'in, Kürt köyünde tutunamayışının hikâyesinin anlatıldığı *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy & Özgür Doğan, 2009); Kirpi'nin ucundan kıyısından gördüğü gecekondu hayatının kendi yerleşik kodlarının ve dünyasının anlatıldığı *Kara Köpekler Havlarken* (Maryna Gorbach & Mehmet Bahadır Er, 2008) ve Gazi mahallesinde geçen *Başka Semtin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008); avukat Serpil'in parçalı hikâyesinin, üniversite öğrencisi olarak geldiği İstanbul'da Kürtlüğünü keşfeden Cemal'in hikâyesiyle sesini bulduğu *Bahoz* (Kazım Öz, 2008) bu eşiğin ardından karşımıza çıkan başlıca filmlerdir. Demokratikleşme yolunda pek de hızlı yol alamayan bir Türkiye özelinde ilerlediğimiz göz önünde bulundurulduğunda, bu hikâyelerin anlatılabilmesinin gerçek bir iletişimi olası kılacak başlıca odak olduğu açıktır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (2005), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: Phoenix.
- Açıkel, Fethi (1996), “’Kutsal Mazlumluğun’ Psikopatolojisi”, *Toplum ve Bilim*, 70: 153- 197.
- Açıkel, Fethi (2002), “Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojisi”, *Milliyetçilik: Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce*, Tamıl Bora (Ed.), İstanbul: İletişim, 117-139.
- Açıkel, Fethi (2006), “Entegratif Toplum ve Muarızları: ‘Merkez-Çevre’ Paradigması Üzerine Eleştirel Notlar”, *Toplum ve Bilim*, 105: 30-69.
- Adorno, Theodor W. (2007), *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetim*, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim.
- Ahıska, Meltem (2006), “Hayal Edilemeyen Toplum: Türkiye’de ‘Çevresiz Merkez’ ve Garbiyatçılık”, *Toplum ve Bilim*, 105: 11-29.
- Ahmad, Aijaz (1987), “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the ‘National Allegory’”, *Social Text*, 17: 3-25.
- Akgün, Utku (2010), “Kalp Ezeli Mağluptur: Camdan Kalp”, *Altyazı*, 100: 66-69.
- Aksoy, Asu ve Robins, Kevin (1999), “Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü”, çev. Elçin Gen, *Toplum ve Bilim*, 82: 180-198.
- Akşin, Sina (1983), “Türk Ulusçuluğu”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul: İletişim, 1941-1944.
- Akyıldız, Kaya (2010), “Büyüyen Çöl: Vatan, Türklük ve Kalıcılaşmış Olağanüstü Hal”, *Toplum ve Bilim*, 117: 19-40.
- Albayrak, Sadık (1993), “Bir Karartma Filmi; Camdan Kalp”, *Camdan Kalp*: 154-158.
- Alonso, Ana Maria (1994), “The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity”, *Annual Review of Anthropology*, 23: 379-405.
- Alpkaya, Faruk (2002), “Bir 20. Yüzyıl Akımı: ‘Sol Kemalizm’”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2: Kemalizm*, Ahmet İnel (Ed.), İstanbul: İletişim, 477-500.

- Althusser, Louis (2000), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim.
- Anderson, Benedict (2007), *Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis.
- Arendt, Hannah (2009), *Totalitarizmin Kaynakları/ 2: Emperyalizm*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim.
- Arslan, Tunca (1993), “Yitik Ülkeden Yitik İnsan Manzaraları”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 162-163.
- Arslan, Umut Tümay (2001), “Popüler Sinema ve Sol Siyaset”, *Mürekkap*, 16: 8-28.
- Arslan, Umut Tümay (2005), *Bu kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*, İstanbul: Metis.
- Arslan, Umut Tümay (2010a), *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis.
- Arslan, Umut Tümay (2010b), “Kemalist Milliyetçilik Sonun Başlangıcında”, *Yeni Asya*, <http://www.yeniasya.com.tr/2010/01/25/roportaj/default.htm>.
- Aruoba, Oruç (1993), “Aydınım Kirpi Olarak Portresi”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 141-143.
- Aslan, Şükrü (2010), *1 Mayıs Mahallesi: 1980 Öncesi Toplumsal Mücadeleler ve Kent*, İstanbul: İletişim.
- Aydın, Suavi (2002), “Sosyalizm ve Milliyetçilik: Galiyefizmden Kemalizme Türkiye’de ‘Üçüncü Yol’ Arayışları”, *Milliyetçilik: Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce*, Tanıl Bora (Ed.), İstanbul: İletişim, 438-481.
- Ayhan, Ece (2004), *Bütün Yurt Savul’lar!*, İstanbul: YKY.
- Baker, Ulus (1999), “Ulusal Edebiyat Nedir?” *Toplum ve Bilim*, 81: 7-25.
- Balkılıç, Özgür (2009), *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Ankara: Tan.
- Barlas, Orhan (1993), “Taşyürekli”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 144-146.
- Baudelaire, Charles (2006), *Paris Sıkıntısı: Küçük Düzyazı Şiirler*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık.
- Bayart, Jean-François (1999), *Kimlik Yanılsaması*, çev. Mehmet Moralı, İstanbul: Metis.

- Bayram, Nazlı (1997), “İnsanı Üzen Eğlenceli Bir Film”, *Onat Kutlar’a Armağan: Sinema Yazıları*, Seçil Büker (Ed.), Ankara: Doruk, 21-38.
- Belge, Murat (1983), “Türkiye’de Günlük Hayat”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 3 & 4, 836-876.
- Belge, Murat (1995), “Yeni İnsan Yeni Kültür”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 13, 826-830.
- Berktaş, Fatmagül (2006), *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis.
- Bermann, Marshall (2009), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İstanbul: İletişim.
- Bhabha, Homi (1993), “Introduction: Narrating the Nation”, *Nation and Narration*, Homi Bhabha (Ed.), London and New York: Routledge, 1-7.
- Bora, Aksu (2010), *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İstanbul: İletişim.
- Bora, Tanıl ve Kıvanç Ümit (1995), “Yeni Atatürkçülük”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 11, 777-780.
- Boym, Svetlana (2010), *Nostaljinin Geleceği*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis.
- Bozdoğan, Sibel (2008), *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiyesi’nde Mimari Kültür*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.
- Bozdoğan, Sibel ve Kasaba, Reşat (2010), “Dördüncü Basıma Önsöz, Giriş”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (Ed.), çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1-19.
- Brennan, Timothy (1993), “The National Longing for Form”, *Nation and Narration*, Homi Bhabha (Ed.), London and New York: Routledge, 44-70.
- Breuilly, John (2008), “The Historical Conditions for Multiculturalism”, *Advancing Multiculturalism: Post 7/7*, John Eade vd. (Ed.), UK: Cambridge Scholars Publishing, 7-28.
- Bruinessen, Martin van (2008), *Kürtlük, Türklük, Alevilik: Etnik ve Dinsel Kimlik Mücadeleleri*, çev. Hakan Yurdakul, İstanbul: İletişim.
- Butler, Judith (2005a), *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler*, çev. Fatma Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı.

- Butler, Judith (2005b), *Kırılğan Hayat- Yasın ve Şiddetin Gücü*, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis.
- Cerulo, Karen A. (1997), "Identity Construction: New Issues, New Directions", *Annual Review of Sociology*, Sayı 23: 385-409.
- Chambers, Ian (2005), *Göç, Kültür, Kimlik*, çev. İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi, İstanbul, Ayrıntı.
- Cockburn, Cynthia (2009), *Buradan Baktığımızda: Kadınların Militarizme Karşı Mücadelesi*, çev. Füsün Özlen, İstanbul: Metis.
- Copeaux, Etienne (1998), *Türk Tarih Tezinden Türk İslam Sentezine: Tarih Ders Kitaplarında (1931-1193)*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim.
- Çelebi, Nezan N. (2008), *Cumhuriyet'ten Günümüze Kürt Müziği -2*, [http://www.bgst.org/muzik/yazilar/kurtmuzigi\\_nevzat2.asp](http://www.bgst.org/muzik/yazilar/kurtmuzigi_nevzat2.asp)
- Çelik, Nur Betül (2002), "Kemalizm: Hegemonik Bir Söylem", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 2: Kemalizm*, Ahmet İnel (Ed.), İstanbul: İletişim, 75-91.
- Çiçekoğlu, Feride (2007), *Vesikalı Şehir*, İstanbul: Metis.
- Çiğdem, Ahmet & Açık, Fethi vd. (2006), "Şerif Mardin'le Merkez-Çevre Analizi Üzerine", *Toplum ve Bilim*, 105: 7-11.
- Çiğdem, Ahmet vd. (2006), "Şerif Mardin'le Merkez-Çevre Analizi Üzerine", *Toplum ve Bilim*, 105, 7-10.
- Daldal, Aslı (2005), *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Homer.
- Daldal, Aslı (2010), "Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni 'Türk Sineması' Üzerine", *Birikim*, 255: 70-79.
- Demirel, Süleyman (1998), *Cumhuriyetin 75. Yıl Mesajı*, <http://www.belgenet.com/arsiv/cumhuriyet75.html>
- Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten B. (2010), *Filmlerle Sosyoloji*, çev. Sona Ertekin, İstanbul: Metis.

- Dorsay, Atilla (1993), “Kültür Farkları Öldürücüdür”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 166-167.
- Dyer, Richard (2000), “Introduction to Film Studies” *Film Studies: Critical Approaches*, John Hill & Pamela C. Gibson (Ed.), USA: Oxford University Press, 1-8.
- Eagleton, Terry (2005), *İdeoloji*, çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı.
- Edgü, Ferit (2010), *O/Hakkari’de Bir Mevsim*, İstanbul: Sel.
- Erder, Sema (2006), *İstanbul’da Bir Kent Kondu: Ümraniye*, İstanbul: İletişim.
- Erdoğan, Necmi (2000), “Gündelikçi Kadınlar, Emir Erleri ve Benzerlerine Dair ‘Aşağı’ Sınıflar, ‘Yüksek’ Tahayyüller”,  
<http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=122&dyid=2777&dergiyazi=G%FCndelik%E7i%20Kad%FDnlar,%20Emir%20Erleri%20ve%20Benzerlerine%20Dair%20%22A%FEa%F0%FD%22%20S%FDn%FDflar,%20%22Y%FCksek%22%20Tahayy%FCller>
- Erdoğan, Necmi (2010), “Sınıf Karşılaşmaları (2): Entelektüel ve (gündelikçi) 'kadın'”, *Birgün*  
[http://www.birgun.net/cultures\\_index.php?news\\_code=1289927440&year=2010&month=11&day=16](http://www.birgun.net/cultures_index.php?news_code=1289927440&year=2010&month=11&day=16)
- Erdoğan, Nezih (1995), “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, *Toplum ve Bilim*, 67, 178-196.
- Evren, Burçak (1985), “‘Bu da geçer’ mi?: Arabesk Olayı ve Sinema”, *Gelişim Sinema*, 4: 9-13.
- Evren, Burçak (2006), *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*, Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı.
- Evren, Burçak (2007), *Yavuz Turgul*, Antalya: Aksav.
- Fanon, Frantz (2007), *Yeryüzünün Lanetlileri*, çev. Lütfi Fevzi Topaçoğlu, İstanbul: Avesta.
- Foucault, Michael (1994), “Nietzsche, Tarih Yazımı ve Soykütüğü”, *Dostluğa Dair*, çev. Cemal Ener, İstanbul: Hil, 128-157.

- Gellner, Ernest (2008), *Uluslar ve Ulusçuluk*, çev. Büşra Ersanlı ve Günay Göksu Özdoğan, İstanbul: Hil.
- Georgeon, François (2006), *Osmanlı Türk Modernleşmesi 1900-1930: Seçilmiş Makaleler*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: YKY.
- Girard, René (2007), *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis.
- Gönenç, Levent (2006), “2000’li Yıllarda Merkez-Çevre İlişisini Yeniden Düşünmek”, *Toplum ve Bilim*, 105: 129-152.
- Gökalp, Ziya (2011), *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: İnkılâp.
- Gupta, Akhil ve Ferguson, James (1992), “Beyond ‘Culture’: Space, Identity and the Politics of Difference”, *Cultural Anthropology*, 7 (1): 6-23.
- Gürata, Ahmet (2000), “Türkiye’de Mısır Sineması”, *İletişim*, 7: 173-193.
- Güneş, Cengiz (2010), “Türkiye’de Kürt Siyaseti: İdeoloji, Kimlik ve Dönüşümler”, *Toplum ve Kuram* 4: 69-78.
- Gürbilek, Nurdan (2004a), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2004b), *Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2005), *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2011), *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul: Metis.
- Hall, Stuart (1990), “Cultural Identity and Diaspora”, *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (Ed.), Lawrence and Wishard Inc., 222-237.
- Higson, Andrew (1989), “The Concept of National Cinema”, *Screen*, 30 (4): 36-47.
- Hobsbawm, E. (2006a), *Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Ayrıntı.
- Hobsbawm, E. (2006b), “Giriş: Gelenekleri İcat Etmek”, *Geleneğin İcadı*, Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (Ed.), çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora, 1-18.
- Hobsbawm, E. (2006c), “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, *Geleneğin İcadı*, Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (Ed.), çev. Mehmet Murat Şahin, 305-356.

- Hocaoğlu, Murat Kenan (1993), “Kendi Kuyusunu Kazan Yönetmen: Fehmi Yaşar”, *Camdan Kalp*, Fehmi Yaşar (Ed.), İstanbul: Oyunevi, 11-32.
- Irigaray, Luce (2006), *Ben, Sen, Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*, çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tatal, Ankara: İmge.
- Işık, Oğuz ve Pınarcıoğlu, M. Melih (2009), *Nöbetleşe Yoksulluk: Gecekondulaşma ve Kent Yoksulluğu, Sultanbeyli Örneği*, İstanbul: İletişim.
- İsimsiz, (1993), “Fehmi Yaşar Yanıt Veriyor”, Middle East Review, *Camdan Kalp*, Fehmi Yaşar (Ed.), İstanbul: Oyunevi, 190-191.
- İsimsiz, (2010), “OHAL Neydi?”, <http://www.cumhuriyet.com.tr/?hn=151626>.
- İsimsiz (2011), “Sanatçıların Kısa Biyografileri”,  
<http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?t=3&yid=10044>  
<http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?t=3&yid=2830>
- Jaguaribe, Beatrice (2005), “The Shock of the Real: Realistic Aesthetics in the Media and the Urban Experience”, *Space and Culture* 8: 66-82.
- Jameson, Frederic (1986), “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, *Social Text*, 15: 65-88.
- Kasaba, Reşat (2010), “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (Ed.), çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 21-38.
- Keyder, Çağlar (2010), “1990’larda Türkiye’de Modernleşmenin Doğrultusu”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba (Ed.), çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 39-53.
- Kılınç, Barış. (2008), “Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından ‘Muhsin Bey’ Örneği”, *Selçuk İletişim*: 220-235.
- Kıraç, Rıza (1999), “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış”, *25. Kare*, 30: 12-17.
- Koçak, Cemil (2002), “Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, Tanıl Bora (Ed.), İstanbul: İletişim, 37- 43.
- Koçak, Orhan (2002), “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, Ahmet İnsel (Ed.), İstanbul: İletişim, 370-417.
- Kongar, Emre (1985), “Arabesk Üzerine Toplumbilimsel Düşünceler”, *Gelişim Sinema*, 4: 5-8.

- Köker, Levent (2010), *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İstanbul: İletişim.
- Kömürcü, Seyyidhan (2004), *Hasar Ayini*, İstanbul: Varlık.
- Laçiner, Ömer (1995), “1960 Sonrası Kemalizm”, *Yüzyıl Biterken: Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 13, 771-773.
- Leader, Darian (2004), *Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri*, çev. Handan Akdemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Lefevbre, Henri (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis.
- Makal, Oğuz (1994), *Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Maalouf, Amin (2006), *Ölümcül Kimlikler*, İstanbul: YKY.
- Mardin, Şerif (1973), “Center-Periphery Relations: A Key to Turkish Politics?”, *Post Traditional Societies*, 102: 169-190.
- Maslin, Janet (1993), “”Filmle Bozmuş Bir Dünyada Avare Bir Yazar”, *Camdan Kalp*, Fehmi Yaşar (Ed.), İstanbul: Oyunevi, 192-193.
- Masschelein, Anneleen (2003), “A Homeless Concept: Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture”, *Image[&]Narrative*, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein.htm>
- Massicard, Elise (2007), *Türkiye’den Avrupa’ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim.
- Metz, Christian (1980), “Trucage and the Film”, *The Language of Images*, W. J. T. Mitchell (Ed.), Chicago and London: The University of Chicago Press, 121-170.
- Mitchell, W. J. T. (1980),” Introduction: The Language of Images”, *The Language of Images*, W. J. T. Mitchell (Ed.), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1-8.
- Morgan, P. (2006), “Bir Ölümünden Bir Bakışa: Romantik Dönemde Gal Geçmişinin Peşinde”, *Geleneğin İcadı*, Eric Hobsbawn ve Terence Ranger (Ed.), çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora, 51-118.
- Nalçaoğlu, Halil (2002), “Vatan: Toprakların Altı, Üstü ve Ötesi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, Tanıl Bora (Ed.), İstanbul: İletişim, 293-308.

- Öncü, Petra ve Weyland, Petra (2007), *Mekân, Kültür, İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*, çev. Leyla Şimşek ve Nilgün Uygun, İstanbul: İletişim.
- Özbyay, Ferhunde (2002), “Evlerde *El Kızları*: Cariyeler, Evlatlıklar, Gelinler”, *Feminist Tarihyazımında Sınıf ve Cinsiyet*, Leonore Davidoff (Ed.), Zerrin Ateşer ve Selda Somuncuoğlu (Çev.), İstanbul: İletişim, 13-47.
- Özbek, Meral (1991), *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim.
- Özgüç, Agâh (1995), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa.
- Özgüç, Agâh (1993), “Bu Projeyi Komisyondan Çıkarmayanlar Utansın”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 181-182.
- Özgüç, Agâh (2005), *Türlerle Türk Sineması: Dönemler/Modalar/Tipler*, İstanbul: Dünya.
- Özgüç, Agâh (2010), *Türk Sinemasında İstanbul*, İstanbul: Horizon.
- Özön, Nijat (2010), *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*, İstanbul: Doruk.
- Öztürk, Mehmet (2004), “Türk Sinemasında Gecekondular”, *European Journal of Turkish Studies*, 1.
- Öztürk, S. Ruken (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan.
- Öztürk, S. Ruken (2004), *Sinemanın “Dişil” Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om.
- Öztürk, Serdar (2005), *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinemada Seyir Siyaset*, İstanbul: Elips.
- Özyeğin, Gül (2005), “Kapıcılar, Gündelikçiler ve Ev Sahipleri: Türk Kent Yaşamında Sorunlu Karşılaşmalar”, *Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat*, Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber (Ed.), İstanbul: Metis, 57-83.
- Özyürek, Esra (2007), *Modernlik Nostaljisi: Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayatta Siyaset*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Özyürek, Esra (2008), *Türkiye’nin Toplumsal Hafızası: Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla*, İstanbul: İletişim.

- Pamuk, Orhan (2008a), *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2008b), *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: İletişim.
- Pérouse, Jean-François (2011), *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*, İstanbul: İletişim.
- Polat, Nurhak (2008), "Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri", *Toplum ve Bilim*, 112: 147-157.
- Renan, Ernest (1993), "What is a nation?", *Nation and Narration*, Homi Bhabha (Ed.), London and New York: Routledge, 8-22.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997), *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı.
- Refiğ, Halit (1971), *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket.
- Sanders, J. M. (2002), "Ethnic Boundaries and Identity in Plural Societies", *Annual Review of Sociology*, 28: 327-357.
- Saraçoğlu, Cenk (2011), *Şehir, Orta Sınıf ve Kürtler: İnkâr'dan "Tanıyarak Dışlama"ya*, İstanbul: İletişim.
- Say, Fazıl (2010), "Arabesk Yavşaklığından Utanıyorum", <http://www.ntvmsnbc.com/id/25115944/>
- Selçuk, Timur (1983), "Müzik Dünyamız", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, 1476-1481.
- Sennett, Richard (1999), *Gözün Vicdanı*, çev. Can Kurultay ve Süha Sertabiboğlu, İstanbul: İletişim.
- Shayegan, Daryush (2010), *Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültüre Şizofreni*, çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis
- Shils, Edward (1975), *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Smith, Anthony D. (2009), *Milli Kimlik*, çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory: An Introduction*, U. K.: Willey-Blackwell.
- Stocker, Barry (1998), "Philosophical Secrets, Heidegger, Poetic Form and the Uncanny", *Anglekai*, 3 (1): 145-152.
- Stokes, Martin (2009), *Türkiye'de Arabesk Olayı*, çev. Hale Eryılmaz, İstanbul: İletişim.

- Suner, Asuman (2006), *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis.
- Şamlı, Cankut (1993), “‘Camdan Kalp’ ve ‘Nostaljisi Kandilli’”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 149-151.
- Şengül, H. Tarık (2009), *Kentsel Çelişki ve Siyaset: Kapitalist Kentleşme Süreçlerinin Eleştirisi*, Ankara: İmge.
- Şenol-Cantek, L. Funda (2003), “‘Yaban’lar ve Yerliler: Başkent Olma Sürecinde Ankara
- , İstanbul: İletişim.
- Tanilli, Server (2007), *Devlet ve Demokrasi: Anayasa Hukukuna Giriş*, İstanbul: Alkim.
- Tekeli, İlhan (1983), “‘Türkiye’de Halkçılık’”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 7, İstanbul: İletişim, 1929-1935.
- Toker, Nilgün & Tekin, Serdar (2002), “‘Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri: ‘Kamusuz Cumhuriyet’ten ‘Kamusuz Demokrasi’ye’”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, Tanıl Bora (Ed.), İstanbul, İletişim, 82-105.
- Tudor, Andrew (2000), “‘Sociology and Film’”, *Film Studies: Critical Approaches*, John Hill & Pamela C. Gibson (Ed.), USA: Oxford University Press, 188-192.
- Tuğrul, Saime (2010), “‘Ritmik Beden, Belleğin Ritmi: Bir 29 Ekim Anısı’”, *Toplum ve Bilim*, 117: 41-55.
- Tüfekçi, Nida (1983), “‘Türk Halk Müziği’”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 6, 1482-1488.
- Ulusay, Nejat (2002), “‘Sinema’”, *Türkiye Cumhuriyeti’nin Temeli Kültürdür II*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, 212-243.
- Uşaklıgil, Emine (2011), *Benim Cumhuriyet’im*, İstanbul: Everest.
- Uzunoğlu, Cemal (1993), “‘Camdan Kalp’”, *Camdan Kalp*, İstanbul: Oyunevi, 147-148.
- Üstel, Füsun (2002), “‘Türkiye Cumhuriyeti’nde Resmi Yurttaş Profilinein Evrimi’”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 4: Milliyetçilik*, Tanıl Bora (Ed.), İstanbul: İletişim, 275-288.

- Üstel, Füsün (2008), “*Makbul Vatandaş*”ın Peşinde: II. Meşrutiyet’ten Bugüne *Vatandaşlık Bilgisi*, İstanbul: İletişim.
- Wiegman, Robyn (2000), “Race, Ethnicity and Film”, *Film Studies: Critical Approaches*, John Hill & Pamela C. Gibson (Ed.), USA: Oxford University Press, 156-166.
- Wollen, Peter (2004), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Bülent Doğan ve Zafer Aracagök, İstanbul: Metis.
- Yalçinkaya, Can T. (2008), “Turkish Arabesk Music and the Changing Perceptions of Melancholy in Turkish Society”, *NEO: Macquarie University Faculty of Arts HDR Journal*,  
[http://www.arts.mq.edu.au/current\\_students/new\\_and\\_current\\_hdr\\_candidates/hdr\\_journals/hdr\\_journal/issue/2008/pdf/CAN-Turkish\\_Arabesk\\_Musicnd\\_the\\_Changing\\_Perceptions\\_of\\_Melancholy\\_.pdf](http://www.arts.mq.edu.au/current_students/new_and_current_hdr_candidates/hdr_journals/hdr_journal/issue/2008/pdf/CAN-Turkish_Arabesk_Musicnd_the_Changing_Perceptions_of_Melancholy_.pdf).
- Yaşar, Fehmi (1993), “Senaryo [Camdan Kalp ]”, *Camdan Kalp*, Fehmi Yaşar (Ed.), İstanbul: Oyunevi, 37-137.
- Yeğen, Mesut (2002), “Kemalizm ve Hegemonya?”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 2: Kemalizm*, Ahmet İnel (Ed.), İstanbul: İletişim, 56- 73.
- Yeğen, Mesut (2009a), *Müstakbel Türk’ten Sözde Vatandaşa: Cumhuriyet ve Kürtler*, İstanbul: İletişim.
- Yeğen, Mesut (2009b), *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İstanbul: İletişim.
- Yeğen, Mesut (2011), *Son Kürt İsyanı*, İstanbul: İletişim.
- Yıldız, Ahmet (2004), “*Ne Mutlu Türküm Diyebilene*”: *Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*, İstanbul: İletişim.
- Yılmaz, Ertan (2008), “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, *Sinema İdeoloji Politika: “Büyüleyen Faşizm” ve Diğer Yazılar*, Ankara: Nirengisinema.
- Yücel, Müslüm (2008), *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul: Agora.
- Yüksel, Eren (2006), *Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Zizek, Slavoj (1996), “Müstehcen Efendi”, çev. Mustafa Yılmaz, *Toplum ve Bilim*, 70: 63-77.
- Zürcher, Erik Jan (2008), *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, İstanbul: İletişim.

## **EK I: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ**

### **MUHSİN BEY**

Yıl: 1987

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Oyuncular: Şener Şen (Muhsin Bey), Uğur Yücel (Ali Nazik), Sermin Hürmeriç (Sevda Hanım), Osman Cavcı(Osman), Doğu Erkan (Madam Agavni).

### **CAMDAN KALP**

Yıl: 1990

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Fehmi Yaşar

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Oyuncular: Genco Erkal (Kirpi), Şerif Sezer (Kiraz), Deniz Gökçer (Naciye), Füsün Demirel (Sinten), Erşen Ersoy (Yetim), Aytekin Özen (Beşir), Şiho (Macit Sonkan), Maho (Cemal Şan), Libyalı (Nurettin Şen).

### **BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK**

Yıl: 2001

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Handan İpekçi

Görüntü Yönetmeni: Erdal Kahraman

Oyuncular: Şükran Güngör (Rıfat Bey), Dilan Erçetin (Hejar), Füsün Demirel (Sakine/Rojin), İsmail Hakkı Şen (Evdo), Yıldız Kenter (Müzeyyen Hanım), Sevinç Erol (Serpil).

### **GÖNÜL YARASI**

Yıl: 2004

Yönetmen ve Senaryo yazarı: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Oyuncular: Şener Şen (Nazım Öğretmen), Meltem Cumbul (Dünya), Timuçin Esen (Halil), Devin Özgür Çınar (Piraye), Güven Kıraç (Mehmet), Ece Naz Kızıltan (Melek).

## EK II: FEHMİ YAŞAR'LA SÖYLEŞİ<sup>76</sup>

**B. Ş. :** *Türk sinemasında İstanbul imgesi, son yıllarda yoğunlaşan bir ilginin odağı oldu. Camdan Kalp'in İstanbul'la ilişkisini nasıl tanımlamayı tercih edersiniz?*

**F. Y. :** Elbette farklı İstanbullardan söz etmeliyiz, gettolardan. Zengin-fakir, eski-yeni, kültürlü-cahil, laik-dindar, Türk-Kürt bu kategoriler uzar gider. Büyük şehirlerin tüm baştan çıkarıcılığı, ilginçliği, imkân ve imkânsızlığı burada zaten. Herkes sanki bu mümkünmüş gibi potansiyel tehlike olan ötekine dokunmamaya çalışarak kendi hayatına saklanmaya çalışıyor. Sanat da kural dışı olan bu dokunuşlardan bu ihtimallerden besleniyor; büyük hikâyeler, büyük imkânlar yakalama şansı buluyor. *Camdan Kalp*'in başkahramanı Kirpi durağan hayatından sıkılıp, kabuğunun dışına niyet edip, yasak elmaya uzandığı anda hikâye başlıyor. Tüm film ötekiler, sınırlar ve anlama olanakları üzerine. Sınıfsal kültürel veya etnik...

**B. Ş. :** *Camdan Kalp, Türkiye sinemasının en çok ses getiren filmlerinden birisi. Filmin gösterime girişi ardından kaleme alınan yazıların ekseriyeti, sınıf çelişkisi temelinde bir eleştirel dile sahip. Filmin çatışan etnik kimlikler/kültürler ekseninde değerlendirilmesini nasıl değerlendirirsiniz?*

**F. Y. :** Filmin etnik çatışmaların geleceği ile ilgili bir öngörü taşıdığını kanıtlar bu tespitiniz çünkü tüm ülke entelejensiyası o sıralar sınıf çelişkilerinden daha karmaşık olan bir etnik problem ve bunun yaratacağı sorunların farkında olmamayı seçiyordu. Ya da algının konforları böyle bir tatsız ihtimalle ilgilenmemeyi seçiyordu. *Camdan Kalp* bir uyarıydı anlayana, Kirpi boşuna ölmeyecekti.

---

<sup>76</sup> *Muhsin Bey* ve *Gönül Yarası*'nın yönetmeni Yavuz Turgul ve *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın yönetmeni Handan İpekçi ile de söyleşi için irtibata geçilmesine rağmen, yönetmenlerin başlangıçtaki olumlu kararlarını değiştirmeleri sonucunda planlanan söyleşiler gerçekleştirilememiştir. Fehmi Yaşar'la yapılan bir söyleyişi, internet üzerinden 18 Nisan 2011 tarihinde yapılmıştır.

**B. Ş. :** *Kirpi'nin Kars yolculuğuna çıkarken, Ferit Edgü'nün O/Hakkâri'de Bir Mevsim romanını okuduğunu görüyoruz. Bu göstergeden yola çıkarak, Kirpi'nin Gülsuyu macerası ile Hak. Kenti'nin Öğretmen'i arasında bir analogi kurulabilir mi sizce? Bu minvalde, Hak. Kenti'ndeki "yabancılaşım" İstanbul'da bir iç kente taşınmasını mümkün kılan olgu nedir sizce?*

**F. Y. :** Toplumlar değişmek zorundadırlar bu yönetilmek zorunluluğu olan bir değişimdir. Onu yönetemezsen değişim sancılı, kıyıcı ve acımasızdır. Büyük acılara büyük bedellere mal olur. Hakkâri'de başarılamayanı İstanbul'a taşımak veya bu göçe boyun eğmek kendi sorunlarıyla yüzleşerek kendi projelerini oluşturamamış toplumlar için mümkündür ama sorunu çözmez. Bu kez de İstanbul Hakkârileşmeye başlar. Kalabalık galebe çalar, her şeyi emer, içerir, aşağı çeker ve kendine benzetir. Bu değerlerin dışında bir önermesi varsa erkin, yapar, en azından yapmaya çalışır. Yoksa boynunu büker, akışa teslim olur, olayların ardından bir o yana bir bu yana seğirterek. Kendine, toplumuna zaman kaybettirir. Zamanın acıması yoktur. Sorunlarını vaktinde çözemeyenler er veya geç bunu çok pahalı öderler...

**B. Ş. :** *Camdan Kalp'in senaryosunda gördüğümüz bir diyalogun bu anlamda kilit pozisyonda olduğunu düşünüyorum. Kirpi ve Naciye, dünyayı dolaşma hayallerini dillendirirken, Kirpi kendi ülkesinin ücra köşelerine gidememiş olduklarında dem vuruyor ve Naciye "terör gerçeği"ni gerekçe göstererek söz konusu olamayacağını söylüyor. Bu diyalogu perdede görememizin sebebi sizin kişisel tercihiniz miydi? Öyle ise nedenlerini açıklarsanız sevinirim.*

**F. Y. :** Naciye ve Kirpi nin kendi toplumlarına bakma onunla yüzleşme ve onu anlama korkularını terör gerçeğiyle meşrulaştırmak istememiştir diye düşünüyorum...

**B. Ş. :** *Kirpi'nin Hakkâri macerasından akıllarda kalan, benim de çözümlenmekte zorlandığım bir sahneyi aydınlatarsanız sevinir. Jandarma'nın eve girişinden biraz önce, Kiraz'ın genç ve güzel kız kardeşinin yere uzanıp üzerine sofranın kurulduğu sahneden bahsediyorum. Bir ritüel, kamuflaj ya da ironi olabilecek bu durumu, film bağlamında nasıl değerlendirmemiz gerekiyor?*

**F. Y. :** O sahne belki beni yetersizliğimden tam anlayamamış bir sahnedir. Askerden, askerin zulmünden sakladığını Alman'a satan ahlak. Alman'a ya da Ağa'ya... O yoksulluğun içinde kadın bir metadır ve saklanması gereken bir meta. Daha sonra kendi ülkelerinde bakire kadın bulamadıkları için oralara gelen Almanlara satılabilecek bir değer. Bir çeşit başlık parasına, başlık parasını Hamit Ağa'nın mı Hans'ın mı ödediğinin büyük bir farkı var diyorsanız o başka...Bence vahşetse söz konusu olan hiç bir farkı yok..

**B. Ş. :** *Filmin Kars'ta geçen bölümündeki gerçeküstü unsurların toplumsal gerçekliğin deformasyonuna yol açtığı gibi eleştirileri nasıl değerlendiriyorsunuz? Bir diğer deyişle, Kars'taki "gerçeği" farklı "gerçeklik" anlayışı ile resmetme tercihinizin ardında yatan sebep neydi?*

**F. Y. :** Gelecek... Gelecek beklediğimiz gibi olmayacak iki artı iki dört etmeyecek... Rakamlar ve anlamları da değişir. Deformasyon bu iletişim çağında kaçınılmazdır. Toplumsal gerçeklik niyetlerimize ve arzularımıza aldırılmaz. Biz onun hep öyle kalmasını isteriz ama günümüzde hiçbir refleks saf değildir, değişmiş, değiştirilmiş hatta manipüle edilmiştir. Bu haklılığına ve olgu oluşuna halel getirecek bir durum değildir, olamaz da. Sadece anlamının sınırlarıyla oynayan onu genişleten standart dışına alan bir durum oluşturur.

**B. Ş. :** *Kirpi'nin bütün fedakârlıklarının ardından ölümünün içerdiği umutsuzluğun, iç kent insanları için umut olarak okumak mümkün mü?*

**F. Y. :** Hayır. Ne kirpi için ne iç kent insanları için umut yok. Bu ihtimalleri yok eden onlar. Tarih arkalarından ağlamayacak. Kendi projesinde geciken toplumlar daha acımasız ve katı olacak, gelecekte de yer alma imkânını kaçıracaklar. Tanrıların yarattığı dünyanın sonu geldi. Farkında olmak istemediğimiz bu, artık insanlar yönetiyor dünyayı. Çıkarlar, su ve enerji ve tarım ve nüfus hızla çoğalıyor dünyadaki her şeyi yetersiz kılacak kadar büyük bir hızla. Altımızdaki topraklar için kan dökmemiz oraların bize sonsuza kadar tapulu olduğu hakkını vermez. Oralar bizim değildir biz öyle sanırız. Ne kadar yüz yıl, hayır iki yüz yıl hayır beş yüz hayır bin. Ama alırlar ayağımızın altından çekip, er yada geç, önce boşlukta uçuşuruz bir

müddet sonra tarihin ve uzayın çöplerinin arasına.Tarih acımaz... Potansiyellerini kavgaya değil değer yaratmaya harcayanlarıdır yarın, kimse seni beklemez. Senin Sümerleri, Babil'i, Eti'yi,Hitit'i, Likya'yı beklemediğin umursamadığın onlar için ağlamadığın gibi...

*B. Ş. : Kuşkusuz filmdeki en güçlü hikâyelerden birisi de Yetim'e ait; bir anlamda kimsesizleştirilmiş onlarca çocuğun hikâyesinin temsilcisi olarak değerlendirebileceğimiz Yetim'in tercihini, sizin daha önceki röportajlarınızda rastladığımız pozitif bir toplumsal dönüşüme dair umutsuzlukla birlikte mi okumak gerekir?*

**F. Y. :** Filmin yapıldığı yıllardan bu güne değişen dünyayı irdelerseniz yarın için bir umuda kapılmanız için hiç bir nedenin olmadığını görürsünüz. Büyük çoğunluk hızla köleleşmektedir ve bilişim ( ki artı yeni bir çağ yaratmıştır) onları yalnızca rakamsal bir değer haline bir yaka numarası getirmiştir ve ne yazık ki bundan böyle sadece öyle anılacaklardır... Şu yakın zamanda Afrika'da kıyılan insanlar için kim ne kadar üzüldü. Müdahale tek bir yerden geldi fildişine; onları en çok sömüren ve sömürecek olandan. Gerisi, büyük insanlık, ağlamadı bile. Eskiden yürüyüşler yapılırdı, en az on büyük şehrin meydanlarında hümanite çılgınlıkları atan yüz binler yürürdü. Nerede o büyük insanlık?

*B. Ş. : Son olarak, Türkiye'de son yıllarda üretilen filmlerin ve film dilinin, ülkenin demokratikleşmesinde (hikâyelerin çeşitlenmesi aracılığıyla) alternatif bir dilin üretilmesinde katkı sunabilmesini mümkün kılacak bir yapıda olduğunu düşünüyor musunuz? Bu anlamda başlıca failler, hikâye anlatıcıları olarak kimleri görüyorsunuz?*

**F. Y. :** Ne yazık ki “mış gibi” yapmak “mış gibi” ile idare etmek, konuşuyormuş gibi yapıp gevelemek, sorunun etrafında dolaşmak, sorunları içselleştirmemek anlamına gelmez. Evet bu gün her konuda film yapılmaya uğraşılıyor malesef bana bir çoğu hala “mış gibi” yapıyor gibi geliyor. Mış gibi, mış mış gibi... Konuyla ilgileniyormuş gibi, bir meselesi varmış gibi, estetik bir derdi, ahlaki bir duruşu, samimi bir anlama çabası varmış gibi... Mış gibi mış mış gibi yani... Beni heyecanlandıran az şey var diyeyim... Nuri Bilge, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Köprüdekiler, İyi Seneler Londra, Gitmek, Press, Çoğunluk ve çok sayıda olmayan bir kaç yeni yönetmen gibi...

## ÖZET

Bu tez, kültürel ve siyasal tarihe dair betimleyici ya da eleştirel yaklaşımları olası kılan sinemasal metinlerin toplumsalı anlamak konusunda aydınlatıcı olacağı argümanından yola çıkarak, tematik ortaklıklar doğrultusunda seçilen *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987), *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1991), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) ve *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004) filmlerini ulusal kimlik (Türklük), etnisite, modern kent (İstanbul) ve göç odaklarında analiz etmektedir. Bu doğrultuda, milli tahayyülün modern ve milli kent imgesinde kırılmaya yol açan göçün sinemasal temsillerindeki dönüşüm, merkez çevre tartışmalarına getirilen eleştiriler ışığında geliştirilmiştir. Merkezi değerlerin vücut bulduğu makbul vatandaşların Türklüğün görünürlük kazanan heterojen çevresini temsil eden karakterlerle karşılaşmaları aracılığıyla geliştirilen analiz, kurucu ideolojinin halk idealinin yadsıdığı öğelerin görünürlüklerindeki artışın merkezi değerlerin tartışılabilirliğine katkısına odaklanmaktadır. Bu anlamda tezin nihai amacı ulusal kimlik tartışmalarının değişen veçhelerinin sinemasal izlerini takip ederek, çok kimlikli ve çeşitli anlatıların hâkim olduğu bir sinema anlayışının olanaklılığına ve potansiyeline dair bir çerçeve sunmaktır.

## ABSTRACT

Based on the argument that cinematic texts which enable descriptive and critical approaches to the cultural and political history can be illuminative in the context of appreciation of social structure, this thesis aim to analyze four movies - *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987), *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1991), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) and *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2004)- , which are chosen by thematic association, in the name of national identity (Turkishness), ethnicity, modern city (İstanbul) and migration. In this context, the transformation of cinematic representation of migration which causes a break in imagination of nationhood and national imagination of city is evolved through the criticism of center and periphery paradigm. So that, the analysis which is opened up by the meetings of the acceptable citizens with the characters who are more visible then ever and belongs to the heterogeneous periphery is focused to the contribution of visibility of others which are denied by the founder ideology's public ideal to the negotiation of central values. In this manner, the ultimate aim of the thesis is to present a reasonable frame of possibility and potential of multi cultural and varied narratives by following the cinematic traces of national identities' variable dimensions.