T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ: MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL DİLİ

Yüksek Lisans Tezi

EMEL UZUN

İstanbul, 2016

T. C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ: MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL DİLİ

Yüksek Lisans Tezi

EMEL UZUN

Danışman: PROF. DR. FİLİZ AYDOĞAN BOSCHELE

İstanbul, 2016

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi EMEL UZUN'nın YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ: MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL DİLİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 30.06.2016 tarih ve 2016-23/2 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 12/07/2016.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı			**İmzası**
1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. FİLİZ AYDOĞAN BOSCHELE	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. SEÇKİN ÖZMEN	
3.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. SEMA ÖZER	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Emel Uzun
Anabilim Dili : Radyo Televizyon ve Sinema
Programı : İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele

Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2016
Anahtar Kelimler : Öteki, Toplumsal Cinsiyet, Milliyetçilik, Sinema

ÖZET

YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ: MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL DİLİ

Bu çalışmada, sinemanın görüntü gücü kullanılarak, yeni Türk sineması üzerinden "öteki" temsilleri incelenmiştir. Farklılık ve çeşitliliğin çok geniş olduğu "öteki" konusunda, milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet ilişkisinin karşılıklı etkileşimine dayanarak, var olan egemen ideolojiyi yeniden üretilişine özellikle değinilmiştir. Reha Erdem'in "Korkuyorum Anne" ve Ümit Ünal'ın "9" filmleri üzerinden ayrıntılı olarak ele alınan çalışma, fark ederek ya da etmeyerek yarattığımız "öteki" kalıplarını da görme imkânı sunmuştur. Bilinçsizce içselleştirdiğimiz bu kalıplar, gündelik hayatın içerisine nüfuz etmektedir. Bu durum, sistemin adaletsiz yanlarını yeniden üretmek anlamına da gelmektedir. Çalışmada, sosyolojik, ideolojik ve feminist eleştiri temelinde incelenen filmlerin, tüm bu yapıları açığa çıkarması amaçlanmaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Emel Uzun
Field	: Radio, Television and Cinema
Programme	: Communication Sciences
Supervisor	: Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele
Degree Awarded and Date	: Master – June 2016
Keywords	: Other, Gender, Nationalism, Cinema

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF THE OTHER IN NEW TURKISH CINEMA: MASCULINE LANGUAGE OF NATIONALISM

In this study,"the other" representation was examined through new Turkish cinema by using power of the cinema scene. The reproduction of existential dominant ideology was specially mentioned in terms of mutual interraction of relationship between nationalism and gender on extensive diversity and variety of "other". The study that is broadly referred to Reha Erdem's "Korkuyorum Anne" and Ümit Ünal's "9" movies, presented visibility of other term that is created by us with or without recognizing. Unaweres interiorised these terms were penetrated inside of the daily life. This situation also meant reproduction of unfaired parts of the system. In the study, the films that are analyzed on the basis of sociological, ideological and feminist critiques, were aimed to disclose all these structures.

ÖNSÖZ

Oturduğu rahat koltuklardan önlerindeki renkli perdeye bakan insanlar, başka bir dünyanın gizeminin peşinden sürükleniyormuş görüntüsü verirler. Oysa sürüklenilen bu dünya, başkalarından yansıyan, bizim hikâyemizdir. "Başkaları" ve "biz", "biz" ve "onlar", "ötekiler"... Bu çalışma, fikir aşamasında birçok evrim geçirse de, temel bir zemini hep korudu. O da "öteki" kavramı... Lisans öğrenimimden itibaren farklı sivil toplum kuruluşlarında gönüllü ve profesyonel çalışan biri olarak; öteki" dediğimizin; aslında "bir diğer kendim" olduğunu bu atmosferde keşfettim. STK'ların farklılığı renkliliğe dönüştüren yapısı, benim dünyamı da, "öteki"lerin renkleriyle kuşattı. Bu nedenle, bu çalışma, "öteki"nin, "bir başka kendi" olduğuna inanan bir insanın, etrafındaki "öteki"likleri görünür kılma, renklerini duyurma çabasıdır. Bu çabayla, milliyetçilik perdesiyle örtülen ve toplumsal cinsiyet kalıplarıyla devamlılığı sağlanan "öteki"liklerin, bir başka perde; beyazperde aracılığıyla açığa çıkarılması amaçlanmıştır.

Tez çalışmam boyunca, bilgi birikimini ve motive edici desteğini benden esirgemeyen, bilgisinin ışığıyla yolumu aydınlatıp, yönümü bulmamı sağlayan değerli danışmanım; Prof. Dr. Filiz Aydoğan Boschele'ye ve tez konumla ilgili henüz karar aşamasında, kafamda bin bir türlü fikirle boğuşurken, beni sadeliğin sularına çeken, bilgi ve deneyimiyle, zihin dünyamı berraklaştıran Yrd. Doç. Dr. Sema Özer'e sonsuz teşekkür ederim. Çalışmam boyunca yazdığım her satırı titizlikle okuyan, düzeltmeler yapan Elif Uzun'a ve bu yolda beni yüreklendiren, farklı disiplinden gelen bir bakışla, konuya çok yönlü bakmamı sağlayan Hale Şanlı'ya teşekkür ederim. Onlar sayesinde, feminizmin işaret ettiği "kız kardeş dayanışması"nı yaşayarak deneyimliyorum. Farklı STK'larda tanışıp, yaşamıma eklenen ve bu çalışmada özellikle konunun çerçevesini çizmemde ve film seçimlerinde bana yardımcı olan arkadaşlarım Engin Taşkaya ve Aslı Özcan'a; çalışmanın her aşamasında bilgi ve desteğini benimle paylaşan, tez sürecimi kolaylaştıran Erdem Yedekçi'ye ve tabii ki bu çalışmanın gerçekleşmesini varlığı ve desteğiyle mümkün kılan annem ve babama sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul, 2016 Emel UZUN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

ÖNSÖZ ..... **iii**

1. GİRİŞ **1**

2. ÖTEKİ **4**

2.1. ÖTEKİ KAVRAMINA GENEL BAKIŞ 4

2.2. TOPLUMSAL, TARİHSEL VE KÜLTÜREL DÜZLEMDE ÖTEKİ 5

2.2.1. Aydınlanma Düşüncesine Kadar "Öteki"nin Durumu 9

2.2.1.1. Antik Yunan'da Öteki 11

2.2.1.2. Orta Çağ'da Öteki 11

2.2.1.3. Toplum Sözleşmesi Teorileri 13

2.2.1.3.1. Hobbes 14

2.2.1.3.2. Locke 15

2.2.1.3.3. Rousseau 16

2.2.2. Modern Dönemde Öteki 18

2.2.2.1. Modern Dönemde Öteki Düşüncesi 24

2.2.2.2. Kültürel Farklılıklar ve Evrenselcilik 25

2.2.2.3. Milliyetçilik Kavramına Genel Bakış 33

2.2.2.4. Irk Kavramına Genel Bakış 37

2.2.3. Postmodern Dönemde Öteki 39

2.2.3.1. Postmodern Dönemde Öteki Kurgusu 41

2.2.3.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramına Genel Bakış 44
2.2.3.3. Postmodern Dönemde Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet 46
2.2.3.4. Ulus Devlet Oluşumunda Kadının Rolü 51
2.2.3.5. Erkeklik Temelinde Yaratılan Öteki ve Hegemonik Erkeklik Kavramı. 59

3. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL, TOPLUMSAL GELİŞİMİ VE KADIN TEMSİLİYETİ ÜZERİNDEN YENİDEN ÜRETİLEN MİLLİYETÇİLİK 63

3.1. TÜRKİYE'YE SİNEMANIN GELİŞİ 64

3.2. İLK YILLAR (1914-1922) 66

3.3. TİYATROCULAR DÖNEMİ (1922-1939) 69

3.4. GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1950) 73

3.5. SİNEMACILAR DÖNEMİ (1950-1970) 75

3.6. 1970'LER KARŞITLIKLAR DÖNEMİ (1970-1980) 83

3.7. 1980 SONRASI DARBE DÖNEMİ (1980-2010) 85

4. YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ: MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL DİLİ 91

4.1. SİNEMA VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ 91

4.2. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI (YENİ TÜRK SİNEMASI) 94

4.3. YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ 95

4.3.1. Toplumsal Cinsiyet 97
4.3.2. Etnik Grup ve Irk 100
4.3.3. Sınıf 104
4.3.4. Siyaset 106
4.3.5. Delilik: 107
4.3.6. Yaşlılık: 108
4.3.7. Engellilik: 109

4.4. YENİ TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL YANSIMALARI 110

4.3.1. Toplumsal Cinsiyet ve Sinema 110
4.4.2. “Korkuyorum Anne” 111
4.4.3. “9” 120

5. SONUÇ 130

KAYNAKÇA 134

1. GİRİŞ

Kendim olmak için başka biri olmalıyım,
bırak kendini, başkalarında ara kimliğini,
başkaları da yok eğer ben yoksam (...)
hep biz varız, yaşam başka biridir,
senin ve benim ötemde, hep ufukta,
bizi öldürür ve yabancılaştırır yaşam
Octavio Paz – Güneş Taşı

İnsanlık tarihi içerisinde, bireyin, kendini düşüncesine konu edişi, çok eskilere dayanmaktadır. "Ben" üzerine düşünce geliştirmek isteyen kişi, bunu ancak "öteki" üzerinden yapabilmektedir. Bu bakımdan, "öteki"ni inceleyen ve üzerine düşünce geliştiren insan, kendisini ve çevresini de, "öteki"ne yüklediği anlamlar çerçevesinde çizer. Bu durum beraberinde, "Karamazov Kardeşler"in kahramanı, Alyoşa Karamazov'un dediği gibi, "hepimiz herkes için sorumluyuz" sonucunu doğurur. Büyük bir zincirin halkaları olan insan toplulukları, birbirleriyle iç içe geçmiş şekilde varlığını sürdürebilirler. Bu etkileşim, her bireyi tek ve eşsiz kılarken, aynı zamanda bir diğerine, ötekine karşı sorumlu ve muhtaç kılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, ötekine karşı sorumlu olduğumuz bu dünyada, farklılıkları görünür kılmaktır. Milliyetçiliğin eril dili aracılığıyla yeniden üretilen toplumsal cinsiyet kalıpları, ulus devlete uygun, tek tip bireyler yaratmayı amaçlamaktadır. Bu çalışma, aynılaşan bireylere sorgulayıcı bir bakışla bakarak, farklılıklarını ortaya çıkarmak için yapılmıştır. Giriş bölümünden oluşan birinci bölüm, çalışmanın temel çerçevesini çizecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, "öteki" kavramına yüklenilen temel anlamlara bakılacaktır. "Öteki"ni kurgularken, "ben"i, nerede konumlandırdığımız son derece önemlidir. Sosyal bilimler, bu nedenle "ben" ve "öteki" ikiliğine, özellikle eğilmişlerdir. Bu bölümde; tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçte, "öteki" olana yüklenen anlamlar ve geçirdiği değişimler incelenecektir. Ulus devlet ile gerçek

anlamda görünürlük kazanan "öteki"nin varlığını, Antik Yunan'a kadar götürmek mümkündür. Bu nedenle, oluşturulan tarihsel çizgi; Klasik Yunan sitesinden başlatılarak, ortaçağ ve modern dönem takip edilerek, postmodern dönemin çokkültürlü şehirlerine kadar getirilecektir. Tarihsel ve sosyolojik bir bakışla ilerleyen bu bölümde; "öteki", "toplumsal cinsiyet", "milliyetçilik" ve "hegemonik erkeklik" kavramlarına değinilecektir.

Bu bağlamda, çalışmada temel olarak kültürel, tarihsel ve toplumsal süreçlerde yaratılan "öteki"ye odaklanılarak; milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet kalıplarıyla gizlediğimiz temel ayrımları açığa çıkarmak amaçlanmaktadır. Elbette öteki olarak konumlanan birçok yapı bulunmaktadır. Yaş, engel durumu, gelir ve dinsel farklılıklar bunlardan bir kaçıdır. Bunların etkisi de küçümsenmemektedir. Ancak, konuyu dağıtmamak ve postmodern dünyanın kaygan zemininde dağılmamak için bu çalışmada, birbirleriyle son derece bağlantılı olan toplumsal cinsiyet ve milliyetçilik kavramlarına odaklanılmıştır. Türkiye toplumunun ulus devlet ve milliyetçilik konularındaki hassasiyeti ve toplumsal cinsiyet kalıplarıyla birlikte var olan milliyetçiliği yeniden üretişi, söz konusu iki "öteki" kalıbına bakılmasında etkili olmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise; tarihsel süreç içerisinde, Türk sinemasında kadın aracılığıyla yeniden üretilen milliyetçilik kalıplarına değinilecektir. Türk sinemasının tarihsel gelişimi esas alınarak oluşturulacak olan bu bölüm, Türk sinemanın farklılıklara bakışını milliyetçilik perspektifinde ve kadın temelinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu noktada üzerinde durulması gereken bir diğer konu, "Türk sineması" kavramıdır. "Öteki" üzerine odaklanan bu çalışmanın temel hedefi, farklılıkların çeşitliliğini gözler önüne sermektir. Bu bakımdan, neden "Türkiye sineması" kavramının kullanılmadığı düşünülebilir. Sinemada, birçok dini, etnik ve kültürel grubu içine alan "Türkiye sineması" kavramı, aynı zamanda hepsini tek bir potada eritmektedir. Ulus devlet anlayışlıyla oluşan bu teklik, kültürel çeşitlilikleri fark etmeden baskılama tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle, incelenen filmlerinin çoğunun Türk yönetmenler tarafından gerçekleştirildiği düşünülerek, "Türk sineması" kavramını kullanmak uygun görülmüştür.

Çalışmanın bir diğer bölümü olan, dördüncü bölümün başlangıcında, sinema ve ideoloji ilişkisinin üzerinde durulacaktır. Kültür ve ideolojinin yoğun etkileşimi, toplumu ve bireyi dönüştürüp, değiştirmektedir. Söz konusu bu dönüşümü ve "öteki"liği görünür kılmanın yollarından biri, onu somut göstergeler haline getirebilmektir. Bu açıdan, sinemanın sahip olduğu gösterim gücü kullanılarak; sonraki aşamada, Yeni Türk sinemasında temel "öteki"liklere bakılacaktır. Toplumsal cinsiyet, etnik grup ve ırk, sınıf, siyaset, delilik, yaşlılık ve engellilik temelinde incelenecek filmler, "öteki" olana bakışı; toplum, ideoloji ve birey temelinde açıklamaya çalışacaktır. Yeni Türk Sineması, postmodern dönemin etkisiyle, "öteki" olanın gündelik hayatın her noktasında olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Reha Erdem'in "Korkuyorum Anne" filmi ile Ümit Ünal'ın "9" filmi, ayrıntılı olarak incelenecektir. Toplumsal cinsiyet kalıplarına, milliyetçi öğeler temelinde odaklanan bu iki film, konuları ve tarzları itibariyle birbirlerinden çok farklıdır. Bu farklılık, "öteki"liğin, çeşitliliğini göstermek noktasında önemlidir. Bu bakımdan, fark etmeden içselleştirildiğimiz, milliyetçi bakışın eril dili, daha görünür olacaktır.

Çalışmanın temel amacı; Türk sineması aracılığıyla, "öteki" kurgularımızla yarattığımız, önyargılı düşünce kalıplarının farkına varmaktır. Eleştirel bakışı temel alarak; sosyolojik, ideolojik ve feminist eleştiri temelinde incelenen filmler; "ideal" bir toplum tasarımı konusunda sorular sormayı amaçlamaktadır.

2. ÖTEKİ

2.1. ÖTEKİ KAVRAMINA GENEL BAKIŞ

Öteki kavramı insanın düşünsel serüveninde önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü insan, kendini ancak kendinden olmayan aracılığıyla sınıflayarak, tanımlayarak anlama yoluna gitmektedir. İnsanlık tarihi, kendini keşfetmenin tarihiyse, aynı zamanda kendi olmayan diğerini, başkasını, ötekini keşfetme süreci de olmuştur. Bu nedenle sosyoloji, antropoloji ve sosyal psikoloji başta olmak üzere sosyal bilimler, öteki olgusu üzerinde önemle durmaktadır.

Düşüncelerimiz, tek tek taşlarla kurulmuş uzun bir yolsa eğer, o yolu oluşturan taşlar sözcüklerdir. Bu nedenle bir kavramı düşüncemize konu ederken, öncelikle sahip olduğumuz dilde hangi anlama geldiğine bakmak doğru olacaktır. Türk Dil Kurumu'na göre, sözü edilen şeyden farklı olana, öteki demekteyiz. Bir diğer ifadeyle öteki; önem ve konum bakımından uzakta olan, diğeridir.[1]

Sosyal bilimlere göre öteki, aşağı yukarı benzer, ağırlıklı olarak da birbirini tamamlayan şekillerde ifade bulmaktadır. Antropoloji sözlüğü ötekini; "biz-den olmayan" olarak tanımlamaktadır. Toplumsal olarak sahip olduğumuz aidiyetlerimizi (kimliklerimizi) paylaşmayanlara karşı yabancılık duyarız, bu yabancılaştırma durumunu en iyi ifade eden kavram da ötekidir.[2] Ortak aidiyet olarak belirtilen ifade kimliktir. Öteki ve kimlik kavramları arasındaki ilişki birbirlerini tanımlamada önemlidir. Bu nedenle, kısa bir kimlik tanımlaması yapmak yerinde olacaktır. Antropoloji sözlüğüne göre, insana özgü bir kavram olan kimlik, tanımlama/tanınma ve aidiyet olmak üzere iki bileşenden oluşmaktadır. Çok genel bir ifadeyle kimlik, farklı çeşitlerde karşımıza çıkan toplumsal gruplara kendimizi tanıtma şeklimizdir. Biz kimiz, hangi gruba aitiz gibi sorulara verdiğimiz cevaplarla kendimizi tanıtma ve karşı tarafı tanıma sürecine gireriz.[3]

[1] Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 9. Baskı, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1998, s.1740.
[2] Kudret Emiroğlu ve Suavi Aydın, **Antropoloji Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.661.
[3] Emiroğlu ve Aydın, ss.469-470.

Felsefi düşüncede öteki, Mill'den Sartre'a, Levinas'tan Foucault'a uzanan bir çizgide irdelenmiştir. Felsefe sözlüğünün tanımlamasına göre öteki; "Konuşan, belli bir durumda bulunan kişiyle aynı nitelikte ya da doğada olduğu düşünülen kişi"dir. Fenomenoloji (Görüngübilim) ötekiyi, kişinin kendi resmini çizerken karşısında bulunan belirleyici etmen olarak görmektedir. Bu anlamda doğu için batı, kadın için erkek ötekidir.[4]

"Ötekilerden söz ettiğim ölçüde aslında hep kendimden söz ediyorum."[5] diyen Montaigne, insanın ötekini sorgularken aslında temelde kendini düşüncesine konu ettiğini net bir şekilde ifade etmiştir.

Yirminci yüzyılın en önemli etik kuramcılarından biri olan, "öteki'nin filozofu" olarak da bilinen Emmanuel Levinas'a göre ise; "öteki, düzenin asıl/ilk (orijinal) istisnasıdır."[6] Bu tanımlama "normal" olandan ayrılmayı içeren bir kırılmayı, dışına çıkmayı ve kopuşu betimlemektedir.[7]

Modernitenin ilk sosyoloğu olarak görülen Georg Simmel, aynı olandan farklı durumda olanı, ötekini, "yabancı" terimiyle ifade etmektedir. Ona göre yabancı, hareket halinde gidip gelen değil, gelen ve kalandır. Belli bir ortamın içerisinde sabitlenen yabancı, başlangıçta bu ortama ait değilken, artık onun bir parçasıdır; fakat değerlerinden farklı olan bir parça. Simmel; "yabancı, gruba organik olmayan bir biçimde eklenmiş olsa da, yine de grubun organik bir üyesidir"[8] demektedir.

2.2. TOPLUMSAL, TARİHSEL VE KÜLTÜREL DÜZLEMDE ÖTEKİ

Öteki kavramı temelde birey, ulus gibi kavramlarla birlikte daha çok düşünüldüğünden modern dönemle birlikte anılmaktadır. Fakat insanın kendinden olmayan, diğeri olarak nitelediği öteki ile ilişkisinin tarihini Antik Yunan'a kadar götürmek mümkündür.[9]

---

[4] Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 7. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2010, s.1225.
[5] Montaigne, Aktaran: Dominique Schnapper**, Öteki ile İlişki**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s.6.
[6] Levinas, Aktaran: Duygu Türk, **Öteki Düşman Olay**, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s.21.
[7] Duygu Türk, **Öteki Düşman Olay**, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s.22.
[8] George Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis yayınları, 2009, ss.149-154.
[9] Dominique Schnapper, **Öteki ile İlişki**, Ayşegül Sönmezay (çev.), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s.25.

İnsanlar bir arada yaşamaya başladıkları andan itibaren, insanlık tarihi gittikçe hızlanan bir grafikle değişimlerin içinde bulmuştur kendini. Yaşayan bir canlı olarak insanın kendini keşfetmesi, kendi gibi olan ve aynı zamanda kendinden farklı da olan diğerleriyle karşılaşmasıyla mümkün olmuştur. Bu nedenle, bu çalışmada öncelikle insanın düşünsel tarihi referans alınarak, aydınlanma çağına kadar "öteki"nin aldığı görünümler incelenecektir.

Tarihsel süreçler; toplumsal, ekonomik ve kültürel yapılar ve düşünsel oluşumlar arasında bağlantılar olduğunu gözler önüne sermektedir. Alaeddin Şenel'e göre; "her bir ekonomik ve toplumsal düzenin kendine özgü bir kültürü, kendine özgü bir düşünüşü vardır." Geçim sağlamak için oluşturulan her türlü faaliyet, sonraki yıllarda buna üretim biçimi diyeceğiz, kendine uygun düşünce biçimini yaratmaktadır. Avcı ve toplayıcı toplulukların geçim yapısı, sihirsel düşünceyi meydana getirirken, tarıma dayalı ekonomik yapı dinsel düşünceyi, sanayiye yönelik üretim ise bilimsel düşünce yapısını doğurmuştur.[10]

Ekonomi ve toplumsal değişimlerle birlikte oluşan düşünsel yapılar, öteki olanı sisteme uygun olarak dönüşmektedir. Sanayi devrimiyle birlikte oluşan dönüşümle "öteki" artık görünür olmaya başlamıştır. Farklılıkların ortada olduğu bir dünyada, "ben" kendini o farklılık üzerinden tanımaya çalışmaktadır.

Tarihsel düzlemde şekillenen ve günümüzde kendine özgü yapısını alan öteki olgusu, insanın doğası üzerine düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Bu nedenle, toplum sözleşmesi teorilerine kulak vermek yerinde olacaktır. Çünkü bu teoriler; doğa durumu ve uygar durum arasında temel ayrımı açıklarken, bir araya gelen insan topluluklarının etkileşimleri sonucunda oluşan yapıyı da tasvir etmeye çalışmışlardır. İnsanların bir arada yaşamaya başlamaları, kendinden farklı olan ötekini de görmeye başlamaları demektir.

Dominique Schnapper, iki farklı şekilde öteki ile ilişki içerisine girdiğimizi belirtmektedir. İlk tür ilişkide öteki bizden ayrı, farklı olan olarak görülür. Birbirinden farklı ve çok çeşitli insan toplulukları, kendinden olmayana dair düşünce geliştirirken,

[10] Alaeddin Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi**, 11. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s.276.

"biz"in sahip olduğu değer normlarını, kültür kalıplarını kullanmaktadır. Kendi değerleri aracılığıyla anlamaya çalıştığı ötekini, kendinden daha aşağıda bir konuma yerleştirmesi bu nedenledir.[11] İkinci tür ilişkide ise temel vurgu evrenselciliktir. Farklılıkları kabul eden bu yaklaşım, ötekini tanımlarken bir başka kendi olarak imgelemektedir. Yaşam içerisinde güç, performans, yetenek bakımından farklı olsalar bile, insan olmak bakımından eşittirler. Bu görüş, temele eşitliği almasına karşın, uygulamada asimilasyonculuğa doğru dönüşme tehlikesiyle de karşı karşıyadır. Çünkü ötekini, kendi özgürlüğü içinde algılayamama sorunu, onu kendisine benzetmeye yöneltmektedir. Özdeş olunmadığını fakat eşit olunduğunu düşünmek fikri zordur. Eşitlik ve farklılığı bir arada düşünme zorluğu, siyasal uygulamalarda saldırgan politikalara dönüşebilmekte sömürgecilik ve asimilasyon olarak karşımıza çıkmaktadır.[12]

Bülent Somay da benzer şekilde, iki tür ayrımcılık olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan biri "dışlayıcı", diğeri ise "içermeci" ayrımcılıktır. "Dışlayıcı" ayrımcılık, ötekini, bizden farklı olan olarak konumlandırdığımız yerde bırakmak, tecrit etmek anlamına gelmektedir. ABD'de siyahlara uygulanan bu türden bir ayrımcılıktır. Schnapper'ın ötekini kendinden daha aşağı bir noktada konumlayan modeliyle uyuşmaktadır. "İçermeci" ayrımcılık ise, ötekinin bizden farklı olan, bağımsız varlığını kabul etmeyerek, onu kendimize benzetmeye çalışmayı içermektedir. Asimilasyoncu anlayışlar "içermeci" ayrımcılığa girmektedir. İngilizlerin Kelt uluslara uyguladığı ayrımcılıklar bu türden ayrımcılıktır.[13] Schnapper'ın, öteki, bir başka kendimdir diyen modeli Somay'ın "içermeci" ayrımcılık modeline benzemektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki; ötekini konumlandırma şeklimiz, ayrımcılık modelini de yaratmamıza neden olmaktadır.

Ötekini düşünsel sürecimize konu edip, konumlandırdığımızda, içerisine girdiğimiz ayrımcılık modelleri, modern dönemle birlikte daha görünür olmaya başlamıştır. Aydınlanma düşüncesiyle birlikte oluşan modern dönem, ulus devletin yükselişine de şahit olmaktadır. Ulus devletle birlikte görünür bir kimlik kazanan öteki,

[11] Schnapper, ss.225-226.
[12] Schnapper, s.27.
[13] Bülent Somay, "Ayırarak Birleştirmek Mümkün müdür?", **Ayrımcılık**, Kenan Çayır ve Müge Ayan Ceyhan (drl.), 2. Baskı, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.99.

daha çok konuşulmakta ve düşünceye daha fazla konu edilmektedir. Bu nedenle ikinci aşama modern dönemle iyice beliren "öteki" olacaktır. Yaratılan bu ortam ötekiyle diyalogu da arttırmıştır. Chambers, "Kendi tikel kendiliklerimizin en keskin biçimde açığa çıktığı yer, belki de kendiliklerimiz ile bu 'ötekilik' duygusu arasındaki diyalogtur" demektedir.[14] Kendinin farkına varma, "ben"i inşa etmeyle ilgili olarak, Levinas, "ben"in özneleşmesinin koşulunu "Öteki"ne karşı sorumlu olmakta, onun çağrısına tabi olmakta görmektedir. Bu çerçevede "insan olmak", kendisinin yaşamından önce Öteki'nin yaşamını düşünmektir.[15]

"Öteki" söz konusu olduğunda, "biz" vurgusu onu takip etmektedir. Bu nedenle ulusal tutumlar ve tarihsel eylemler ötekinin anlaşılması noktasında kritiktir.[16]

Kendimizi inşa ederken ötekine ihtiyaç duyduğumuzu ileri süren Chambers'e göre: "Bizler 'öteki'nin inşasının, 'kendiliklerimiz'in tarihsel, kültürel ve ahlaki anlamda yeniden üretiminin ve kendi tikel dünya, merkez, bilgi ve iktidar anlayışımızın olmazsa olmaz temeli olduğunu nihayet anlamaya başlıyoruz"[17] Ötekinin oluşturulması sürecinde, iktidarın rolü oldukça önemlidir. İktidarın sahip olduğu yönlendirme gücü, "biz"i inşa etmekle kalmaz, aynı zamanda "öteki"nin de sahip olduğu sınırları belirler.[18]

"Öteki" ve "kimlik" ilişkisi iç içe geçmiş halkalar gibidir. Kimlik inşası, öteki üzerinden şekillenmektedir. Kimlik, seçimlerimizden çok, karşı tarafın bizi nasıl tanıdığıdır. Toplumsal yapı içerisinde kabul gören farklılık kalıpları, bizi niteleyen kimlikleri doğurmaktadır. Bu anlamda kimlik, farklılıkla birlikte var olmaktadır. Kendi yerini sağlamlaştırmak için, ötekini kullanmakta, bu sayede kendi var oluşunu sürdürmektedir. Şöyle ifade etmek de mümkün; ötekinin yanlış olduğuna inanarak kendi doğruluğumu ispatlayabilirim.[19] Bir başka açıdan ise Connolly, kimliğini oluştururken

[14] Iain Chambers, **Göç Kültür Kimlik**, İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s.36.
[15] Türk, s.57.
[16] Schnapper, s.13.
[17] Chambers, s.52.
[18] William E. Connolly, **Kimlik ve Farklılık**, Ferma Lekesizalın (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s.94.
[19] Connolly, ss.92-95.

kötülükten en az payı alan, ondan olabildiğince uzaklaşmaya çalışanın, saygı duyulacak bir kimlik özelliği taşıdığını belirtmektedir.[20]

Burjuva toplumu evrenselcilik düşüncesiyle birlikte, farkların yarattığı eşitsizlikleri maskelemektedir. Wallerstein iktisadi ilişkiler üzerinde durarak, kapitalizmin cinsiyetçiliği ve ırkçılığı doğurduğunu söylemektedir. Evrenselcilik fikri de bu yapıların yarattığı eşitsizlikleri gizlemektedir.[21] Bu nedenle hem evrenselcilik fikrini hem de toplumsal cinsiyet ve milliyetçilik kuramlarını yeniden sorgulamak gerekmektedir.

Aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve millet kavramları farklı şekillerde yapılanmalarına ve farklı iz düşümler yaratmalarına rağmen birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisindedirler. Etnisite, sınıf, ulus ve millet kavramları cinsiyet kalıplarıyla iç içe geçmiştir. Biri diğerinden önce ya da sonra hayal edilemez, birbirleri içinde anlam kazanmışlardır.[22]

Kapitalist dünya yeni evrimler geçirmektedir. Farklılıkların daha görünür olduğu postmodern dönem, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir yüzyılı da beraberinde getirmektedir. Büyük öğretiler sorgulanmakta, eski ve yeni tüm kimlikler eleştirel bir bakışla yeniden düşünülmektedir. Keskinliklerin yerini olasılıklara bıraktığı bu dönem, kendimize ve ötekine bakışı yeniden sorgulamamızı zorunlu kılmaktadır. Tüm bu nedenlerle üçüncü aşama postmodern dönemde ötekinin sorgulanışı ve dolaylı olarak da kendilik eleştirimiz olacaktır.

2.2.1. Aydınlanma Düşüncesine Kadar "Öteki"nin Durumu

Pek çok çalışmanın gösterdiği üzere; insanlık tarihi, avcı ve toplayıcı topluluklarla başlamıştır. Doğayla iç içe bir yaşam süren bu toplulukların üyeleri, zamanla iş bölümü içine girmişlerdir. Oluşturulan iş bölümleri, insanlar arasında farklılıklar meydana getirmiştir. Alaeddin Şenel, tarihsel süreçte oluşan, üç farklı iş bölümünün insanlık tarihini köklü bir şekilde değişime uğrattığını düşünmektedir. Ona göre; toplayıcılık ve sürü yaşamı sonrası avcılığın başlamasıyla birlikte, "birinci

[20]Connolly, s.160.
[21] Schnapper, s.482.
[22] Nira Yuval-Davis, **Cinsiyet ve Millet**, Ayşin Bektaş (çev.), 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s.29.

toplumsal iş bölümü" doğmuştur. Cinsel farklılaşma temeline dayanan bu iş bölümünde kadınlar toplayıcılıkla, erkeklerse avcılıkla uğraşmışlardır.[23]

"İkinci toplumsal iş bölümü" ise, bitki ve hayvanların ortak yaşama katılarak evcilleştirildiği dönemde ortaya çıkmıştır. Kadınlar ekip biçmekle daha çok zaman geçirmeye başlamış ve bu noktada saygınlıkları artmıştır. Bu gelişmeler uygar topluma uzanan yolun ilk adımlarıdır. Şenel'e göre; "ilkel toplum bireysiz toplumdur." Kişiler, farklı görevlere sahip olabilmektedirler; din adamı, şifacı, koruyucu gibi. Fakat bu farklılıklar onları ayrımlaştırmaz, her biri topluluğun bir parçasıdır. Bütünlük ve birlik duygusunun hâkim olduğu ilkel dönemde, görünür ve açık bir "öteki"nden bahsetmek oldukça zordur. Kişiler farklı görevlere sahip olsalar bile, bir bütünün birbirini tamamlayan parçaları gibi algılanmaktadırlar.[24]

Üretimin başlaması, bu bölgelerde çalışanlar, çalıştırılanlar ve çalışmayı yönetenler olmak üzere üç ayrı sınıflamaya, farklılaşmaya neden olmuştur. "Üçüncü toplumsal iş bölümü"nü yaratan, özel mülkiyetin ortaya çıktığı, toplumsal artının, tarım ve sanayinin gelişmeye başladığı bu ortamdır. Genişleyen farklılıkların bir ürünü olan uzmanlaşma tarih sahnesindeki yerini almıştır. Sınıfsal farklılaşmalar çoğalmış; köylüler, zanaatçılar, askerler, tacirler ve kölelerden oluşan çeşitli sınıflar doğmuştur. Bu atmosferde, "toplumsal artı" oldukça kritik bir öneme sahiptir. Çünkü daha fazla toplumsal artı daha fazla uzmanlaşma ve daha fazla farklılaşma demektir.[25] Uzmanlığın yarattığı farklılaşma ile ayrımlar ve "öteki" devreye girmektedir.

İlkel topluluklara hâkim olan düşünce yapısı, "somut düşünme"dir. Bu düşünce yapısı aynı ya da farklı olanları "sınıflandırarak" düşünmeyi sağlamaktadır. "Soyut düşünce" ise, uygar toplumla birlikte var olmaya başlamıştır. Sınıf farklılaşmaları soyut düşünceyi oluşturmuş ve bu sayede "öteki" zihinsel sürece dâhil edilmiştir.[26]

[23] Şenel, ss.14-15.
[24] Şenel, ss.21-23.
[25] Şenel, ss.42-45.
[26] Şenel, ss.25-26.

2.2.1.1. Antik Yunan'da Öteki

Siyasal düşünce tarihi açısından Antik Yunan kilit bir noktada konumlanmıştır. Bugünkü Batı merkezli düşünsel ve siyasal hayatın tohumlarını orada görmekteyiz. Tam da bu nedenle "öteki"nin tarihini Klasik Yunan'a dayandırmak mümkündür.[27]

Klasik Yunan sitesinden söz edildiğinde, vatandaşların tam katılımına dayanan gerçek bir demokrasi kültürüne sahip bir coğrafya karşımıza çıkar. Demokrasinin bu ilk örneği; sağlıklı, erkek ve özgür vatandaşların tam katılımına ve eşitliğine dayanmaktadır. Eşitlik düşüncesi, Antik Yunan'da, ortak bir normun varlığını öncelikli kılmaktadır; bu anlamda da ortak normlara sahip, küçük bir grup olan, özgür, sağlıklı, erkek vatandaşlar arasında yaşanabilmektedir.[28] Oysa polis (şehir devleti) nüfusu; sadece özgür vatandaşlardan değil, metoikoslar (Antik Yunan'da yaşayan yabancılar), köleler, kadınlar, yaşlılar ve çocuklardan oluşmaktadır.[29] Farkçı ideolojiyi temel alan Yunan anlayışı, bu farklılıkları doğal saymakta ve eşitsizlik olarak görmemektedir. Çünkü bunlar, ortak norma dâhil olmayan gruplardır. Aynı zamanda Yunan sitesi, kendi kültürü dışındaki kültürleri, barbarlar olarak nitelemekte ve onları kendinden farklı, aşağı bir konuma yerleştirmektedir. Toplumun bütünlüğünü sağlamaya yardımcı olduğu düşünülen farklar doğrulanıp kurumsallaştırılır. Antik Yunan'ın özgür vatandaşı için öteki; barbarlar, yabancılar, yurttaş olmayanlar, köleler, engelliler, çocuklar, yaşlılar ve kadınlardır.[30]

2.2.1.2. Orta Çağ'da Öteki

12. yüzyıldan başlayarak, Orta Çağ boyunca egemen olan siyasal düzen feodal yapı olmuştur. al düzenin klasik biçimi; "savaş hizmeti karşılığı olarak profesyonel savaşçılara toprak verme ilkesine" dayanmaktadır.[31] Dua edenler, savaşanlar ve

[27] Şenel, s.61.
[28] Schnapper, s.36.
[29] Şenel, s.122.
[30] Schnapper, s.36.
[31] Şenel, s.213.

çalışanlardan oluşan feodal yapı; serfler, soylular (feodal beyler), şövalyeler ve din adamları sınıflarına ayrılmaktadır.[32]

Feodal düşünce, çeşitlilikleri olumsuz olarak görmekte, birliği ise iyi olarak nitelemektedir. Toplum temel olarak savaşanlar, dua edenler ve çalışanlardan oluşsa da, bu üçlü yapı, birliğin birbirini tamamlayan parçaları olarak görülmektedir. Birbirlerini besleyen, büyüten, birbirlerine hizmet eden bu gruplar, Hristiyanlık çatısı altında birleşip, tek vücut olmaktadır. Orta Çağ'da ötekinin belirleyici niteliği Hristiyanlıktır. İnsan toplulukları Hristiyan olanlar ve olmayanlar şeklinde tanımlanmaktaydı. Hristiyanlıkla ilişkisine göre topluluklar; sapkınlar, paganlar ve kâfirler olarak ayrılmaktaydı. Doğu Roma sapkındı, Bizans'ın zenginliği ve uygarlığı karşısında şaşkınlığa düşen ve onu elde etmeye çalışan Batı Roma, Doğuluları hilekâr, sahte olarak nitelendiriyordu. Doğu Roma'nın yağmalanması, savaşçı Batı'nın bu duruma bir tepkisiydi. Hristiyan olmayan, kâfir olarak nitelenen toplulukların en başında Müslümanlar gelmekteydi. Kendilerinden daha aşağıda bir konuma sahip olduğu düşünülen Müslümanlar için Birinci Haçlı Seferi'ni ilan eden Papa II. Urbanus şunları söylemiştir:

> *Aşağılanmayı hak etmiş, şeytanın aşağılık kölesi olmuş, insanlık onuru bakımından soysuzlaşmış bu kâfir ırk, her şeye kadir Tanrı'nın seçilmiş halkı karşısında galip gelirse; bu bizim için ne büyük utanç olur […]. Bir yanda gerçek varlıktan yoksun sefiller diğer yanda boğazına kadar gerçek zenginliğe batmış insanlar, bir yanda Tanrı'nın düşmanları diğer yanda dostları savaşacak.*

Bunların dışında kalan paganlar ise doğuda ve kuzeyde yaşayıp putlara tapanlardı. Paganlara, Hristiyanlığa döndürülebilir topluluklar gözüyle bakılmaktaydı. Bu uğurda vaazlar verilerek topluluk şefleri ikna edilmekte ve topluluklar ikna edilen güç sahiplerinin baskısıyla Hristiyan yapılmaktaydılar.[33]

Hristiyan olmayan topluluklardan biri olan Yahudiler de, dışlanmadan kendi paylarına düşeni aldılar. Bu dönemde en sert ve şiddetli muamelelerle karşı karşıya kalan topluluk oldular. Silah taşıma ve arazi sahibi olma hakkından men edildiler.

[32] Leo Huberman, **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Murat Belge (çev.), 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007, s.11.
[33] Schnapper, ss.43-44.

Küçümsenen ve aşağı görülen tefecilik, ticaret gibi konular onlara bırakıldı. Orta Çağ'da topluluğun dışına itilen, dışlanan gruplar sadece Müslümanlar, Yahudiler değildi. Cüzzamlılar, hasta, sakat ve özürlüler, yoksullarda dışlanmaktaydı. Dışardan gözlemlenen fiziksel yoksunluklar günahın görüntüsü sayılmaktaydı. Bu insanların günahlarının cezasını çektiklerine inanılıyordu.[34]

Tek Tanrılı tüm dinler benzer şekilde, dünyayı kuşatan evrensel bir Tanrı fikriyle var olmaktadırlar. Bu düşünceyi inşa ederken, çok Tanrılı dinlerin özellikle üzerinde durulur; çünkü tek Tanrılı dinler kendilerini çok Tanrılı dinler aracılığıyla oluşturmaktadırlar. Bu anlamda çok Tanrılı dinler, ilkeller, barbarlar, henüz Tanrı'yla tanışmamış masumlar vb. gibi görülmektedir. Tek Tanrılı inanca döndürülebilen döndürülmeli, "doğru yol" onlara gösterilmelidir. Döndürülemeyenler ise kötülüğün kaynağı olarak görülüp dışlanmaktadır.[35]

Ötekinin ulus devlet öncesi var olduğunun en büyük kanıtlarından biri de asimilasyon faaliyetleridir. Kaya'nın hatırlattığı gibi tarihsel süreçte yaşanan olayların bazıları; "XV. yüzyılda Katolik İspanya'dan Yahudilerin ve Müslümanların uzaklaştırılması, XVI. yüzyılda Katolik Fransa'dan Protestanların uzaklaştırılması"dır.[36] Bu olaylar siyasal iktidarların bir arada yaşama konusunda başarısız olduklarının kanıtıdır.

Dinsel düşünüşün hâkim olduğu feodal dönemde, sistemi düzenleyen karşılıklı sözleşmeler mevcuttur. Bunlara "feodal sözleşme" ya da "fief sözleşmesi" denmektedir. Şenel'e göre; 18. yy düşünürlerinin devleti sözleşmeyle açıklamalarının nedeni, bu feodal sözleşme kaynaklarıdır. Bu kaynaklardan etkilenerek çıkarsamada bulunmuşlardır.[37]

2.2.1.3. Toplum Sözleşmesi Teorileri

Toplum sözleşmesi kuramları, 17. ve 18. yy'larda, ulusların karışık olduğu bir dönemde ortaya atılmışlardır. Çözümü farklı kaynaklarda görseler de, devlet-insan

[34] Schnapper, ss.46-47.
[35] Connolly, s.65.
[36] Ayhan Kaya, "Giriş: Ötekini Anlamak Mümkün mü?", **Farklılıkların Birlikteliği**, İstanbul: Hiperlink Yayınları, 2014, s.12.
[37] Şenel, ss.215-216.

arasındaki ilk ayrımın temel nedenlerini betimleme çabaları ortaktır.[38] Bu ayrım ulus devletle birlikte, açıkça görünürlük kazanan öteki olgusunun ortaya çıkmasının da temellerini oluşturmaktadır.

İnsan doğası konusunda farklı görüşler geliştiren toplum sözleşmesi teorilerine Hobbes, Locke ve Rousseau ekseninde bakmaya çalışalım.

2.2.1.3.1. Hobbes

"Bir şeyi anlamak için, onu oluşturan parçalardan hareket etmek gerekir" diyen Hobbes, devleti anlamak için de onu oluşturan temel parçaları anlamak gerektiğini söylemektedir. Parçalardan ayırmak için, tek tek insanlara bakmamız gerektiğine inanmaktadır. Peki, insan nasıl bir varlıktır? Ona göre insana ait iki temel duyum vardır; arzu ve nefret. İnsan arzu duyduğu, yaşamını sürdürmesi için gerekli olan şeylere karşı istek duymaktadır. Nefret duygusu acıdan kaçınması anlamına gelmektedir. Yaşamını sürdürmek, kendini korumak için acıdan kaçar ve ona haz veren şeylere yönelir. İnsanın güç istemesinin nedeni, yaşamını sürdürme güdüsüdür. Bu güdü beraberinde çok temel bir korkuyu getirmiştir; ölüm korkusu. Ölüm korkusu, kendini güven altına alma duygusunu doğurmaktadır. Bu güvenlik isteği, insanı geleceği düşünen bir canlı haline getirir, bu durum onu hayvanlardan ayırmaktadır. Aynı zamanda konuşabilme özelliğine sahip insan, güvenlik ihtiyacını bu yolla sağlamlaştıracaktır. Devletin oluşumuna giden çizgi bu iki özellik sayesinde; güvenlik ihtiyacı ve konuşabilme yetisi sayesinde oluşacaktır.[39]

İnsanlar doğa durumunda, kendi çıkarları peşinde koşan, bencil canlılardır. Doğa durumunda toplumsal bir şey yoktur; çünkü Hobbes'a göre insan, toplumsal bir varlık değildir. Bu nedenle doğa durumu sürekli "savaş durumu" şeklinde tasvir edilmektedir. Doğa durumunda sahip olunan tek hak, öldürme hakkıdır. Doğa durumunda insan eşittir, bu eşitlik ölüm karşısındaki eşitliktir. Aynı zamanda bu eşitlik, güvensizliği doğurmaktadır. "Homo homini lupus", yani; "insan insanın kurdudur" der Hobbes. Doğa durumunda insanlar birbiriyle savaş halindeyse, bu onların temel güdüsüyse, barışı isteme durumuna nasıl gelmişlerdir? Hobbes "Leviathan" adlı

[38] Şenel, s.289.
[39] Solmaz Zelyut Hünler, **Dört Adalı**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2003, ss.19-20.

eserinde şöyle açıklar: "İnsanları barışa yönelten tutkular şunlardır; ölüm korkusu, rahat yaşamak için zorunlu olan şeylere duyulan arzu ve bu şeyleri çalışarak elde etme umudu." İnsanları barışa götürecek şey tutkularıdır. Akıl ise, barış maddelerinde uzlaşmaları için bir araç görevindedir.[40]

Kısaca, doğa durumunda herkesin herkesle savaşına bir son vermek için sözleşmeye gerek duyulmuştur. Ve bu yolla insanlar, haklarını üçüncü bir kişiye devretmişlerdir. Oluşturulan bu toplum sözleşmesinde egemen, taraf değildir.[41] Çünkü toplu şekilde devredilen güçlerden yeni ve üstün egemen güç doğmuştur; Hobbes ona "Leviathan" adını vermektedir. Artık doğa durumunda yaşayan tek şey Leviathandır. İnsanlar bu devir sözleşmesiyle doğa durumunu kaybetmişlerdir. Devredilemeyen tek bir hak vardır; o da "yaşama hakkı". Çünkü sözleşmenin yapılmasının nedeni tam da bu haktır. Fakat egemen savaş durumunda bu hakkı insanların iyiliği adına ihlal edebilmektedir.[42]

2.2.1.3.2. Locke

John Locke, insan zihninin boş bir levha (tabula rasa) olduğuna onu deneyimler aracılığıyla doldurduğumuza inanmaktadır.[43] Locke, Hobbes'tan farklı olarak doğa durumunu daha iyimser şekilde betimlemektedir. Ona göre doğa durumu bir "savaş durumu" değildir, insanlar doğa durumunda akla göre bir arada yaşamaktadırlar. Bu durumda, sadece insanlar arası meselelerde yargıda bulunabilecek bir otorite eksikliği vardır. Fakat ahlaki yasalar insanlar tarafından bilinmektedir. Buradan yola çıkan Locke, mülkiyet hakkının sivil durumdan önce var olduğunu düşünmektedir. İnsanları bu rahat doğa durumundan çıkaracak tek şey vardır, o da özel mülklerini koruma isteğidir. İnsanlar ahlak yasalarını bilseler dahi, kayıtsızlık gösterip uygulamayabilirler. Bu nedenle yazılı yasalar ve "bağımsız bir yargıç"ın varlığı önemlidir. Locke, bireylerin çoğunluğunun kararıyla toplum sözleşmesinin oluşturulduğuna inanmaktadır. Toplum sözleşmesi temelde rızaya dayanmaktadır.[44]

[40] Hünler, ss.22-23.
[41] Şenel, ss.325-327.
[42] Hünler, ss.26-29.
[43] Hünler, s.44.
[44] Hünler, ss.61-63.

Doğa durumunda da var olan doğal ve kutsal hak olan özel mülkiyet korunmak zorundadır. Bu nedenle, doğa durumunda özgür ve eşit olan insan, mülkiyetini korumak için yok olma tehdidiyle de karşı karşıya kalmaktadır. Herkes herkesi öldürebilmektedir. Buna son vermenin tek yolu, toplum sözleşmesidir. Bu sözleşmeyle yasama ve yürütme birbirinden ayrılmaktadır.[45]

2.2.1.3.3. Rousseau

Rousseau, "Konuşma" (Discours) adlı yapıtında; insanı diğer hayvanlardan ayıran en temel özelliğin, yetkinleşebilir olması olduğunu söylemektedir. İnsan-hayvanlar, zamanla gelişme olanakları nedeniyle diğer hayvanlardan farklıdırlar. Buradan yola çıkarak; eşitsizliğin doğuşunda "ilerleme" vardır. Eşitsizlik, özel mülkiyetin ortaya çıkmasına dayanmaktadır. Bu nedenle Rousseau, özel mülkiyetin ortaya çıkmasını "felaket" olarak görmektedir.[46] "Sosyal eşitsizlik ve insanın insanı sömürmesi, özel mülkiyet rejimine bağlıdır."[47]

> *İnsan türünde iki tür eşitsizlik görüyorum. Biri, doğa tarafından meydana getirildiği ve yaş, sağlık, bedendeki güçler ve zekâ ya da ruh nitelikleri arasındaki farklardan oluştuğu için buna doğal ya da fizik eşitsizlik diyorum. Öteki bir çeşit uzlaşmaya dayandığı ve insanların onaması ile kurulmuş ya da hiç değilse onlarca kabul edilmiş olduğu için buna manevi veya politik eşitsizlik adı verilebilir.*[48]

Söz konusu ikinci eşitsizlik toplumsal ayrımcılığın zeminini oluşturmaktadır.

Birçok ayrımın doğal olduğunu kabul etmek Rousseau'ya göre, kolay olandır. Büyük eşitsizlikleri yaratanın toplumsal süreçler olduğunu ve kurumların bunu arttırdığını bilmek gerekmektedir. Rousseau, insanların başlangıçta yalnız yaşayarak yaşamlarını sürdürdüklerine inanmaktadır. İnsanlar, karşılıklı gereksinimler sonucunda bir arada yaşamaya başlamışlardır. Bu durum meydana gelmeden önce köle olmak mümkün değildir. Çünkü "bir başka insandan vazgeçememe durumu" söz konusu

[45] Şenel, ss.334-348.
[46] J. J. Rousseau**, İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, Rasih Nuri İleri (çev.), 11. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2010, ss.53-57.
[47] Rousseau*, İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı,* s.129.
[48] Rousseau, *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı,* s.87.

değildir. Bu anlamda "kölelik" ve "hükmetmek" düşüncesi, uygar toplumlar tarafından oluşturulmuştur.[49]

"Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip 'Bu, bana aittir!' diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu."[50] Mülkiyetin bu şekilde ortaya çıkması, kavga ve çatışmaların yaşanmaya başlamasına neden olmuştur. Rousseau, iki cinsiyet arasındaki ilk ayrımların da, bu gelişmeleri izleyen dönemlerde yaşanmaya başladığını ifade etmektedir.

> *Her aile, karşılıklı bağlılık ile özgürlük biricik bağları olduğu ölçüde, küçük bir toplum haline geldi; iki cinsin o zamana kadar bir olan hayat tarzı arasındaki ilk ayrım o zaman meydana çıktı. Kadınlar daha çok evde oturup, kulübeyi ve çocukları beklemeye alıştılar. Erkekler ise ortak geçim araç ve gereçleri peşinde koşar oldular.*[51]

İnsanlar bir arada yaşarken, sürekli gelişen ve değişen yapıları nedeniyle, ilkelliği yitirmişlerdir ve bu durum onları olumsuzluklarla dolu bir ortama sürüklemiştir. Çıkışı, bir sözleşme yapmakta bulmuşlardır. Bu sözleşmeyle herkes haklarını devrederse hiç kimse devretmemiş gibi olacaktır. Yani herkesin haklarından vazgeçmesi hiç kimsenin vazgeçmemesi anlamına gelecektir. Rousseau'ya göre, bir sözleşme aracılığıyla, insanlar güç birliği kurma yoluna gitmişlerdir. "Üyelerinden her birinin canını, malını bütün ortak güçle savunup koruyan öyle bir toplum biçimi bulmalı ki, orada her insan hem herkesle birleştiği halde yine kendi buyruğunda kalsın, hem de eskisi kadar özgür olsun" Ve bu yolla tüm insanların ortak iradesi ki Rousseau buna "genel irade" demektedir, sağlanmış olacaktır. "Her birimiz bütün varlığımızı ve bütün gücümüzü bir arada genel istemin buyruğuna verir ve her üyeyi bütünün bölünmez bir parçası kabul ederiz."[52] Genel irade, toplumun iyiliğine, yararına olanın tercih edilmesi anlamına gelmektedir. Bu bazen çoğunluğun kararı olabileceği gibi, azınlığın, hatta tek bir kişinin kararı da olabilmektedir. Burada temel amaç, genel iradenin yararına olma durumudur.

---

[49] Rousseau*, İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı,* ss.128-129.
[50] Rousseau*, İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı,* s.133.
[51] Rousseau*, İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı,* ss.138-139.
[52] J. J. Rousseau, **Toplum Sözleşmesi**, Vedat Günyol (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, ss.14-15.

Rousseau, insanların güç ve zekâ bakımından eşitsiz bir yapıda olabileceklerine inanmaktadır. Fakat bu sözleşme onlar hak, yasa temelinde eşit bir hale getirecektir. Birbirlerinden ayrı özelliklere sahip, ayrı çıkarları bulunan insan topluluklarını birleştirebilecek tek şey, Rousseau'ya göre; "genel irade"dir. Çünkü genel irade de, farklılıkların arasındaki ortak şey vücut bulmuştur. "Yalnız genel istem (irade) devletin güçlerini devletin kuruluş amacına, yani herkesin iyiliğine uygun olarak yönetilebilir." Herkesin iyiliğini mümkün kılan şey, herkes için olmasıdır. Çünkü herkesin iyiliğini düşünürken, kendisini düşünmeyen hiç kimse olamaz. Bu da kişinin kendisini düşünürken, herkesi de düşünmesi zorunluluğunu doğurmaktadır.[53]

Kısaca Rousseau'ya göre ilkel zamanlarda gerçek özgürlük ve eşitlik vardı. Uygar topluma geçişle birlikte iyinin doğası bozuldu. Buna son vermenin yolu "genel irade" aracılığıyla haklarımızı devretmektir. Bu da toplum sözleşmesini doğurmaktadır.[54]

Adaletsizliğe çözümü yasalarda ve devlette gören bu kuramlar, bazen doğa durumuyla bazen doğa durumuna son verilerek, eşit ve adil yasalar üretilebileceğine inanıyorlardı. Onlara göre; kendinden farklı olanı güvence altına almak, kendini de güvence altına almak demekti. Bundan sonraki tarihsel dönemler, adil yasaların oluşmasını mümkün kılacak mı? Öteki ile ilişkim, bu anlamda nasıl gelişecek? Sonraki bölümlerde bu sorular yeni soruları doğuracak ve yeni bakış açılarıyla cevaplar aranacaktır.

2.2.2. Modern Dönemde Öteki

Feodal sistemin kökleşmiş hâkimiyeti yavaş yavaş azalmaya başlarken, oluşacak yeni dönemin tohumları kendilerine uygun yerlerde kök salmaktadır. Modern dönem olarak adlandırılacak olan bu yeni sistem Berman'a göre üç evreye ayrılmaktadır. İlki 16. yy ile birlikte başlayan 18. yy'a değin süren dönemdir. İçinde bulundukları hayatın değişimini bu dönemde yeni anlamaya başlayan insanlar, bu hayata uygun yeni sözcükleri ve yeni yapıları küçük küçük filizlendirmeye başlamışlardır. Fransız ihtilaline de sahne olan 18. yy ise, ikinci evrenin başlama

[53] Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, ss.22-29.
[54] Şenel, ss.355-364.

tarihidir. Büyük değişimlerin, ayaklanmaların, sarsıntıların yaşandığı çağ, modern dünyanın ötesinde, modern olmayan yerlerin de fark edilmesini sağlamıştır. 18. ve 19. yy'ı kaplayan bu ikinci dönemde; iki ayrı dünyanın bilincine varılmasıyla birlikte modernizm ve modernleşme düşüncelerinin temelleri atılmıştır. Üçüncü ve son dönem ise, 20. yy ve sonrasını içermektedir. Tüm dünyayı saran; mimariden sanatta, edebiyattan kültüre geniş bir alanı etkisi altına alan modernlik dönemin çehresini oluşturmaktadır.[55]

Bu bölümde, adım adım tarihsel gelişimi takip ederek, olayların değişiminin düşünceyi, kültürü ve toplumu nasıl dönüştürdüğü incelenecektir.

Gerçekten de 15. ve 16. yy'da yaşanan coğrafi keşifler sayesinde, dünyada yeni yerler keşfedilmeye başlanmıştır. Rönesans akımı, mimari ve sanatta başlayarak düşünce alanını da etkilemekte; ardından gelen Reform hareketi ise, dinsel alanda meydana gelen değişikliklerle, Avrupa coğrafyasının görüntüsünü tamamen değiştirmektedir.

Feodal dönemin sonlarında tüccarların yeni bir sınıf olarak doğması ve zamanla gelişmesi, yeni bir sistemin habercisi haline gelmelerini de sağlamıştır.[56] Coğrafi keşifler sonrasında ticaretin gelişmesiyle zenginleşen tüccarlar; maden, altın ve gümüş gibi yeraltı zenginliklerinin keşfedilmesiyle konumunu iyice yükseltmiş, krallar ve halk karşısında yüksek bir konuma yerleşmiştir. Ticaret sisteminin değişimi gelir adaletsizliğini arttırmakta ve yeni sistemin ayak izlerini görünür kılmaktadır.[57] Ticaretle birlikte oluşan pazarın genişlemeye başlaması, yeni oluşan üretim sistemi, kapitalizme giden yolun taşlarını yerlerine oturmakta, endüstriyel örgütlenme adım adım gelmektedir.

Erken orta çağda ev ya da aile içinde, kişinin kendisi ve ailesi için üretimi söz konusuydu. Orta çağ boyunca hâkim olan sistem ise "lonca sistemi"ydi. Loncalarda üreticiler, emeği sonucu oluşan ürünü satmaktaydılar.[58] 16. ve 18. yüzyıllarda ise "eve

[55] Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Ümit Altuğ ve Bülent Peker (çev.), 15. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s.29.
[56] Huberman, ss.38-64.
[57] Huberman, ss.99-112.
[58] Huberman, ss.126-150.

iş verme" sistemi yaygınlaşırken, feodal düzenin zanaatçıları zamanla işçiye dönüşmeye başlıyorlardı. "Çitleme hareketi" ile toprağın az insanla güvenli hale getirilmesi, serfi özgürleştiriyor ve özgürleşen serf de işçi haline geliyordu.[59] 19. yüzyıl ve sonrasında, sanayileşme yani "fabrika sistemi" için en önemli şey, "sermaye" olmuştur. Her toplumun bu aşamaları sırasıyla geçirdiğini söylemek mümkün değildir. Kimisi loncadan başlarken kimisi fabrikalaşmayla başlamıştır. Bu anlamda kesin ve net çizgiler olmadığını unutmamak gerekmektedir.[60]

Coğrafi keşifler sayesinde, yeni madenlerin bulunması, ulusların zengin olmak için yollar aramasına neden oluyordu. Merkantalizm (tüccarizm) bu dönemin en önemli politikası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ardından merkantalist politikaları eleştiren, serbest ticareti öven yeni bir sistem; fizyokrasi sahne almıştır. Özel mülkiyete oldukça önemli bir rol verilen fizyokrasi politikaları, servetin kaynağını toprak olarak görüyordu. Toprak için emek önemlidir; çünkü endüstri kısıtlı fakat toprak verimlidir. Adam Smith "Ulusların Serveti" adlı eserinde, fizyokratların kullanılabilir tek emeğin topraktan olduğu düşüncesini eleştirirken, emeğe yüklenen anlamı, yeniden üretimi, malların meydana getirdiği özgürlüğü doğru bulmaktadır. Smith, iş bölümünün uzmanlaşmayı getirdiğini düşünmektedir.[61] Bu dönemde, fizyokratlar ve Adam Smith iktisadi alanda ihtiyaçları belirtirken, Voltaire, Diderot ve Ansiklopedistler toplumsal alandaki ihtiyaçları yazdıkları eserlerle ifade etmişlerdir. Bu sayede yeni sistemin düşünsel arka planı oluşmaya başlamıştır.[62]

Şehirlere gelen tüccarlar şehrin yapısını değiştirirken, bir diğer taraftan kilise ve kral kendi aralarında çatışarak sürece dâhil olmuşlardır. 1517'de Martin Luther'in Wittenberg kilisesine "Doksan Beş Tez"i çivilemesi bu döneme denk düşmektedir. Protestanlığın doğuşu anlamına gelen bu olay, özellikle kilisenin sorgulanmasına neden olmuştur.[63]

Bu yüzyıllar, aynı zamanda, Batı'da "hak", "özgürlük", "eşitlik" gibi kavramların konuşulduğu dönemlerdir. Aynı dönemlerde, Doğu'da merkezi otorite çok

[59] Şenel, s.280.
[60] Huberman, ss.126-150.
[61] Huberman, ss.136-163.
[62] Huberman, s.169.
[63] Huberman, ss.38-64.

güçlü olduğu için bu düşünceler gelişmemiştir. Batı'da ise sürekli iki kamp bulunmaktadır; kilise-kral, aristokrat-burjuva gibi. Bu kamplaşmalar sonucu oluşan düşünce kırılmaları, söz konusu kavramların konuşulması için uygun zemini yaratmışlardır. Ticaret aracılığıyla tüm dünyayı gezen ve tanıyan burjuvazi, kafasında oluşan bu yeni düşüncelerle ve sahip oldukları dil birliği sayesinde ortak bir kültürün oluşmasını sağlıyordu.[64] Tüccarların dünyayı mesken edinmelerine neden olan bu göç dalgaları, derinlemesine incelemeyi hak etmektedir.

Göç, insanlık için vurucu bir etki yaratan tarihsel bir olgudur. Göçün nedenleri ve sonuçları insanlığı, yeni koşullar, durumlar ve olaylarla karşı karşıya bırakmaktadır. Toplulukların birbirleriyle karşılaşmalarına neden olan göç, farklı toplumları, tarihleri, dilleri diyalog haline getirmiştir. Bu durumla birlikte, "öteki" tüm açıklığıyla söz konusu olmaya başlamıştır. "Ötekileştirme" süreçlerinin inşası da aynı gelişmelerle yaşanmaktadır.[65]

Simmel'in bu dönemde "yabancı" kavramını ortaya atması tesadüf değildir.[66] Diğerlerinden farklı olan, yakın ve uzaklık arasındaki mesafenin ilişkisine bağlı olarak beliren yabancı, grubun hem içinde hem de dışında konumlanmaktadır. Bu anlamda ekonomik toplumsal tarih içerisinde yabancı tüccar konumundadır. Çünkü tüccar, topluluğa dışarıdan gelen malları satan kişidir. Kendi üretimleri dışında, gruba ait olmayan ürünleri getiren yabancıdır. O topluluktan farklıdır, fakat grup içinde ona da ihtiyaç vardır. Toplulukla sürekli bir ilişki içerisindedir, fakat hiçbir ilişkisinde aidiyet bağı yoktur. Yabancı adeta nesnel bir konuma yerleşmiştir.[67]

Yabancı konumuyla tarih sahnesindeki yerine alan tüccar/burjuvazi bilim ve teknoloji alanındaki bir dizi değişikliğin de yaratıcısı ve şahididir. Buharlı makinanın keşfi ve beraberinde üretimde meydana gelen artışlar, tarımdaki ilerlemeler, ulaşımdaki gelişmeler, nüfusun büyümesi hepsi birbirleriyle bağlantılı olarak, etkileşim halinde gelişmektedir. Endüstrileşme böylece yaygınlaşmakta ve yayılmaktadır.[68] Sanayi

[64] Şenel, s.284 ve s.289.
[65] Chambers, s.27.
[66] George Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen (çev.), 8.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s.9.
[67] Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, ss.149-150.
[68] Huberman, ss.194-197.

devrimi olarak adlandırılacak olan dönem, modern döneme geçişte önemli mihenk taşlarından biridir.

Üretim ilişkilerinin değişen yapısı toplumun tüm çehresini değiştirmektedir. Tarihsel süreçte üretim güçlerine anahtar bir rol veren Marx ve Engels, toplumsal ve siyasal ilişkileri belirleyenin içinde bulunulan üretim etkinlikleri olduğunu söylemektedir. Yani insanın içinde bulunduğu maddi faaliyet alanları, onun fikirlerini ve anlayışlarını belirlemektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak şunu da eklerler; tarihsel süreçlerdeki bütün çatışmaların altında yatan, üretici güçler ve ekonomik ilişki biçimlerinin karşılıklı ilişkilerinin çelişkili yapısıdır. [69]

Burjuvazinin yarattığı kapitalist sistemin işleyen bu çarkları, sürekli rekabet ve yeniden üretimle dönmektedir. Para birikimi ve artı değere el konulması, sistemin kilit noktalarıdır. Bu açıdan; üretim araçlarının durmaksızın yenilenmesi, sistemin devamlılığını mümkün kılmaktadır. Günümüzde insan eylemlerinin de kaostan beslenmesi tesadüf değildir. Sistem, değişimin yanında azalan ve çoğalan bir grafikle, kaostan da yararlanmaktadır. Kapitalizmin krizlerden yeniden doğmasının sebebi de budur. Çarkların dönmesi için ilk aşamalarında örgütlü eylemi yararlı bulan ve bunu geliştirmeye çalışan burjuvazi, sistemin yaygınlaşmasıyla kendi kullandığı araca katlanamaz hale gelmiştir. Bu nedenle aracın değerini anlamsız kılma yoluna gider. Modern hayatın önemli düşünürlerinden olan Marx, burjuva sisteminin yapısını tüm açıklığıyla gözler önüne sererken, başlangıçta burjuvayı övmektedir. Oluşturduğu diyalektik ile Marx, burjuvayı bugünkü değerine yükselten devrimci özelliklerinin, onun sonunu da getirecek araçlar olduğuna inanmaktadır. Başlangıçta dört elle sarıldıkları devrimci erdemler, gelecekte onun "mezar kazıcıları" haline gelecektir.[70] Var olan çelişkileri açıklıkla görmemizi sağlayan Marx; çözüm önerilerinden çok soruların niteliğinin ve kapsamının öneminin farkına varmamız gerektiğini bizlere göstermiştir. Bu sayede artık biliyoruz ki; bizi ayıran ve bir araya getirenler aynı güçlerdir.[71]

[69] Karl Marx, Friedrich Engels, **Alman İdeolojisi**, Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez (çev.), 2. Basım, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2013, s.34 ve s.75.
[70] Berman, ss.133-135.
[71] Berman, s.180.

Max Weber, toplumsal olayların ortaya çıkartanların kültürel nedenler olduğunu ileri sürmüştür. Maddi etkinlikler, "anlamlar" ve "simgeler" yaratmaktadırlar. Bir toplumsal olayı çözmek için "kültürel nedeni" çözmemiz gerekmektedir. Toplum için yararlı ve faydalı olan nedir sorusunun cevabı kültürün içinde oluşmaktadır. Fakat Bayart'a göre, eylemlerimizi yaratan sadece "kültürel nedenler" değildir. Faydayı yaratan kuşkusuz kültürel nedenlerdir ama kültürel nedenlerin oluşumu birçok sosyolojik alanın incelemesine konu olan geniş bir çerçeveyi içermektedir.[72]

"Toplum farklı iktidarların oluşturdukları bir takımadadır" demektedir Foucault, Bayart'ın ifadesiyle Kapital'in ikinci kitabını temel alarak ve eklemektedir; "bir toplum, içinde bir, yalnızca bir iktidarın olduğu birleşik bir gövde değil gerçekte kendi özgüllüklerini koruyan farklı iktidarların yan yana gelmesi, bağlanması, eşgüdümü ve aynı zamanda hiyerarşisidir."[73] Siyaset ve ideoloji toplumsal eylemlerin oluşumunda aktif roldedirler. İktidarın ideoloji aracılığıyla kullandığı siyasi gücü, kimlikleri de şekillendirmektedir. Kimliklerin inşası her ne kadar kültürel kalıplarla açıklansa da altta yatan iktidarın güçlü ideolojisidir.

Hayatlarımızın kontrolünü elinde bulunduran egemen sınıf, sürekli değişim ve gelişmeyi içselleştirmemizi istemektedir. Amaç, kişilerin tüketime ve değişime gönüllü olarak koşmalarıdır. Değişimin var olan bu sürekliliği kimlikleri de yeniden biçimlendirirken; parçalanan ve oluşturduğu bu parçalardan yeni bütünleşmeler yaşayan kimlikler, farklı görünümlerle yaşamlarımıza dâhil olmaktadır. Var olan her şeyin pazarlanması gerektiği inancının yerleşmesi, aynı zamanda insani özelliklerin kaybı anlamına da gelmektedir. Pazarlanmaya direnen insani özellikler, bastırılır.[74] İnsani özelliklerini yitirmeye başlayan birey, Weber'in "demir kafesi" içinde bulur kendini. Max Weber'in modern zamanlar için kullandığı "demir kafes" metaforundan yola çıkan Berman da, şunları söylemektedir: "Modern toplum bir kafes olarak kalmaz, içindeki insanlar da o kafesin parmaklıklarınca biçimlendirilir."[75] Modern çağ insanı, demir kafesin parmaklıklarıyla şekillenerek, aynı zamanda kafesin üreticisi haline de getirilmektedir. Bu nedenle Berman, bugün moderniteyi tüm çıplaklığıyla görmekten

[72] Jean-François Bayart, **Kimlik Yanılsamaları**, Mehmet Moralı (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.24.
[73] Michel Foucault, Aktaran: Jean-François Bayart, s.205.
[74] Berman, ss.136-137.
[75] Berman, s.45.

uzak olduğumuzu söylemektedir. Çünkü modernizm çelişkilerle doludur ve demir kafesin oluşturduğu bizlerin bu çelişkileri anlaması güçtür. Ona göre çözüm; 19. yüzyılın saf modernizmine dönmektedir, ancak o zaman her şeyi açıklığıyla kavrayabileceğimize inanmaktadır.[76]

2.2.2.1. Modern Dönemde Öteki Düşüncesi

> *İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş olduğumu hissediyorum. Gözlerimin önünden geçip duran böylesine çok sayıda nesne başımı döndürüyor. Beni etkileyen tüm bu şeyler arasında yüreğimi saran bir tek şey bile yok. Yine de hepsi birden hislerimi sarsıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum.*
>
> *Yeni Heloise'nin kahramanı Saint-Preux'tan*[77]

Modern zamanlarda insanlar geçmişten farklı olarak daha çok toplumsal rollere sahiptir. Üstelik bu roller geçmişteki gibi sert ve değişmez değildir. Berman; "modern zamanlarda hiçbir toplumsal rol kalıp gibi uymaz" diyerek, bir rolden diğerine geçip duran insan için rollerin, modern öncesi zamanlardan farklı bir yapıya sahip olduğunu vurgulamak istemiştir.[78] Yeni Heloise'nin kahramanı Saint-Preux'un yukarıdaki sözleri, girilen birçok rolün ve içinde bulunulan hareketli, değişken modern hayatın yarattığı ruh halinin bir yansımasıdır.

Simmel'e göre modern hayat, ilkel insanın kendi var oluşunu gerçekleştirmek için doğayla mücadelesinin aldığı son şekildir. 18. yüzyılda yaşanan gelişmeler insanlara; devlet, din, ahlak ve ekonomide tarihsel süreç içinde gelişmiş tüm bağlardan kurtulma çağrısı yapmaktadır. 19. yüzyıl ise özgürlükleri getiren çağ olmuştur; daha çok uzmanlaşmanın yaşandığı dönem, bireyi tek, eşsiz hale getirirken aynı zamanda diğer insanların etkinliklerine de bağımlı kılmıştır. Modern dönem metropellerinde bireyin kişiliğinin ruhsal temelleri değişmektedir. Onlarca uyaran tarafından kuşatılan sinirsel yapı, taşra hayatından farklı olarak farklı bir bilinçlilik türü oluşturmaktadır. Kalıcı ve değişken birçok izlenim hızlı ve kesintisiz değişimden geçerek insan zihnini

[76] Berman, ss.58-59.
[77] J. J. Rousseau, Aktaran: Berman, s.31.
[78] Berman, s.37.

kuşatmaktadır. Kentin sokağına adım attığı anda birey, iktisadi, toplumsal ve kültürel hayatın çeşitlilikleri karşısında sarhoşa dönmektedir.[79]

Toplumsal hayatın ve bireyselliğin fragmanlara ayrıldığı modernitede metropol, Simmel'e göre, "para ekonomisi"nin merkezi konumundadır. "Para ekonomisi ile zihnin egemenliği birbirine derinden bağlıdır." Metropol, iktisadi ilişkilerin çeşitliliği, mübadele, yoğunluk ve araçların konumu dolayısıyla taşradan çok farklıdır.[80] Simmel'e göre, adeta bir "labirent"e dönüşen toplum içerisinde, para, sadece hareketi simgelemez aynı zamanda iktisadi labirentin bağlantılarını gözler önüne serer; metropol yaşamının labirenti andıran yapısı içinde para, "ağını ören örümcektir."[81]

İktisadi hayatın çeşitlenmesi toplulukları büyütmekte ve metropollerin hacmini çoğaltmaktadır. Grubun mekânsal olarak ve sayıca çoğalması sahip olduğu anlamı ve değeri değiştirmektedir. "Yabancı"ya karşı başlangıçta oluşturulan katılık, içsel birliğin de gevşemesiyle azalır, bu durum bireyin hareket özgürlüğünün artması anlamına da gelmektedir. Grubun büyümesiyle işbölümü ve uzmanlaşmanın artması bireysellikleri çoğaltır. "Devlet, Hristiyanlık, loncalar, siyasal gruplar ve birçok grup" bu yaşananların etkisiyle gelişmişlerdir. Oluşan bu yapının görünürlük kazanması bireysellikleri de geliştirip ön plana çıkartır.[82] Yani diyebiliriz ki, toplumun çeşitlenmesi, "öteki"nin görünürlük kazanmasına ve bu sayede bireyselliklerin gelişmesine neden olmaktadır.

2.2.2.2. Kültürel Farklılıklar ve Evrenselcilik

Modern dünyanın yarattığı, farklılıkları görünür kılan, bu atmosfer, temel bir çıkmaz oluşturmaktadır; aklı temele koyan anlayış ve bunun yanında, her biri birbirinden özgün, farklı kültürlere duyulan bağlılık. Modern dünyanın insanı, tarihsel bir geçmişin parçası olmaya karşı bir aidiyet duymakta ve aynı zamanda bireyi temel alan evrensel değerlere de inanmaktadır. Bu iki hal, arasındaki ilişki çağın karmaşasını oluşturmaktadır.[83]

[79] Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, ss.83-84.
[80] Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s.85.
[81] Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, ss.30-31.
[82] Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, ss.92-93.
[83] Schnapper, s.30.

"Herhangi bir şeyin benim ulusuma yararı olacağını ama bir başkasını çökerteceğini biliyorsam, gidip onu prensime önermem; çünkü ben Fransız olmadan önce insanım (ya da) çünkü ben zorunlu olarak insan, ancak tesadüfen Fransız'ım"[84] Montesquieu evrenselci akıma katkılar sağlayan düşünürlerin başında gelmektedir. Öteki'ni sahip olduğu kendi değerleriyle, öteki olanın kendine özgü yapısıyla görmeye ve farkçılık-asimilasyonculuk çatışmasını aşmaya çalışmıştır.[85]

Tüm insanlığa hizmet eden evrensel yurttaşlık fikrinin tohumları Roma yurttaşlığı düşüncesinde atılmıştır. "Yasa bakımından ortak olanlar haklar bakımından da ortaktır. Bu tür işlerde (yasa ve hak) ortak olanların aynı siteye ait olduğu kabul edilmelidir"[86] İnsanlar arası ilişkilerde temel belirleyici yasadır. Hakka sahip olan yurttaşlar arasındaki ilişkiler hukuk aracılığıyla düzene sokulmaktadır. Yaratılan yurttaşlık fikri geneli kapsıyor gibi gözükmesine karşın, yalnızca "etkin" yurttaşlar arasında yaşanmaktaydı. Kamu hayatı içerisindeki ilişkilere bakıldığında sadece bir grup azınlığa uygulanmaktadır. Bu anlamda Schnapper, Roma'nın yurttaşlık ilkesinin evrensel gözükmesine karşın, yaşananın aristokratik ve oligarşik bir yapı sergilediğini ifade etmektedir. Bu durum evrenselciliğin temel bir ilke olabileceğini, ancak somut uygulamalarda sıkıntılar dolayısıyla gerçekleşmesinin güç olduğunu bizlere göstermektedir.[87]

Modern dünya "evrenselci" ve "farkçı" siyasetten hangisine yönelirse yönelsin bunların yol açtığı sorunlardan kurtulamamaktadır. Modern dünyanın nihai hedefi olan evrenselcilik, farklı kültürlerin eşitlenemez ilişkilerini tanıyıp evrenselciliğe yönelmek istediğinde, ortaya çıkan ve her gün daha da artan çelişkilerle baş etme durumuyla karşı karşıya kalmaktadır.[88]

İnsanlar arasındaki farklılıkları olduğu gibi kabul etmek de sıkıntılı sonuçlar doğurmaktadır. Çünkü fark, beraberinde taşıdığı hiyerarşik iktidar ilişkileriyle birlikte oluşmaktadır. Somay'a göre; "farka evet demek, aslında insanlık kültürünün binyıllar boyunca yarattığı hiyerarşi ve iktidar ilişkilerine de boyun eğmek anlamına gelebilir."

[84] Montesquieu, Aktaran: Schnapper, s.32.
[85] Schnapper, s.31.
[86] Cicero, Aktaran: Schnapper, s.53.
[87] Schnapper, ss.52-54.
[88] Schnapper, s.63.

Fark ve ayrımcılık birbirine karıştırılmamalıdır. Farklılıkları olur görüp, hiyerarşik iktidar yapısının yarattığı farkların, ayrımcılığın ayırdına varmak "ikideğerli" düşünme yoluyla sağlanabilmektedir. Sıkıntıya düştüğümüz temel, bu ikisi arasındaki ayrımda yaşadığımız zorluklardır.[89]

Farklılıkların toplumsal hayatta görünürlük kazanması, tanınma politikalarını da gündeme getirmiştir. Amy Gutmann'a göre:

> *Herkes tarafından tamamıyla tanınmanın altında, iki türden saygı yatmaktadır: 1. Cinsiyet, ırk ve etnik kökenden bağımsız olarak, her bir bireyin kendine özgü kimliğine saygı. 2. haksızlığa uğramış grupların –ki bunların içinde kadınlar olduğu kadar, Asyalı Amerikalılar, Afro-Amerikalılar, Kızıldereli Amerikalılar ve Birleşik Devletlerde yaşayan diğer birçok grup yer almaktadır- fazlasıyla değer verdiği kendine özgü davranış biçimleri, hareketleri, farklı dünya görüşleri karşısında saygı.*

Herkes tarafından tanınma önemlidir; çünkü kültürel tanımamazlık beraberinde sosyal mağduriyetleri de getirmektedir.[90]

Tanıma politikaları söz konusu olduğunda, en çok konuşulan kavram "hoşgörü"dür. "Hoşgörü", kendini üstün görenlerin kullandığı bir terimdir. Bilge ve güçlü olduğuna inanan grup, kendinden aşağıda konumlandırdığı ötekine "hoşgörü" duymaktadır. Bu "hoşgörü", güçlü olan grubun kendi üstünlüğünü perçinlemesini sağlamaktadır.[91]

Kendinden farklı olanı anlamaya çalışmak, kendini de değiştirip dönüştürmek anlamına gelmektedir. Eskiden düşünülmez olanı düşünmek, sıkı sıkıya bağlı olduğun, dogmatik kökenli görüşlerinde sarsılması demektir. Bartolomé de Las Cassas, Hristiyan olmayan grupların dönüştürülmesi gerektiğini savunan bir yazar ve din adamıydı. Bunun için Azteklerle ilgili derin bilgiler elde etmeye çalışmış ve araştırmasının amacı Aztekleri döndürmekken, sonunda kendi bilgisine olan inancı sarsılmıştır. Hristiyanlığa giden tek bir yol olduğuna inanıyorken, bunun birçok yolu olabildiğini düşünmeye başlamıştır. Connolly buradan hareketle kimlik ve farklılığın birbirlerine bağlı olduğunu

[89] Somay, s.98.
[90] Amy Gutmann, Aktaran: Jürgen Habermas, **"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak**, İlknur Aka (çev.), 7. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, ss.113-114.
[91] Connolly, s.66.

söylemektedir. Kişi kimliğini korumak için çeşitli stratejiler geliştirir, bunlar diğerini aşağıda konumlandıran yapıdadır. Ötekinin aşağı konumu yer değiştirince, kişinin kendi kimliği de sarsılmaktadır. Diğeriyle, öteki olanla ilişki kurmak, kendi kimliğini de yeniden kurmak anlamına gelmektedir.[92] Kimlikler, ilişkisel bir zeminde oluşmaktadır. Kimliklerin yaşadıkları gerilimler ve çatışmalar, uluslararası çıkarlar haline dönüştürüldüğünde, konu farklı bir görünüm alır. Buradan hareketle kimliği var etmenin başka çeşitleri olabileceği düşüncesi doğar.[93]

"Farklılığa hakkını vermek, doğru bir kimlik vaadini feda etmek demekken, doğru bir kimliğe sahip olmak da farklılığa haksızlık etmek demektir."[94] O halde kimliği oluştururken "özne" üzerine düşünmek gerekmektedir. Alain Touraine göre, kültürlerarası iletişim için gerekli olan, "özne"nin doğru konumlanmasıdır. "Özne" kabul edildiğine, sevildiğine emin olduğunda topluluktan ayrılabilmektedir. Bu kopuş "özne"yi tarihsel ve toplumsal düzenle oluşan birlikten ayırarak, sahip olduğu yaşamsal değerleri görmesini sağlayacaktır. Kendisini yaşamla bağdaştıran "özne" dışlanma korkusundan da kurtularak, bu sayede herkesin "özne" olmaya hakkı olduğunu da fark edecektir.[95] Peter Brook'a göre; "En büyük korku başkasına açılmaktır, aşırı solla terörcülüğün yakın ilişkisi de bu korkudan kaynaklanır."[96]

Bu noktada Levinas'a kulak vermek yerinde olacaktır. Levinas, Batı felsefesini bir "egoloji" olarak tanımlar; "ben"i kendine yeterli, doğal bir varlık olarak merkeze koyan Batı felsefesi, çeşitliliği ise "bir" de eritmektedir.[97] Batıyı kendi içinden eleştiren bir göz olarak Levinas'ın bu tutumu dikkate değerdir. Ona göre; felsefi düşünce, varlığın özü arayışı içerisinde "aynı"lık inşa etmektedir. Böylece "aynı"lık yüceltilmekte ve her tür "başkalık"(öteki olan), "aynı"ya tabi kılınmaktadır. Hegel'in diyalektiğinde olduğu gibi karşıtlıklar birbirini nötrleştirerek bir senteze ilerleyen uçlar

[92] Connolly, ss.66-67.
[93] Connolly, s.72.
[94] Connolly, s.96.
[95] Alain Touraine, **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek Miyiz?,** Olcay Kunal (çev.), 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s.227.
[96] Peter Brook, Aktaran: Alain Touraine, s.227.
[97] Türk, ss.32-33.

olsaydı yine "tümlük" söz konusu olacaktı, oysa Levinas karşıtlıkların aşkınlık biçiminde anlaşılması konusunda ısrarlıdır.[98]

Ötekini yok eden bu tarihsel özne hakkında Levinas açıkça: "Tümlük eleştirim, aslında, henüz unutmadığımız bir siyasal deneyimin ardından ortaya çıktı." demektedir.[99] Nasyonal Sosyalist iktidarın yaşattığı soykırım deneyimlerine vurgu yapan Levinas, söz konusu öznenin en uç varlığını "holokostu gerçekleştiren özne" halinde görmektedir. Bu durumdan kurtulmanın yolunu Levinas, "ben"den kaçışta, varlığı aşkınlığa açışta görmektedir.[100] Söz konusu "ben"den kaçış ve aşkınlığa yöneliş "ötekilik"le mümkün olmaktadır.

Tüm bu süreçlerde, konuşma kritik bir konumda bulunmaktadır. Çünkü kişi ne söylediğinden bağımsız olarak bir başkasına yönelmektedir. "Başkası"na yönelme hali, tüm anlamın dolayısıyla da hakikatin temelidir. Kısacası, muhatabım olarak bir başkası anlam dünyamın temeli ve kurucusudur. Levinas hakikate, "ben"in kendi kendine ulaşamayacağını, ötekiyle ilişkide üretilebileceğini söylemektedir.[101] Yani "ben" kendimi ve içinde bulunduğum evreni ancak bir "başkası"nın varlığı sayesinde anlamlandırabilmekteyim.

Levinas, aşkınlığı insanlar arası ilişkinin kurucusu olarak görmektedir. Bu açıdan Tanrı fikrine işlevsel bir araç olarak başvurmaktadır. Sadece Tanrısal "Öteki"[102] değil, tarihsel "öteki"ler de, tüm insanlar "ben"in varlığının koşuludur. Levinas'a göre "Tanrı beni yoktan var etmiş, anne ben'i doğurmuştur."[103] Ben geçmiş zamanların insanlarının izlerini taşımaktayım. Levinas'a göre, "ben" dediğim varlık tüm "öteki"lerin yaptıklarından oluştuğu için ve benim yaptıklarım da insanlığın tarihini oluşturduğu için sorumluyum. [104]

---

[98] Türk, s.34.
[99] Immanuel Levinas, Aktaran: Duygu Türk, s.38.
[100] Türk, s.38.
[101] Türk, s.42.
[102] Duygu Türk Levinas'ın metinlerinde "öteki" ve "Öteki"nin değişken biçiminde kullanıldığını ve görebildiği kadarıyla, bu farklılaştırmanın Tanrısal ve insan "öteki" ayrımına her zaman denk düşmediğini belirtir. Kendisi, aşkın, efendi, üstten seslenen gibi nitelikleri düşünerek "Öteki" kullanımını izlemektedir. Ben de Duygu Türk'ün aktarımına bağlı kalacağım.
[103] Immanuel Levinas, Aktaran: Duygu Türk, s.58.
[104] Türk, s.50 ve s.58.

Levinas, Batı narsizmini açıkça dile getirdiği gibi; Batı için Doğu bir kumanda uzağındaki egzotik yerler olarak görülmektedir. Batılı kanallar, Doğunun farklı ve sıra dışı yaşamını, eğlence dünyasının bir parçası haline getirerek, izleyicilerin önüne sunmaktadır. Batılı seyirci için Doğu, elinin altında, seyre açık bir malzemedir. Batnın kendini merkeze alan algısının farkına varmak önemlidir.[105]

Her şeyden önce Batı, coğrafi bir yönü belirtmesinin ötesinde bir "fikir" olarak biçimlenmektedir. Avrupa medeniyeti, kendinden olmayan, diğeri aracılığıyla kendini oluşturup tarif etmeye çalışmaktadır. Bu anlamda ötekinin oluşturulması süreci de belli bir tarihsel-kültürel yapı içermektedir. Batı merkezli düşüncede, Rönesans'la birlikte oluşan dil, "din" temellidir. Avrupa dışı topluluklar kâfir, putperest olarak tanımlanmaktadır. Aydınlanma döneminde ise vurgu "cehalet"tir. Öteki, cahil olmakla, boş inançların peşinden gitmekle suçlanmakta ve kimlik inanç temelinde oluşmaktadır. 19. yy. "gelişme" temellidir. Antropolojinin de etkisiyle, ilkel olan ve olmayan ayrımı yapılmakta kimliklerin inşası gelişim üzerinden yaratılmaktadır. Batının kendini merkeze alarak oluşturduğu bakış açısını, en net şekilde Edward Said, *Oryantalizm* isimli eserinde gözler önüne sermiştir.[106] Doğu'nun Batı'nın gözünden algılanışı olan oryantalizm bunun en net örneklerinden biridir.[107] Montesquieu'nun İran'dan Fransa'ya yolculuk eden iki İran soylusunun başından geçenleri anlattığı *İran Mektupları* da, batının doğuya karşı sahip olduğu bakışı bizlere açıkça sunmaktadır. Montesquieu bir batılı gözüyle, öteki olarak konumlandırdığı doğuyu, kendi değerleriyle anlamakta ve kendi kültürü perspektifinden değerlendirmektedir.[108]

Groys, Avrupa'nın demokrasi algısının içerisinde de yaratılan "öteki"ni açıkça dile getirmektedir. Ona göre kültürel kimlikler, doğru bir bakış açısına sahip olduklarında, diğer kültürlerin kendilerinden farklı olmalarına karşın eşit değere sahip olduklarını bilmektedirler. Avrupa sahip olduğu değerlerin, evrensel nitelikte olduğuna inanmakta ve hoşgörülü, insani değerler olduğunu vurgulamaktadır. Kendini bu noktada konumlandırması, öteki kültürleri tersi değerlerle; insanlık dışı, evrensel olmayan,

[105] David Morley, Kevin Robins, **Kimlik Mekânları**, Emrehan Zeybekoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997, s.26.
[106] Morley, Robins, ss.23-24.
[107] Edward W. Said, **Oryantalizm**, Nezih Uzel (çev.), 4. Baskı, İstanbul: İrfan Yayımcılık, 1998, s.12.
[108] Montesquieu, **İran Mektupları**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

hoşgörüsüz olarak algıladığını göstermektedir. Kendi sahip olduğu değerlere olumluluk ve evrensellik atfetmesi, Avrupa'nın bu değerleri dünyaya yayma çabasını gerekli kılmıştır. Aslında, bu yolla Avrupa, geçmişteki emperyalist politikalarını sürdürmeye çalışmaktadır. Düşünüldüğü zaman, kendi dışındaki kültürleri gayriinsani görmek, Avrupa'nın savunduğu insani değerleriyle çelişmektedir.[109] Aslında demokratik olduğunu ileri süren her kültürde yaratılan "öteki" temel değerleriyle çelişki içerisindedir. Kendini olumlama, "öteki"ni kötüleme demektir ve bu kötüleme olumlu ve eşitlikçi değerlere ters düşmektedir.

Günümüzde Avrupalı olmak, üç temel yapıdan oluşan bir düzeneğin her parçasına ait olmak demektedir. Kıtasal olmasının yanı sıra, ulusal bağlılığa da sahip olan, bunun yanında yerel, bölgesel yapılardan oluşan bu üçlük, Avrupalı kimliğinin inşasını oluşturmaktadır. Fakat Yeni Dünya düzeninin değişmesiyle Avrupa sahip olduğu yeri kaybetmeye başlamıştır. Evrensel değerlerin beşiği olan, kendini merkezde konumlandıran Avrupa ulusları bu özelliklerini kaybetmekte ve bu nedenle "kimlik bunalımları" yaşamaktadırlar.[110]

Yeni Dünya'nın keşfedilmesiyle birlikte, batı düşüncesinde, dünyanın merkezinin Avrupa olduğu fikri sarsılmaya başlamıştır. Birçok topluluktan yalnızca biri olduğunu keşfeden dünyanın çeşitliliğini, gelenek ve göreneklerin farklılığını gören Avrupa, 16. yy'dan başlayarak özellikle 18. ve 19.yy'da düşünce dünyasında farklılıklar yaşamıştır.[111]

Yeni Dünya'nın keşfiyle oluşan merkez kaybı ve çok çeşitli dünya fikri ötekilerin algılanışındaki çarpıklığı gözler önüne sermiştir. Kızılderelileri oldukları gibi kabul etme; dilini, gelenek ve göreneklerini anlamaya çalışma düşüncesine hiç yanaşılmamış; bunun yerine olumsuz betimlemeler kullanarak, onların daha aşağı bir kültür olduğuna inanılmıştır. Bu görüşü savunanlardan biri olan, Cordoba piskoposluk üyesi ve Aristoteles çevirmeni olan hekim Gines de Sepulveda Aristoteles'e dayandırdığı düşüncelerinde insanlar arasında yaratılıştan gelen temel bir hiyerarşi

[109] Boris Groys, "Avrupa ve Ötekileri", Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein (hzl.), **Farklı Dünyaları Düşünmek**, Emine Ayhan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.188-189.
[110] Morley, Robins, s.42.
[111] Schnapper, s.29.

olduğunu öne sürmektedir. Nasıl çocuklar yetişkinlerden, kadınlar erkeklerden aşağıysa Kızılderelilerde İspanyollardan aşağıdır. Mükemmelin mükemmel olmayan üzerinde egemenliği olması gereken olarak gördüğü için, İspanyolların Kızılderelilere egemen olmasını da doğal kabul etmektedir. Bu görüşün karşısında yer alan düşünce insanları da yok değildir. Las Casas insan türünün birliğini, Tanrı fikrinin insan onurunu eşit gören doğasını savunmuştur. Öteki'ni başka bir kendi olarak tanımlayan Las Casas: "Orada bulunan bütün Kızılderelilerin özgür olduğu kabul edilmeli: Çünkü gerçekte özgürler, benim de özgür olmamı sağlayan haklara dayanarak" demiştir.[112]

> *Bana iletildiği kadarıyla bu ulusta barbarlıkla ve vahşilikle ilgili hiçbir şey yok; herkesin, kendi âdetleri dışında olanları barbarlıkla adlandırması dışında; gerçekten de öyle görülüyor ki, hakikatin ve aklın nişanı olabilecek tek şey var elimizde: Yaşadığımız ülkenin kanaatinin ve görgüsünün örnekleri ve düşünceleri.*

Bu ifadeleri kullanan Montaigne, öteki toplulukların âdetlerini değerlendirirken kendi kültürümüzü ölçüt aldığımızı dile getirmektedir. Temelde öteki için kullandığımız barbar ya da vahşi kavramları, kendi kültürümüzden olmayanlar için seçtiğimiz ifadelerdir. Pascal bir grup için gerçek olan şeyin diğeri için yalana dönüşebildiğini söylemektedir. Ona göre; "Her âdetin bir nedeni vardır." Bizi oluşturan şey geleneklerdir, bu anlamda da doğal, evrensel olan bir hukuk olamaz.[113]

Bir kimliğin kendini inşa etmek için diğerini aşağılayıp, kendini bu yolla yükseltmesi, bizi bir "kötülük" sorunuyla karşı karşıya bırakmaktadır. Öteki ve kötülük ilişkisi örneklerle bahsetmiş olduğumuz durumlarda kendini göstermektedir. Kötülük burada, kendini yüksek bir yerde konumlandırmak isteyen kimliğin kullandığı basamaktır. "Öteki", aşağı olan, kötü olan olurken, "biz" onun karşısında, iyi olan olarak yerleştirilmektedir. Unutulmaması gereken bir nokta da kimlikten ayrılmanın mümkün olmadığıdır. Connolly, kimliğe sahip olmayan bir insan olamayacağını, bu durumun istenen de olmadığını ileri sürmektedir.[114]

Bakış açımız algılarımız tarafından şekillenmektedir. Dünyaya tehdit psikolojisiyle baktığımızda, baskın bir görüşün ya da çatışmalı görüşlerin bizi yok

[112] Schnapper, ss.56-61.
[113] Schnapper, s.50.
[114] Connolly, ss.22-23.

edeceğine inanırız. Fakat bu durumun mümkün olmadığını, dönüşümün bir parçası olduğunu kavradığımızda, sonsuz dünyanın kapıları önümüzde açılır. Bu anlamda kendi görüşlerimize, bizi oluşturan ideallere özgürce sarılırız.[115]

"Kendi idealimde ne gibi bir adaletsizlik saklıyorum ki adaletsizliğin olmayacağı bir dünya düşü kurabiliyorum?" der Connolly. Var olan düzen, belli kesimlere adaletsizlik uyguluyorsa, bunun nedeni o düzenin içindeki adaletsizlikte saklıdır.[116] Gündelik hayatımızın her alanı, ince ince işlenmiş adaletsizlik ağlarıyla örülüdür. Bu ağlar ötekine yüklediğimiz anlamlarla gizlenmektedir. Bu yolla gizlenen adaletsizlik, ötekinin zaten öteki olması gerektiğine içten içe inanmamızda yatar. Yoğunluklu olarak ırk ve toplumsal cinsiyet kalıplarıyla kurguladığımız ötekinin konumunu; dilimizle, tavırlarımızla, seçimlerimizle büyütürüz ve sağlamlaştırırız. Tüm dünyada adaletsizliğin olmadığını düşünmek düştür. Eğer bu düşü kurabiliyorsam, bir gruba uygulanan adaletsizliği görmezden geliyorum demektir. Çatışmalı grup görüşleri her zaman vardır ve olmaya devam edecektir. Öyleyse öncelikle, modern dönemde ortaya çıkan milliyetçilik olgusuna yakından bakalım.

2.2.2.3. Milliyetçilik Kavramına Genel Bakış

Tarihsel süreçle birlikte oluşan Anderson'ın "özel bir kültürel yapım türü" dediği milliyetçilik, 18. yüzyılın sonlarında yaşanan gelişmelerle ortaya çıkmıştır. Milliyetçilik, tarihsel olarak yapılanmakta, farklı coğrafyalarda, her bölgenin toplumsal yapısına göre, farklı şekillerde oluşmaktadır.[117]

Milliyetçilik konusunda çalışan birçok sosyal bilimci Stalin'in tanımını yerinde bulmaktadır. Stalin'e göre: "Millet, tarihsel olarak evrilmiş istikrarlı bir dil, toprak, ekonomik yaşam ile kendini kültür ortaklığıyla dışa vuran psikolojik yapıdan oluşan bir topluluktur."[118] Hobsbawm'a göre ise; kendilerini millet üyeleri olarak gören ve bu şekilde tanımlayan insan toplulukları milleti oluşturmaktadır. Aynı zamanda milletin toplumsal bir birim haline gelebilmesi için ulus devletle ilişkilendirilmesi

[115] Connolly, s.53.
[116] Connolly, s.56.
[117] Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, İskender Savaşır (çev.), 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, ss.18-19.
[118] Joseph Stalin, Aktaran: Eric J. Hobsbawm, **Milletler ve Milliyetçilik**, Osman Akınhay (çev.), 5. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, s.19.

gerekmektedir. Milletlerin oluşumu belli ölçüde yapay şekilde icat edilmelerine, sosyal mühendislikle kurulmalarına bağlıdır. Hobsbawm, "milliyetçilik milletten önce gelir" demektedir. Yani devletler ve milliyetçilik, milletleri yaratmışlardır.[119]

Anderson, milliyetçiliğin faşizm ya da liberalizm gibi olgulardan ziyade yaş, din gibi olgularla düşünülmesi gerektiğini söylemektedir. Antropolojik olarak bir milliyetçilik tanımı önermektedir. Ona göre: "Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir." Birbirlerinden haberdar olmayan topluluklar, hayal edilmiş bu cemaat sayesinde, bir arada olduklarını hissetmektedirler.[120]

Milliyetçiliğin temelleri Fransız Devrimi'ne dayanan ulus devlet modelinde aranmalıdır diyen Habermas, milliyetçilerin kimliklerini sadece soya ve ortak geçmişe dayanan, etnik ve dilsel birlikle tanımlamadıklarını, cumhuriyetçi değerlerle oluşan ulus devletin öngördüğü şekilde, haklarının farkında olan devlet anlayışı temelinde oluşturduklarını söylemektedir.[121] Dilsel birlik burjuvaziye ortak bir kültür oluşturmalarında yardımcı olmuştur. Fakat ulus devlet, dil birliğinden önce mümkün olmuştur. Çünkü ulus bilinci devletçe yaratılmıştır.[122]

Ulus kavramının oluşumu "Hayali Cemaatler" adlı kitabında ayrıntılandıran Anderson'a göre ulus tasarısı, dine ve hanedanlığa dayanan cemaatlerin yapılarından etkilenmiştir, fakat bunun ötesinde bu kavrayışı yaratan daha temel bir durum vardır; "dünyayı kavrama tarzında meydana gelen köklü değişim…"[123] Ulusun "tasavvur edilişi", değişen dünyanın yarattı farklı algı sisteminde, eşzamanlılık fikriyle birlikte oluşmuştur. Roman ve gazetenin yaygınlaşması da söz konusu durumu etkilemiştir. Romanla birlikte insanlar, aynı olayın farklı karakterler tarafından farklı şekillerde algılanışına rağmen, ortak bir zamana ait olduklarını fark etmişlerdir. Bu sayede farklılıkların altında yatan ortak zaman zeminini kavramışlardır. Gazeteyle birlikte de, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan insanlar, aynı olaydan benzer zamanlarda

[119] Eric J. Hobsbawm, **Milletler ve Milliyetçilik**, Osman Akınhay (çev.), 5. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014, ss.23-24.
[120] Anderson, s.20.
[121] Jürgen Habermas, **"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak**, İlknur Aka (çev.), 7. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013, ss.120-121.
[122] Şenel, s.284.
[123] Anderson, s.37.

haberdar olmuş, sabah-akşam baskısı ve gazetenin günlük tüketilen bir yayın olması nedeniyle aynı andalık hissi pekişmiştir. Bu aynı zamanda okuyucunun haberi okurken, diğer okuyucularında varlığını duyumsaması demektir.[124]

Anderson, ulusu tahayyül etmek için toplumsal ve kültürel olarak örgütlenmiş üç yapının etkisindeki azalmanın önemli olduğunu savunmuştur. Bunlardan ilki, dini (kutsal) yazılara duyulan güvenin azalması; ikincisi, kralın merkeziliğinin zayıflaması; üçüncüsü ise, her şeyi özdeş sayan zaman algısının değişimidir. Anderson'a göre, ulusu oluşturan zemin tam da burada oluşmaktadır. "Kardeşlik, iktidar ve zamanı anlamlı bir şekilde yeniden birbirine bağlama arayışının da bu gelişmelerle birlikte başlaması, şaşırıcı olmasa gerek." Yayıncılık sayesinde harcı kavrulan ulus bilinci; kapitalizm ve matbaanın birlikte sahneye çıkmasıyla "ulusal toplulukların hayal edilebilirliği"ni perçinlemiştir.[125]

Gellner, milliyetçiliğin, ulus var olmadığında bile onu icat ettiğini söylemektedir.[126] Seton-Watson, "Nations and States" adlı kitabında, ulusun var oluşuyla ilgili şunları söylemektedir: "Bütün söyleyebileceğim, ulusun belli bir topluluktaki önemli sayıda insanın kendilerinin bir ulus oluşturduğunu düşünmeye ya da bir ulusmuşçasına davranmaya başladıkları zaman var olmaya başladığıdır."[127] Renan, ulusları oluşturan şeyin ortak sahiplikler kadar ortak unutuşlar da olduğunu ifade etmektedir. "Ancak, bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır… Her Fransız yurttaşı Saint-Barthelemy katliamını, XIII. Yüzyılda Midi'deki kıyımları unutmuş olmak zorundadır. Fransa'da, Frank kökenden geldiğini ispat edebilecek on aile yoktur…"[128] Anderson da ulus devletlerin eski trajedilerden bize miras kalan şeyin ortak unutuşlar olduğunu söylemektedir. Ulus devletin çağdaş yurttaşlık görevi, "zaten unutmuş olmak"tan geçmektedir. Ulus bilinci ancak bu şekilde var olabilir ve devamlılığı sağlanabilir.[129] Türkiye tarihi içinde aynı şey geçerlidir. Sabiha Gökçen'in ilk kadın savaş pilotu olduğu

[124] Anderson, ss.39-50.
[125] Anderson, s.51 ve s.58.
[126] Anderson, s.20.
[127] Seton-Watson, Aktaran: Benedict Anderson, s.20.
[128] Ernest Renan, Aktaran: Benedict Anderson, s.20 ve s.220.
[129] Anderson, s.221.

bilgisi genel bir kanıdır. Fakat bu ünvanı nerede, kime karşı savaşırken aldığı sorgulanmaz. Ortak unutuşlar böylece bütün bir ulusa yayılmaktadır.

Ulusu anlamak için modernitenin oluşumunu bilmek gerekmektedir. Sanayileşme ve kapitalizmle kuvvetli bağları olan ulus, sadece bu alanlarla sınırlı tutulamaz. Ulus devlet içinde ortaya çıkan milliyetçilik, aslında ulusların oluşumuna neden olan ideolojik bir yaklaşımdır. Bu süreçte tarih yazını, milliyetçiliğe hizmet eden bir araç görevindedir. Milliyetçilik sadece siyasi bir ideoloji değil aynı zamanda kültürel bir oluşumdur. Bu anlamda geniş bir alanı kapsadığı unutulmamalıdır. İktidarlar, milliyetçi düşünce sayesinde, millet ve kimlik yaratmaktadırlar.[130]

Hobsbawm da milliyetçilik ve tarih arasındaki yakın ilişkiye dikkat çekerek, bir milletin tarihi yanlış kurgulanmış bile olsa, milletin bir parçası sayılarak sorgulanmadığını belirtmiştir. Bu anlamda milliyetçilik, yanlış olduğu bilinen şeylere bile doğru olarak bakmayı ve bağlanmayı gerektirmektedir.[131]

"İnsan toplumsal kimliğini ötekiyle tahkim eder" diyen Suavi Aydın, eleştiriye açık olmayan kimlik kurgusunun, kendisini "öteki" olana göre daha iyi ve mükemmel olduğu inancıyla oluşturduğunu söylemektedir.[132] Milliyetçilikler, ötekini yaratarak varlıklarını sürdürebilirler. Düşman figürleri ve komplo teorileri sistemin içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Her şeyin altında Yahudilerin olduğunu düşünen "Yahudi komplo" teorileri milliyetçilikleri yükseltmektedir.[133]

Millet, kültürel değerler aracılığıyla oturtulduğu iktidar sandalyesine iyice yerleşmektedir. Dil, din, kan, soy ve gelenek/görenek mitleriyle homojen bir yapıda kurgulanmaktadır. Bu noktada diğer milletler hoşgörü anlayışı görüntüsünün altında, asimilasyona tabi tutulurlar. Bunu reddedenler, hoşgörü göremezler ve toplum dışına itilirler.[134]

---

[130] Ayşe Gül Altınay, "Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm", **Vatan Millet Kadınlar**, 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss.17-18.
[131] Hobsbawm, s.27.
[132] Suavi Aydın, "Popüler Kültür ve Milliyetçilik: Sokağın Hissi", Simten Coşar ve Aylin Özman (drl.), **Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.26.
[133] Aydın, s.31.
[134] Yuval-Davis, s.53.

Milliyetçilik oluşumları yarattıkları ötekiyle, yeni bir topluluğunda oluşmasına neden olmuştur. Avrupa milliyetçileri ulus devleti kurarlarken, bu oluşumun dışında kalanlarda kendilerine özgü yeni kimlikler yarattılar. Ötekilerin bu örgütlenmesi "azınlık milliyetçilik"lerini doğurmuştur.[135]

Hobsbawn, milletleri analiz edebilmek için politik, ekonomik ve idari yapılara bakmamız gerektiğini ifade etmektedir. "Millet, özünde tepeden oluşturulmuş; ama ayrıca aşağıdan bir bakışla, yani sıradan insanların mutlaka milli olması gerekmediği gibi milliyetçiliği daha az olan varsayımları, umutları, ihtiyaçları, özlemleri ve çıkarları temelinde analiz edilmedikçe anlaşılamayan ikili bir olgudur."[136]

2.2.2.4. Irk Kavramına Genel Bakış

Öteki, bilinmezliğiyle ve kendisine duyulan korkuyla milliyetçiliği besleyen ana damarlardan biridir. Bu noktada milliyetçilik, ırkçılıkla da yakın temas içindedir.[137] 17. ve 18. yüzyıllar ırksal ayrımın yaygınlaştığı, milliyetçilik ve ırkçılığın farklı görünümlere bürünmeye başladığı dönemlerdir. Rousseau ve Herder gibi düşünürler yabani, çorak bölgelerde yaşayan insanların, doğalarının o bölgelere uygun olduğunu, aynı şekilde şehirlerde yaşayanlarında metropollere özgü yaratılışları olduğunu farz eden görüşler geliştirmişlerdir.[138] 19. yüzyıl ırkçı düşüncesi ise "aydınlanmanın canavar çocuğu" olarak nitelendirilmektedir. Aklı temel olan bilgi temelli dünya algısı, tüm insanları içine alan eşitlikçi anlayışla çatışır. Bilginin bu keskin konumu aydınlanmanın ideallerinden olan hümanizmi oyunun dışına atmıştır.[139]

Irkçılık ve milliyetçilik arasında temel fark Anderson'a göre şudur; ırkçılık Yahudi, zenci gibi temel ayrımları sonsuza dek var olduğunu düşünür ve bu ayrımları kutsallığa dayandırarak meşrulaştırır. Sınıfsal ideolojilerle harmanlanan bu kalıplar, "kan"ı yücelten, evliliklere bu yönde göndermelerde bulunan yapılarla örülüdür.

[135] Aydın, ss.23-24.
[136] Hobsbawm, s.25.
[137] Anderson, s.159.
[138] Anderson, s.77.
[139] Schnapper, s.35.

Milliyetçilik ise, tarihsel çizgide şekillenen yapıların oluşturduğu kavramlarla ilerlemektedir.[140]

Schnapper ırkçılığı yaratanın önyargı döngüsü olduğunu düşünmektedir. İnsanlar diğer topluluklara karşı belli önyargı kalıpları taşırlar; Yahudiler cimridir, Hintliler kötü kokar, Karadenizliler komiktir gibi. Bu kalıp düşüncüler, söz konusu kalıptaki insanlarında bu görüşleri içselleştirmelerine neden olur. Gerçekmiş gibi algılanan kalıp yargılar şüpheli olsa da, sonuçları gerçektir. Sonuç; yargılar nedeniyle kalıp davranışları içselleştiren ve geliştiren bireylerdir.[141]

Unutulmaması gereken temel noktalardan biri de, kapitalist işleyişin ırkçılığı araç haline getirmesidir. Kapitalist üretim ilişkileri, aşağı görülen bir grubu dahi, sistem dışına itmeyi uygun bulmaz. Çünkü bu üretim ve tüketim çarkında bir dişlinin eksilmesi ve döngünün yavaşlaması anlamına gelmektedir. Yapılması gereken onu da işler hale getirerek, sisteme eklemlemektir. Irkçılık bu noktada eklemlenmeyi olanaklı kılan bir yerde konumlandırılmaktadır. Aslında her zaman sistemin dışında tutulacak belli bir kitle olmalıdır. Üretim ve tüketim ilişkileri doğrultusunda belirlenen bu kitle tarihsel süreçte farklı farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.[142]

"Irkçılık tam da öğretisinde evrenselcilik karşıtı olduğu için kapitalizmin bir sistem olarak sürmesine yardımcıdır. İşgücünün büyük bir kısmına, meziyet ilkesiyle haklı çıkarılabilecek olandan çok daha az ücret verebilmesine olanak tanır."[143] Kapitalist sistemin evrenselciliğini yürütmeye yarayan temel sistemlerden biri olan ırkçılık, tam da bu yüzden kapitalist sistemin devamını olanaklı kılar. Yetenek, beceri ve zekâ farklılıklarının ırksal olarak olağan görülmesi, onlara verilecek iş farklılıklarının da doğallaştırılmasına yardımcı olur.

[140] Anderson, s.167.
[141] Schnapper, s.35.
[142] Immanuel Wallerstein, "Kapitalizmin İdeolojik Gerilimleri: Irkçılık ve Cinsiyetçilik Karşısında Evrenselcilik", **Irk Ulus Sınıf**, Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein (drl.), Nazlı Ökten (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, ss.46-47.
[143] Wallerstein, ss.47-48.

2.2.3. Postmodern Dönemde Öteki

Bugün bizler kısmi nesneler çağında, parçalanıp un ufak olmuş tuğlalar ve artıklar çağında yaşıyoruz… Bir zamanlar var olmuş ezeli bir totaliteye ya da gelecekteki bir tarihte durmuş bizi bekleyen sonul bir totaliteye inanmıyoruz artık.[144]

Postmodernizm, kapitalizmin aldığı son aşamayı anlatan "kültürel form ya da biçim" olarak ifade edilmektedir.[145] Büyük bir meydan okumayla ortaya çıkan postmodernizm, gerçeklik diye adlandırılan her şeyi sarsmakta ve bulanıklaştırmaktadır.[146] İçinde bulunduğumuz dünyayı yeniden kavramsallaştıran postmodernizm, kendine özgü kültürel bir hareket yaratarak modernliğin dışında konumlanmakta ve modernliği kendi ölçütleriyle değerlendirmek yerine, düşüncesini onun üzerine kurgulayarak yapıbozumuna uğratmayı amaçlamaktadır.[147]

1960'larda New York'ta sanat çevrelerinde kullanılan ve tartışılan postmodernizm kavramı, 1970 ve 1980'li yıllarda felsefe ve toplumbilim alanlarında da kullanılmaya ve yayılmaya başlamıştır.[148] Steven Best ve Douglas Kellner bu yeni dönemle ilgili olarak şunları söylemektedir: "Batı'da 1960'lı yıllarda baş gösteren toplumsal-politik hareketler, yeni düşünsel akımlar ve kültürel başkaldırılar, katı ve baskıcı bir modern topluma karşı yaygın bir ayaklanmanın ortaya çıkmakta olduğu duygusunu yarattı." 1970 ve 1980'ler boyunca da devam eden değişimler; teknolojinin gelişip yayılması, kapitalizmin yeniden yapılanması, siyasal hareketlilikler ve kültürel dönüşümler yeni oluşum düşüncesini perçinlemiştir.[149]

Anthony Giddens'a göre; "postmodernizm düşüncesini savunanlar, klasik toplum düşünürlerinin, tarihin bir biçimi olduğu -'bir yere gittiği' ve ilerlemeye yol açtığı- düşüncesinden esinlendiklerini, bu inancınsa artık çöktüğünü ileri sürmektedirler. Artık herhangi bir anlamı olan 'büyük anlatılar' ya da 'üst anlatılar' –

---

[144] Gilles Deleuze ile Felix Guattari, Aktaran: Steven Best ve Douglas Kellner, **Postmodern Teori**, Mehmet Küçük (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011, s.100.
[145] Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, 4. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009, s.11.
[146] Pauline Marie Rosenau, **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Tuncay Birkan (çev.), 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, s.19.
[147] Rosenau, s.21.
[148] Şaylan, s.77 ve s.139.
[149] Steven Best ve Douglas Kellner, **Postmodern Teori**, Mehmet Küçük (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2011, s.10.

tarihe ya da topluma ilişkin genel kavrayışlar- yoktur." Yeni medya teknolojilerinin hâkim olduğu bu yeni dünya çok çeşitli ve çoğulcudur.[150]

Modernliğin akıl, bilim, hümanizm gibi temel değerlerine karşı çıkan postmodernizm[151], "aşkın ve totaliter üst anlatıları" reddetmekte; marksizm, faşizm, Müslümanlık, Hristiyanlık, feminizm, liberal demokrasi gibi üst anlatıların benzer olduğunu ileri sürmektedir. En uç postmodernist görüşe sahip olanlar, tüm dünyayı çevreleyen bulanıklığı, felsefenin yeni göreceliğini kabul etmemiz gerektiğini söylemektedirler. Modernleşmenin yarattığı; sanayileşme, ulus devlet, kentleşme, liberal demokrasi, hümanizm, bürokrasi, hoşgörü gibi kavramlara eleştirel bir bakışla yaklaşan postmodernizm, modernliğin özgürlükleri yaratmak yerine; baskıya, boyun eğmeye ve zulme neden olduğunu söylemektedir.[152]

Postmodernizm üzerine ileri sürülen görüşler çok çeşitli ve karmaşıktır. Buna rağmen tüm bu karmaşanın birleştiği ortak noktalar da vardır. Hepsi eskisinden farklı olan, yeni bir durumla karşı karşıya olduklarını düşünmektedirler. Postmodernist düşünürlere göre; "insan ve topluma yönelik her türlü düzenleme önerisi, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı gerekçesi ile reddedilmektedir."[153] Buradan hareketle diyebiliriz ki; postmodern düşüncenin temel çözümlemesi, insanın düşünce ve duygularında tam bir özgürlüğü sağlamaktır.[154]

"Michel Foucault, Gilles Deleuze ile Felix Guattari, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Ernesto Laclau, Chantal Moffe" gibi düşünürler bu yeni döneme uygun teoriler geliştirmişlerdir. Günümüzde postmodern teorisyenler teknolojinin geldiği son noktanın etkisiyle oluşan yeni postmodern toplumun, yeni bir tarihsel çağ ve toplumsal, kültürel dönem olduğunu ve yeni kavramlara, teorilere ihtiyacı olduğunu düşünmektedirler. Postmodernist kuramcılar; bilgisayar teknolojilerinin gelişiminin yeni ekonomik yapıyı gerektirdiğini öngörürken, sermayenin evrenselleşerek homojenleşmesini kapitalizmin geldiği son aşama olarak

[150] Anthony Giddens, **Sosyoloji**, 2. Baskı, Ankara: Ayraç Yayınevi, 2005, s.662.
[151] Şaylan, s.75.
[152] Rosenau, s 23.
[153] Şaylan, ss.51-52.
[154] Şaylan, s.60.

değerlendirirler. Zaman ve mekân kavramındaki değişimlerle birlikte yaşanan kültürel parçalanmaların da üzerinde durmaktadırlar.[155]

1980'li yıllarda "postmodern politika" olarak nitelendirilen görüşler; ırk, etnik gruplar, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim gibi konular üzerinde yoğunlaşmaktadır. Toplum içinde marjinal olarak nitelendirilen gruplar kendilerini ifade edebilmek için, diğer grup ve bireylerin farklılıklarını gündeme getirebilen postmodern teoriye yönelmişlerdir. Best ve Kellner; "postmodern politika hem 'kimlik politikası' hem de 'farklılık politikası' bayrakları altında teorileştirildi" demektedir. Yani politik ve kültürel kimliklerin inşa süreçleri bu teori etrafında dile getirilmiştir.[156] Berman da, postmodern terimini kullanmamakla birlikte, 1970'lerle oluşan yapının etnik kimlikleri daha görünür kıldığını ifade etmektedir. Geçmişin modernliklerinden farklı olarak belli bir dinsel, ırksal ve benzeri kimliğe sahip olmak bizim modern olmamıza engel değildir. Ona göre, herkes sahip olduğu tarihsel ve kültürel yapının etkisiyle oluşan kimliklerini yaşayarak "benlik derinliği"ne sahip olabilmektedir.[157] Yaşanılan yüzyıllar geçmiş, bugün ve gelecek arasında oluşan yeni bir yapı oluşturmuştur. Bu yapının sahip olduğu diyalog dili, modernizmin tüm sarsıntılara rağmen yaşamasına neden olmuştur. Bu nedenle, yarını kurarken şimdi ve geçmişi de birlikte dönüştürmek, yeniden kurmak gerekmektedir.[158] Farklılık üzerine bu düşünceler, heterojen yapının açığa çıkmasını sağlarken, kadın ve erkek arasında görmezden gelinen farkları görünür kılmış ve kadınların ihtiyaç ve çıkarlarının konuşulmasını sağlamıştır.[159]

2.2.3.1. Postmodern Dönemde Öteki Kurgusu

"'Saf" bakışı yakalamak zor değildir, imkânsızdır."[160]

Günümüzde kişi, kimliğini algılarken onun bir yaratım olduğunun farkındadır. Hayali bir kurgulama olarak şekillenen kimlik, sanki onu oluşturan bizmişiz yanılsamasıyla karşımıza çıkar. Chambers, kendimizi kurgularken nesne olduğumuzu unutup, özne olduğumuza kendimizi inandırdığımızı söylemektedir. Bugünü, geçmişten

[155] Best, Kellner, s.11 ve s.16.
[156] Best, Kellner, s.249.
[157] Berman, s.443.
[158] Berman, ss.460-461.
[159] Best, Kellner, s.255.
[160] Walter Benjamin, Aktaran: Chambers, s.125.

farklılaştıran; bu yapıyı açıklıyla görüp, mış gibi yaşamayı öğrenmiş olmamızdır. Tüm bu yapının, kültürel bir inşa olduğunun farkına varmak, diğer kimliklere de bu doğrultuda bakabilmek demektir. Oluşturulan farkındalıkla birlikte, melez kimlikler görünür olmaktadır. Çünkü artık hiçbir otoritenin tam ve mükemmel olmadığı öğrenilmiştir.[161]

Chambers, göçebeliğin yeni dönüşümler yarattığını savunmaktadır. Eskiden toplum dışına itilen, marjinal olarak nitelenen gruplar ve kişiler şimdi merkezdedirler. Postmodernizmin şimdiki zaman vurgusu, kesinlik reddeden yapısı, muğlaklıkları, ihtimalleri yücelten tutumu göçebeliğin yersiz yurtsuzluğuyla örtüşmektedir. Zamansızlığın çağı olan postmodern çağ, bir yere ve zamana aidiyet kurmadan yaşamayı hayat amacı edinen göçerle sıkı bir ilişki içindedir. Adeta çağın cisimleşmiş halidir.[162] Trinh T. Minh-ha'nın; "aynı anda 'hem köklü hem köksüz' olmak"[163] diyerek ifade ettiği bu çağ, kendilik ve ötekilik bilincimizi de yapısına uygun şekilde sarsmaktadır. Öteki ve ben arasındaki ayrım göçerin köksüzlüğü gibi muğlaklaşmakta mıdır? Benim de başkası için öteki olduğumun bilincine varmam, beni ve ötekini hangi biçimlerde dönüştürmektedir?

Bugünün kimlik bilinci, marjinallikleri ortak bir zaman-uzam aralığının tam ortasına yerleştiren bir anlayışla oluşmaktadır. "Biz" ve "öteki" için kullandığımız kesinlik içeren ifadeler sarsılmaktadır. Bastığımız zemin adeta sarsılırken, bu yeni boyuttan yeni kimlikler inşa edilmektedir. Chambers, bölünen bu yapıların; "o eski iktidar/bilgi eksenini parçalayan bir geçiş" olduklarını ifade etmektedir.[164]

"Bugün bizler başlangıçlara geri dönmeye çalışıyoruz ancak bu sefer kendi başlangıçlarımıza değil, "Öteki"nin başlangıcına, bugün kendi arzularımızı temsil etme yükünü sırtlaması istenilen "Öteki"nin başlangıcına."[165]

Kimliklerin böylesine oluşturulduğu ve kontrol edildiği dünyada kişi, kendisinin başkalarının bakışları aracılığıyla görmeye başlayabilmektedir. Toplum

[161] Chambers, ss.45-47.
[162] Chambers, s.48.
[163] Trinh T. Minh-ha, Aktaran: Chambers, s.129.
[164] Chambers, ss.122-123.
[165] Chambers, s.102.

içinde huzuru ve uyumu sağlamanın aracı gibi gözüken, kendi kendini kontrole dayanan bu gözetim, yaşamın her alanını kapsar. Foucault'un panoptikonunda öngördüğü gibi, kendini denetleme ve gözetlemeye dönüşür. Yahudilerin kendilerini, başkalarının bakışları aracılığıyla algılamaları ve ona uygun olarak savunma mekanizmaları geliştirmeleri buna örnektir.[166]

Kimliklerin inşası, tarihsel, ekonomik, toplumsal süreçler içerisinde mümkün olmaktadır. Bu süreçler içindeki hareketler kimlikleri şekillendirmiştir. Grilerin hâkim olduğu postmodern dünyanın ekonomik, siyasal, toplumsal ortamında artık ya siyah ya beyaz olmak mümkün değildir.[167] Postmodern dönemin zıtlıkları kendi içinde eriterek oluşturduğu bu yeni boyut için Certeau; "bizler içerideki yabancılarız – ama burada dışarı diye bir şey yok" demektedir. [168] Dışarısı olmayan, içindeki yabancılar olduğumuz bu dünyada, bizi en iyi aktaranlar sinema, televizyon, müzik gibi kanallardır. Çünkü bu araçlar hem var olan sistemin temel kaynaklarını (dil gibi) kullanarak hem de sistem dışı mesajlar verebilen bir yapıdadırlar. Bize verilen tarihsel gerçekliğin aslında kurgu olduğunun ayırdına varmak, evrensel, kalıcı mesajların toplumsal bir oluşum olduğunu bilmek, bizi değiştirip dönüştürmekte ve bakış açımızı genişletmektedir.[169]

Toplumsal olarak inşa edilen kimlik düşüncesi bizi şu noktaya götürmektedir: Türkiye'de doğan, Müslüman, sağlıklı, etnik kökeni olmayan, heteroseksüel bir kadın olmak seçilmiş bir şey değildir. Onun içine doğarız ve toplumsal yapı içerisinde oluşmuş ilişkiler ağıyla birlikte bu durumu olumlarız. Bunun yerine Amerika'da doğan, engelli, Hristiyan, homoseksüel bir erkekte olabilirdik. Yani şöyle söylemekte mümkün; doğduğumuz yer, zaman, kültürel ortam, aile yapısı, genlerimiz bizi, sahip olduğumuz kimlikleri şekillendirmektedir. Başka bir gruba ait olmamız bizi bambaşka bir insan yapabilirdi. Tabi ki bu yapılar arası da çatışmalar mevcuttur. Doğum, yaş gibi kriterler bize bağlı değildir, fakat daha sonradan değiştirmeyi düşündüklerimizde vardır. Ülke değiştirmek, cinsel yöneliminin değişimi, vatan-din gibi kökleşmiş kalıp düşüncelere dair algılarımızın değişimi… Tüm bu yapılar ya kesişir, iç içe girer ya da çatışıp

[166] Connolly, s.143.
[167] Chambers, s.117.
[168] Michel de Certeau, Aktaran: Chambers, s.136.
[169] Chambers, s.136 ve s.138.

gerilimlere neden olabilir.[170] Bu anlamda, Connolly'nin ifadesiyle; "birçok insan kendi olduğu ve toplumun talep ettiği şey arasında uygunsuz bir bileşimdir."[171]

Dönemin kimlik yapıları bir yandan bizi köksüzleştirirken bir yandan da yeni kökler edinmemize neden olmaktadır. Zıtlıkların bir aradalığı, postmodern dönemin kimyasına bulanmış şekilde yaşamlarımıza eklemlenmektedir.[172] Bu kimya kesinlikleri kıran, ihtimalleri mümkün kılan bir dünyadır. Tam da bu nedenle Connolly, "belki" sözcüğü üzerinde durmaktadır. Çünkü belki sözcüğü, kesinlikleri aşındırmakta, bugünün muğlak dünyasına daha uygun bir zeminde kendini var etmektedir.[173]

Berman, "Katı olan Her Şey Buharlaşıyor" adlı kitabında; modern dönemin içinden çıkılmaz çelişkilerinin çözümünü geçmişe dönmekte, onu tekrar anlamakta görmektedir. Chambers ise, geçmişin, bugün aynı geçmiş olmadığını söylemektedir. İnsanlık geçmişi, geri dönüşsüz bir şekilde dönüştürmüştür. Chambers'e göre, dünya artık yeni anlayışlarla dönüştürülebilir. Bu yüzden kültürel, ekonomik ve toplumsal ortak bir zaman-uzamda yeni yapılar üretmeye çalışmak gerekmektedir.[174]

2.2.3.2. Toplumsal Cinsiyet Kavramına Genel Bakış

Toplumsal yaşam içerisinde cinsiyetlerin oluşumu, tarihsel-kültürel anlamda şekillenmektedir. Butler cinsiyet konusunda, tarihsel oluşumu vurgulamak için temel bir ayrım yapmaktadır. Cinsiyeti iki kategoriye ayırmaktadır; biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet. Biyolojik cinsiyet, doğuştan gelen cinsiyet özelliklerimizdir. Doğa karşısında cinsler farklı özelliklerle donatılmışlardır. Toplumsal cinsiyet ise, tarihsel süreç içerisinde kültürel yapı aracılığıyla oluşturulan cinsiyet kalıplarıdır.[175]

Geçmişte biyolojik cinsiyete dair duyulan kader algısının, toplumsal cinsiyet içinde geçerli olabileceği tehlikesine vurgu yapan Butler, durumu şöyle açıklamaktadır.

[170] Connolly, ss.223-224.
[171] Connolly, s.249.
[172] Chambers, s.57.
[173] Connolly, s.270.
[174] Chambers, s.141 ve s.150.
[175] Yuval-Davis, s.31.

Ona göre; toplumsal cinsiyet; "kültürel yasanın edilgen alıcıları" şeklinde kavranırsa, inşa edilen kültür, bu durumda kader şeklini alacaktır.[176]

Giddens'a göre toplumsal cinsiyet; "erkekler ile kadınlar arasındaki psikolojik, toplumsal ve kültürel farklarla ilgilidir." Biyolojik olarak cinsiyet durumundan ziyade toplumsal olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklikle ilgilenen toplumsal cinsiyet tarihsel ve kültürel aşamalara odaklanmaktadır.[177]

Toplumsal cinsiyet kavramının toplumsal yönüne odaklanmak için aile, medya gibi toplumsal araçların bu süreçte oynadıkları role odaklanmak yerinde olacaktır. Aile içinde anne ve baba aracılığıyla öğrenilmeye başlayan erkeklik ve kadınlık rolleri, ardından sosyal çevre ve medya aracılığıyla pekiştirilir ve yeniden üretilir. Kültür ve medya ürünleri kadınlar ve erkeklerden geleneksel/beklenilen tutumlarda davranmalarını istemektedir. Bu güçlü toplumsallaşmaya meydan okumaya çalışmak zorludur. Çünkü gündelik hayat deneyimleri her anımızı beklenilen bu rollerde kuşatmıştır.[178]

Toplumsal cinsiyet kavramı tarihsel süreçte gelişim gösteren feminist çalışmalar sayesinde görünür olmuştur. 18. yüzyılın sonlarında başlayan feminist hareketler günümüze kadar dalga dalga değişmekte ve dönüşmektedir.[179] Postmodern teorinin çeşitlilik ve farklılık üzerine odaklanmasıyla feminist teori spesifikleşmiş ve kadınlar arasındaki ırk, sınıf, etnik grup gibi farklılıklara daha fazla odaklanmaya başlamıştır.[180] Jane flax a göre; nesnel ve evrensel değerlere ulaşmak için aşkın öğretilere, bilim ve akla koşulsuz inanç, dilin şeffaflığına yapılan vurgu postmodern düşünürler kadar feministler tarafından da eleştirilmiştir. Beyaz, batılı erkeğin bakış açısının büyük öğretileri kuşattığına inanan feministler, postmodernistlerle benzer eleştirel bakışı paylaşırlar.[181]

[176] Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, Başak Ertür (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.53.
[177] Giddens, s.107.
[178] Giddens, ss.108- 109.
[179] Josephine Donovan, **Feminist Teori**, Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan (çev.), 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s.15.
[180] Donovan, ss.349-350.
[181] Donovan, s.379.

Feminist kuramların neredeyse hepsi kadınların uğradığı eşitsizliğe odaklanırken, toplumsal cinsiyet konumuna bakışları farklılık göstermektedir. Feminist çalışmalar ırk, kapitalizm, ataerkillik, ayrımcılık gibi konulara odaklanarak meseleye farklı bakışlar sergilemektedirler.[182]

Simone de Beauvoir'in kadın doğmuyoruz kadın oluyoruz ifadesi, kadınlık ve erkekliğin yaratılan iki tür olduğunu bizlere göstermektedir. Burada kastedilen toplumsal olarak cinsiyetlerin yaratılmasıdır.[183]

Feminist kuramlar 1970'lerde "toplumsal cinsiyet" kavramına odaklanırken, beraberinde, erkekliğinde kadınlık gibi incelenmeye değer bir alan olduğu gerçeğini dile getirmişlerdir. Bu sayede erkekliğinde kadınlık gibi toplumsal alanda inşa edilen ve yeniden üretilen bir yapıya sahip olduğu gözler önüne serilmiştir.[184]

Toplumsal cinsiyet kavramına odaklanan düşünürlerden biri olan Connel ataerkillik ve erillik kavramlarını kuramında sabitlerken, erilliğin toplumsal cinsiyet düzeninin bir parçası olduğunu belirtmektedir. Bunun yanında erilliğin, toplumsal cinsiyet düzeni ve dişilikten ayrı değerlendirilmesi gerektiğinin de üzerinde durmaktadır. "Düzenlenmiş bir insan uygulamaları ve toplumsal ilişkiler alanından" söz eden Connel, kapitalizmin toplumu ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini ataerkillikle tanımladığını belirtmektedir. Erkeklerin kadınlar üzerinde egemenliği bu sayede pekiştirilmektedir.[185]

2.2.3.3. Postmodern Dönemde Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet

Günümüzün postmodern dünyasında, temsillerin yerleri değişmekte, bu yüzden yeniden sorgulanmaları gerekmektedir. Modern dönemde "öteki" olarak kurguladığımız; ırk, cinsiyet, etnik grup, din temelli yapılarla farklı farklı açıkladığımız oluşumlar, bugün birbirleriyle iç içe ve ilişki içerisinde açıklanabilmektedir. Buradan hareketle, toplumsal cinsiyet ve ırk gibi kuramlar, birbirlerinin zıttı olarak inşa edilmelerine karşın, bugün artık ikisi arasındaki ilişkide yeniden dikkat edilerek

[182] Giddens, s.114.
[183] Altınay, s.19.
[184] Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, İstanbul: Metis yayınları, 2009, s.25.
[185] Giddens, s.119.

incelenmek zorundadır. Başka bir deyişle bu durum; bilginin kesinliğinin bile sorgulanması anlamına gelmektedir. Yani bilginin dahi yanlı bir oluşum olabileceği şüphesiyle karşı karşıyayız.[186] Bu bağlamda, diyebiliriz ki; toplumsal cinsiyet ve milliyetçilik arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Toplumsal cinsiyeti açıklayabilmek için milliyetçiliği, milliyetçiliği anlamlandırabilmek için toplumsal cinsiyet ilişkilerini bilmemiz gerekmektedir.[187]

Düşünce dünyasında oluşturduğumuz "ifade"ler kurgusaldır. Bu anlamda toplumsal cinsiyet ve ırk ifadeleri aslında toplumsal cinsiyet ve ırk kalıplarını oluşturur. Var oluştan meydana gelen bir toplumsal cinsiyet ya da ırk yoktur.[188] Tüm bunlardan yola çıkarak, milliyetçi söylemin oluşturulmasında toplumsal cinsiyetin yürütücü rolüne odaklanan feminist çalışmalar bulunmaktadır.[189] Ulus kavramı oluşurken de cinsiyet rolleri üzerinden şekillenmektedir. Bu anlamda Yuval-Davis kadınlığı "ilişkisel bir kategori" olarak görmektedir. Ulus oluşturan milliyetçi kategorileri ve toplumsal yapılar içerisinde şekillenen cinsiyet kalıplarını anlayabilmek için bu ilişkisel yapılara bakmamız gerekmektedir.[190]

Walby, toplumsal cinsiyet ilişkileri farklı yerlerde farklı şekillerde yaşansa da, temelde özel ve kamusal olmak üzere iki kategoriye ayrıldığını ifade etmektedir. Özel alan, bireysel sömürü faaliyetlerine sahne olmaktadır. Baba, eş, erkek kardeş gibi aile üyeleri kadının ev içi emeğini gasp ederler. Bu gasp özel alanda kalmaya zorlama şeklinde görülebilir, bu durumda kamusal faaliyet engellenmekte dışlayıcı bir tutum sergilenmektedir. Devletin egemenliğinin söz konusu olduğu kamusal alanda ise kadınlar için istihdam sorunu gündeme gelmektedir. Bu alanın dışına atılmamışlardır fakat ezilirler; erkeklerin birçoğu kullandıkları dil, davranış ve tutumlarla kadınları kolektif şekilde sömürmektedirler.[191]

---

[186] Chambers, s.100.
[187] Altınay, s.16.
[188] Chambers, s.166.
[189] Nagehan Tokdoğan, "Sevginin ve Nefretin Eğilip Bükülebilirliği: Kadınların Milliyetçiliği", **Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet**, Simten Coşar ve Aylin Özman (drl.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.111.
[190] Yuval-Davis, s.17.
[191] Sylvia Walby, "Kadın ve Ulus", **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (drl.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s.49.

Özel alan içindeki ev içi emek, aynı zamanda görünür olmayan emek üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Küçük girdilerden biri olarak görülen ev içi piyasası, aslında yoğun bir emek üretimini gerektirmektedir. Bunu ağırlıklı olarak sağlayan kadınlardır. Tabi ki erkeklerinde payı vardır, bunun yanında her iki cinsin yaşlı ve gençleri de katkı sağlamaktadırlar. Fakat yoğunluklu olarak kadınların emeğine dayanan, ücretsiz işler, ücret gelirinin düşüklüğünü telafi ederler. "Cinsiyetçilik yalnızca, farklı ve hatta daha az beğenilen iş rollerinin kadınlara yüklenmesi değil, ırkçılıktan hiçte aşağı kalmayan bir yabancı düşmanlığıdır." Nasıl ırkçılık aşağı görülen grubu sisteme katmayı amaçlıyorsa, cinsiyetçilikte de amaç budur. Kadınların görünmeyen bu emeği dolayısıyla artıkdeğer yaratma hedeflenmektedir. Bunu gölgelemek için ev içi çalışmayı, çalışma olarak görmemek yeğlenmekte ve kadınların eve bakması doğal süreç haline getirilmektedir.[192]

Kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerde erkeğin üstünlüğü, günümüze oldukça yakın bir tarih olan 70'li yıllara kadar gerçek anlamda tartışma konusu yapılmamıştır. Elbette, bundan önceki tarihlerde de kadınlar haklarını arama yoluna gitmişler, fakat baskılara ve şiddete maruz kalmışlardır. Tarihsel süreçte kadın erkek farklılığının temellerini, düşünsel alanda ilk kurumsallaştıran isim Aristoteles'tir. Erkeğin egemenliğini ve üstünlüğünü doğal sayan bu düşünce, yüzyıllar boyunca egemenliğini sürdürmüştür. Ataerkillik, toplumsal yapılardan düşünce süreçlerine kadar her alanda içselleştirilmiştir. Kamu alanı temelde erkeklerin alanı olarak görülmüş, ev içi alan olarak nitelenen özel alan ise kadınlara bırakılmıştır. Yurttaşlık, kamuda söz sahibi olabilen erkeğe verilmiş bir haktır. Bu düşünce köklerini Rousseau'nun kadınlar hakkındaki fikirlerinden almaktadır. Rousseau'ya göre, kadınının temel yurttaşlık görevi, yurttaşları doğurmak ve yetiştirmektir. Feminist mücadeleler sayesinde, yurttaşlık kavramı da tartışılır hale gelmektedir. Yurttaşlık kavramını tartışmak, beraberine gelen evrenselcilik kavramını da yeniden irdelemek demektir. Evrenselcilik kavramının özüne baktığımızda eril olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalırız. Tam eşitliği savunanlar, evrenselcilik fikrini tartışmak yerine, ayrımcılığa maruz kalan gruplara (kadınlar, eşcinseller, siyahlar, azınlıklar, engelliler vb.) pozitif ayrımcılık adı altında özel haklar tanıma yoluna gitmektedirler. Oysa, yapılması gereken, erkeklerin sahte

[192] Wallerstein, s.48.

evrenselciliğine karşı bir eleştiri geliştirmektir. Bu bakımdan; tartışılması gereken konu, evrenselcilik düşüncesinin özüdür; yani, kadınların ve ayrımcılığa maruz kalmış diğer grupların dışlandığı eril evrenselcilik anlayışıdır.[193]

Evrenselcilik düşüncesi, modern dünyayla birlikte ortaya atılan, insanların kardeşliği temeline dayanan bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. 70'li yıllara değin bu görüş sorgulanmadan kabul edilmiştir. Bu tarihten sonra yaşanan gelişmeler terimin bizatihi kendini sorgulamanın önemini bize göstermiştir. Wallerstein terimin kendisinin eril olduğunu, dişil olanı gizleyip, görmezden geldiğini ifade etmektedir. "İnsanların kardeşliği", "brotherhood of man", İngilizce bir kelime olarak karşımıza çıkar. "Brotherhood", "erkek kardeşlik" anlamına gelmektedir. Evrenselciliğin kabul edilebilirliği ve sürekliliği, aynı şekilde ırkçı ve cinsiyetçi kavramların sürekliliği, içlerinde yatan gerilimli ilişkiyle mümkün olmaktadır. Bu örnekte de olduğu gibi dilsel ifadelerin altında saklı olan örtük anlamların izlerini sürmek mümkündür.[194]

Kadının tarih sahnesinde gölge misali unutuluşu, ulus devletin temelini oluşturan kuramlarda da açıklıkla görülmektedir. Bu anlamda, daha önceki bölümde incelediğimiz, insanlık tarihini ve insanın doğasını analiz etmeye çalışan toplum sözleşmeleri teorisyenleri, farklı farklı görüşler ortaya atsalar da, ortak oldukları bir konu vardır; bu sözleşmelerde kadınlar, görünür değildir. Kimisi kadın ve erkek ayrımına girmeden erkek merkezli bir tasarımda bulunurken, kimisi açıkça kadını toplum dışı bir alana sıkıştırmıştır. Kamusal ve özel alan ayrımının ilk örnekleri kabul edebileceğimiz bu teoriler; erkeği kamusal alanda, kadını ise özel alanda konumlandırmışlardır. Siyasi açıdan daha önemsiz işlerin yapıldığı alan olarak görülen özel alan, aslında kamusal alanı da var eden bir yapıdır. Bu durum pek görülmek istenmemiştir, toplumun gündelik yaşamı ataerkil bir yapıda vücut bulmuştur. Rousseau'nun vurguladığı "akıl", Hobbes'un üzerinde durduğu "insan doğası"; erkeğin saf aklı ve erkeğin saldırgan doğasıdır. Bu anlamda kadın toplumsal düzenin dışına itilmiş ve doğa durumuna yakın kalmıştır.[195] Aynı zamanda Pateman, toplum sözleşmelerinin, toplumun nasıl ortaya çıktığı konusunda eksik bilgi verdiğini

[193] Schnapper, ss.508-512.
[194] Wallerstein, ss.41-43.
[195] Yuval-Davis, ss.19-20.

söylemektedir. Ona göre, anlatılanların yarısı eksiktir. Bu da "cinsel sözleşme"dir. Toplum sözleşmesi, cinsel sözleşmeye arkasını yaslayarak kendini meşru kılmaktadır. Burada cinsel sözleşmeyle kastetmek istenilen şey; "erkeklerin kadınlar üzerinde uyguladıkları güç"tür. Bu bakış açısıyla Fransız İhtilalini de değerlendiren Pateman, özgürlük, barış, kardeşlik sloganlarının öngördüğü temel "kardeşlik"in kadın-erkek tüm yurttaşları kapsadığını düşünmektedir. Kamusal alanda kadın ve erkek ilişkisi kardeşlik temelinde bir sözleşmeye dönüşmektedir. Fakat özel alanda erkek kadını yönetebilir; kadının toplumsal hayattan dışlanması bu özellik sayesindedir. Çünkü erkek özel olanda kadını bastırmakta ve kamusal alana çıkışını engellemektedir. Bu doğrultuda kamusal alan, "erkek hakları"nı temel alan bir anlayışla oluşmuştur. Kadının konumunu tarihsel süreçte açık yüreklilikle gözler önüne seren feminist akımlar, iktidarın gücünü ve baskısını toplumun her yerinde gösterdiğini de açıkça ifşa etmişlerdir. Ataerkil düzenin bazen gizil bazen görünür olan bu gücü; birincil, samimi ilişkilerde görülebildiği gibi, ikincil, resmi (siyasal) ilişkiler de de görülmektedir.[196]

Başlangıçta yurttaş olarak dahi görülmeyen kadınlar, aslında her şey önce anne olarak çocuk yetiştirmekte, bu anlamda da zekâlarıyla erkeklerin yaşamlarını sürdürmelerine neden olmaktadırlar. Böylesi bir konumdayken yurttaş olmaya uygun görülmeyecek bir konuma düşürülmeleri Irigaray'a göre incelenmesi gereken bir durumdur.[197] "Cinsiyetçilik en bilinçsiz ırkçılık biçimidir ve kendini açığa vurmadan önce birçok çelişkiye yol açar." Günümüz kültürünün yönetici erkeklerken, onu öğreten annedir, kadındır.[198]

Milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi anlamak için, ulusal ve uluslararası düzlemde kapitalizmin sürece etkisini dikkate almak gerekmektedir. Uluslar kendi içlerinde hiyerarşik bir yapılanma içerisindedirler. Enloe, ulusların bu yapısının kültürel cinsiyetçi kodlarla etkileşim içinde olduğunu söylemektedir. " 'Doğulu' kadın Avrupalı erkeğin 'koruma'sına 'muhtaç'tır."[199] Feministlerin o çok meşhur sloganı "kişisel olan politiktir" sözüne ekleme yapan Enloe, kişisel olanın aynı zamanda

[196] Yuval-Davis, s.151-153.
[197] Luce Irigaray, **Ben Sen Biz**, Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tutal (çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006, s.80.
[198] Irigaray, s.126.
[199] Walby, ss.43-44.

uluslararası olduğunu söylemektedir. Yani kişisel olana atfedilen toplumsal cinsiyet, küresel dünyada aslında her yerdedir. Kamusal sömürü araçları, farklı ülkelerde farklı kaynaklardan sağlanabilir. ABD'de bunu sağlayan piyasadır, SSCB'de ise devlet bu görevi üstlenmektedir. Batı Avrupa'da ise her ikisi arasında bir yapıda oluşmaktadır.[200]

Kandiyoti'ye göre de; "kadınlar, etnik/ulusal gruplar arasındaki farkların yeniden üretiminde önemli bir rol oynarlar, kültürü taşırlar ve ulusal farkların ayrıcalıklı belirleyicileridirler; ayrıca 'ulusun anneleri' (resmi önceliklere uygun biçimde ideolojik olarak tanımlanan bir görev) olma yükünü de taşırlar." Ulusun oluşumunda böylesine önemli bir role sahip olan kadınlar, idari aygıt söz konusu olduğunda topluluğun sınırına itilmektedirler.[201]

Kadın çalışmaları, öteki olgusu üzerine düşündüğümüzde bize önemli veriler sunmaktadır. Sınıf ve ırk düşüncesinin yarattığı ayrımcılığa, cinsiyeti de eklediğimizde kapitalist sistemin ataerkil çarkları aracılığıyla nasılda rahatça döndüğünü açıklıkla görmekteyiz. Sylvis Walby ırka ve cinsiyete dair araştırmaları iki gruba bölmenin mümkün olduğunu söylemektedir. İlkine göre etnisite, ırk ilişkisi cinsiyeti etkilememektedir. Irkı, grubu ne olursa olsun, her kadın benzer baskılara maruz kalmaktadır. İkincisinde ise, sınıf, ırk ve cinsiyete dair oluşumlar bir arada var olmaktadır. Siyah yoksul bir kadın ırksal, sınıfsal ve cinsiyetsel engellemelerin üçüne de ayrı ayrı maruz kalmaktadır.[202]

2.2.3.4. Ulus Devlet Oluşumunda Kadının Rolü

Ulus için kadın ve erkek farklı rollere sahiptir; erkekler maddi dünyayla ilişkilendirilirken, kadınlar evlerinde "ulusun özünü" yaşatan, manevi dünyanın yeniden üreticisi konumunda görülmektedirler. Ulusun devamlılığını sağlama noktasında aktif rol oynayan kadınlar, milliyetçilik için toplumsal cinsiyetin baş aktör olduğunu bizlere göstermektedir.[203]

---

[200] Walby, s.46 ve s.50.
[201] Deniz Kandiyoti, "Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri", **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, 5. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.163.
[202] Schnapper, ss.424-425.
[203] Altınay, s.19.

Anthias ve Yuval-Davis; kadınların, milliyetçi pratiklerde ulus devlet sürecine eklemlenmek için beş temel görevi bulunduğunu belirtmektedirler. Bunlardan ilki, topluluğun devamlılığını sağlayan, üretici görevidir. İkincisi, sınırların yeniden üretimine yaptıkları katkıdır. Üçüncüsü, topluluğun sahip olduğu kültürün aktarıcısı olmalarıdır. Dördüncüsü ise, sembol görevidir, toplumun ideolojik söyleminin inşası, yeniden aktarımı ve dönüşümünü sağlarlar. Ve son olarak katılımcı olarak; ekonomik, siyasal ve askeri oluşumlarda bulunurlar.[204]

Toplumsal cinsiyet çalışmaları, aynı zamanda toplumsal iktidarın yalnızca sınıf ve ırk temelinde değil, cinsiyet temelinde de okunması gerektiğini açığa çıkarmışlardır.[205] Nira Yuval-Davis, Flora Anthias gibi düşünürler kadının grup içindeki konumunun, türün ve kültürün devamlılığı sağlamak bakımından son derece önemli olduğunu vurgularlar. Biyolojik olarak yeniden üretimdeki belirleyici konumları ve çocuk yetiştirme görevini öncelikli olarak üstlenmeleri topluluğun ve kültürün devamlılığını sağlamaktadır. Savaşlardaki tecavüz olayları, iki büyük topluluk arasında gerçekleşen evlilikler kadının merkezdeki konumunu gözler önüne sermektedir.[206]

Kadın cinselliği milliyetçi oluşumlar tarafından sıklıkla konu edilmektedir. Ulus ve aile bir tutulduğu için, erkekler onu korumakla yükümlüdürler. Bu anlamda kadınlar ulusun namusu olarak görülmektedir. Milliyetçi söylemde kadının temel rolü anneliktir. Ulus bir yuva olarak görülmekte ve kadın bu yuvanın baş aktörü yapılmaktadır.[207] Özel alan bağımsız gibi görülmesine karşın, iktidar tarafından devlet aracılığıyla sınırları belirlenen bir yapıya sahiptir. Devlet sahip olduğu "toplumsal cinsiyet rejimi" aracılığıyla cinsiyet ilişkilerine müdahale etmektedir. Bu anlamda, "kadınlar, ulusal/etnik toplulukların kimliklerini korumak ve sınırlarını çizmek amacıyla, farklı yollarla denetlenebilirler."[208]

Birçok düşünür tarafından altı çizildiği gibi, kadınların doğurganlık özelliği, onu millet için kaçınılmaz değerde bir yere oturtmaktadır. Çünkü kadın, geleceğin

[204] Walby, s.38.
[205] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* s.26.
[206] Schnapper, s.425.
[207] Joane Nagel, "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik", **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (drl.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s.84 ve s.86.
[208] Kandiyoti, s.165 ve s.172.

yurttaşını, askerini doğurmakta, milletin büyüyüp çoğalmasına yardımcı olmaktadır. Bu noktada, kadının doğurganlığının devlet politikaları aracılığıyla kontrol ediliyor oluşu tesadüf değildir. İsrail'de taşıyıcı annelik konusunda gerekli olan kriter, taşıyıcı annenin aynı dine sahip olmasıdır. İsrail devleti, Yahudiliğin vazgeçilmez yerini, kadının cinselliğini kontrol ederek korumaktadır. Aynı şekilde İsrail parlamentosu, ırkın saflığını korumak için, Yahudiler ve Araplar arasındaki cinsel ilişkiyi yasaklama yoluna gitmiştir. Sağlıklı, genetik yapı bakımından güçlü çocuklar doğurmak, kadınların vatandaşlık görevi olarak görülmektedir. Sağlıklı, güçlü, saf ırk yetiştirmenin yolu bu özelliklere sahip çocuklar doğurmakta, bunun içinde bu yönde evlilikler teşvik edilmektedir. Benzer şekilde Nazi Almanya'sı da bu gibi politikaları yasallaştırmıştır.[209]

Toplumsal yapının gelişimi ve büyümesi nüfus politikalarıyla da doğru orantılıdır. Nüfusun kontrolü toplumun kontrolü demektir.[210] Çin'de çocuk sayısının sınırlandırılması, fazla çocuk yapanların cezalar alması bu nedenledir. Tersi de mümkündür; ülke nüfusunu çoğaltmak için maddi ve manevi teşvikler verilen ülkelerde vardır. Almanya bunlardan biridir. Türkiye'de de son yıllarda iktidar tarafından yapılan "en az üç çocuk" söylemi ve kürtaj vb. konularda kadınların cinselliğinin kontrol altında tutulmak istenmesinin temel nedeni de budur.

Kadınlara yönelik tüm bu politikalar, kadının toplum içerisindeki konumunu, kontrol altına almayı amaçlamaktadır. Üstelik bu kontrol sadece erkekler tarafından değil, bizzat kadınların hemcinsleri tarafından da gerçekleşebilmektedir. Hatta kadınlar, en sert kontrolü başka kadınlar tarafından görmektedir. Özellikle yaşlı kadınlar, bu görevi en sorumlu şekilde yerine getirenler ve toplumun öngördüğü cinsiyet kalıplarını en azılı şekilde savunanlardır. İktidara sahip olan kadınların, ataerkil düzeni destekleyici savunmalar yapmaları da, bu açıdan şaşırtıcı değildir. [211]

[209] Yuval-Davis, s.63-71.
[210] Yuval-Davis, s.73.
[211] Yuval-Davis, ss.80-82.

Sadece hükümetler tarafında belirlenen politikalarla cinsellik kontrol altına alınmamakta, aynı zamanda topluma yol gösteren kurumlardan biri olan din de, bu uğurda önemli rollere sahip olmaktadır.[212]

Toplumsal cinsiyet; din, sınıf, kültür ve siyasetin algılanışında ve kuruluşunda da belirleyicidir.[213] Çünkü kadınlar tüm bu oluşumların da, taşıyıcısı görevini üstlenmektedirler. Yuval-Davis'e göre; milleti korumak yüküyle görevlendirilen erkekler olurken, milleti vücut bulmuş hali, kadınlar olarak görülmektedir. Bu anlamda kadınlar toplumun sahip olduğu özelliklerin sonraki kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadırlar. Kadının şerefinin, toplumun şerefiyle bir tutulması bu yüzdendir.[214] Aileye kutsal bir önem atfeden milliyetçi ideolojide, vatan aileye benzetilirken, her ikisi için de her türlü fedakârlığa girilebileceği ve sevilip korunmaları gerektiği vurgulanır.[215] Namus konusunun kadın temelinde algılanışı, tüm bunları da içeren derin anlamlara sahiptir. Kadın, anne-yurttaş olarak, ulusun bekası olarak algılanmakta, toplumun "kirlenmeden" kalabilmesinin nesnesi durumuna indirgenmektedir.

Enloe, milliyetçiliğin erkeksileşmiş değerlerden oluştuğuna dikkat çekerken, kadınların ve çocukların bu alanda küçülmüş sembollere sıkıştırıldığını belirtmektedir. Özgürlüklerin korunması ve vatanın şerefi erkeklerin temel rolleri olurken, kadınlar bazen savaş ganimeti bazen de yüceltilen ikonlar haline gelmektedirler.[216]

Milliyetçi rejimler, oryantalist peçeli kadın imgesini değiştirdiklerini, yerine açık, yeni fikirlere ve teknolojiye ayak uyduran kadın imajları yarattıklarını dile getirirler. Aslında değişen bir şey yoktur; zira kadınlar yine erkekler tarafından yönetilen bir siyasal söylemin sembolü, simgesel imajı şeklinde kullanılmaktadırlar.[217]

Chatterjee, Hindistan örneğinden hareketle kadının özgürleşmesinin ulusal özgürlük mücadelesine dâhil edilerek, onun içinde eritildiği dile getirmektedir. Söz konusu ikincilik rolünü bu yapı içerisinde almaktadır. Kadın sorunun, sömürgecilik

[212] Yuval-Davis, s.79.
[213] Yuval-Davis, s.92.
[214] Yuval Davis, ss.94-95.
[215] Tokdoğan, s.117.
[216] Nagel, s.68.
[217] Kandiyoti, ss.168-169.

mücadeleleri ve faaliyetleri içerisinde politik bir sorun haline gelmesini istemeyen ülkeler, milliyetçi yapıları içinde bu sorunu çözmeye çalışmışlardır. Bu yeni kadınlık fikri ev içinde biçimlenmektedir. Batılılaşma faaliyetleri içerisinde Avrupa'nın maddi imkânlarını, bilim ve tekniği alıp, manevi değerleri korumayı isteyen bu topluluklar, kültürün manevi oluşumları üzerinde önemle dururlar. Onlara göre manevi değerlerin korunması ve yeniden üretimi evin içinde mümkün olmaktadır. Bu nedenle kadının en etkili olabileceği yer ev içi alandır.[218]

Kadınların sembolik özelliklerinin bu değişimi göstermektedir ki; ulusal çıkarlara uygun olarak, kadınların konumları süreç içerisinde değişebilmektedir. Kadınlar, kimi zaman toplulukların yaşadıkları çatışmaların kurbanı, kimi zaman da iyiliğin ve modernliğim sembolü olarak betimlenirler. Bu anlamda toplumsal cinsiyet, kimlik ve farkın belirtilmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Kandiyoti'ye göre yapılması gereken; "fark ve çeşitliliğe izin veren bir kimlik dili yaratmaktır."[219] Bunun içinde, kadınlar kimlik edinme süreçlerinde, sadece anne olarak temel bir kimlikleri olduğunu düşünmekte ve buna inandırılmaktadırlar. Kadınların temel hak mücadeleleri, anne olmanın ötesinde, kadın olarak kimliklerinin farkında olmalarıyla sağlanabilmektedir. Sadece kadın olmanın değerli olduğunu bilmek zorundadırlar.[220]

Kadın, daima "eril-olmayan" ile tanımlanmaktadır. Erkekten farklı olan, kadındır bakışı değiştirildiğinde; kadına sadece kadın olduğu için değer verildiğinde sistem yeniden düzenlenebilecektir. İki cins tarafından oluşturulmuş bir dünya ve toplum düzeni, ancak bu anlayışın yerleştirilmesiyle mümkün olacaktır. Kadın, ancak bu anlayışın oluşması ve dile yansımasıyla özgürleşebilecektir.[221]

Irigaray, "kadınlar olarak eşitlik isteminde bulunulması, bana göre nesnel bir gerçekliğin yanlış ifade edilmesidir" demektedir. Çünkü ona göre eşitlik isteğinde bir karşılaştırma söz konusudur. Kadının kendini erkekle karşılaştırması sağlıklı değildir. Toplumsal hayat, kadınları erkekler tarafından sömürülen bir konuma getirmiştir. Bu sömürü cinsel farklılıklara dayandırılarak yapılmaktadır. Çözüm ise, yine cinsel

[218] Partha Chatterjee, "Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm", **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (drl.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss.118-123.
[219] Kandiyoti, ss.181-182.
[220] Irigaray, s.8.
[221] Irigaray, ss.73-74.

farklılıklardan geçmektedir. Kimi feministlerin ileri sürdüğü gibi, cinsiyetsizleştirilmiş bir toplum, insan türünün sonu demektir. Toplumsal haklar konusunda kadın ve erkeklerin farklı oldukları hesaba katılarak, hak ve ödevlerin belirlenmesi gerekmektedir. Kadınlar ve erkekler arasındaki eşitlik ancak böyle sağlanabilmektedir.[222] Irigaray, "kuşkusuz eşitlikle, farklı ama değer açısından eşit hakları kastediyorum" demektedir.[223]

Bu süreçte kadının, erkekten bağımsız olarak öz varlığını fark edebilmesi oldukça önemlidir. Kadının doğurganlık özelliğinin, farklılıkları içinde barındıran bir yapıyı taşıdığına inanılmaktadır. Anne ve bebek arasında doğal bir etkileşim olduğuna inanan, Paris, Lycee Colbert'te biyoloji öğretmeni Helene Rouch, çocuk ve anne arasında rahimde yaşanan ilişkinin kendisine özgü yapısını araştırmaktadır. Anne kendi içinde kendinde farklı olan bir şeyi büyütmektedir. Anne, embriyonun kendinden farklı olduğunu, öteki olduğunu bilmekte ve plasentanın da öteki olduğunu bilmesini sağlamaktadır. Bu beden tarafından üretilen, doğal bir birliktelik ve farklılıktır. Yani kadın, kendi bedeninde, kendinden farklı olanı büyüterek farklılığa saygıyı üretmektedir. Bu doğal, dişil bir oluşumdur. Ataerkil olarak inşa edilen toplum ise, farklılığı dışlamakta ve hiyerarşik olarak yapılandırmaktadır.[224] "Kültür bize annenin – doğal ve tinsel-bedenini borçluluk duymadan tüketmeyi ve erkek dünyasına ise anne bedeninin bu temellük edilişine kendi ismini vermeyi öğretmiştir."[225]

Kadınlar ve erkekler için en adil düzen, doğa düzenidir. Bunun dışında oluşturulmuş evrensel bir düzen yoktur. Kadınlar, sürekli değişim ve gelişim içindedirler. Doğa onların bedenlerini böylesi bir döngüsellikte yaratmıştır. Tarihsel süreçte kodlanmış kimlik kalıplarını yıkmayı başaran kadınlar, kendilerini keşfetme ve gerçekleştirme yolunda önemli bir adım atmış olacaklardır.[226]

Ulus devletin oluşumunda sıklıkla vurguladığımız gibi, kadının rolü görünür olmamasına rağmen kritiktir. Milliyetçiliği temel alarak bir ulus devlet yaratan liderler, oluşturdukları ulusu kendi ideolojileri doğrultusunda şekillendirmektedirler. Ulusun

[222] Irigaray, ss.10-11.
[223] Irigaray, s.70.
[224] Irigaray, s.43 ve s.47.
[225] Irigaray, s.56.
[226] Irigaray, s.87 ve s.116.

tarihi ne kadar eskiye götürülürse, kültürel yapıları ne kadar derin ve sağlam kurulursa, ulus bilinci de o ölçüde yerleşmektedir.[227] Anderson'a göre, nüfus sayımı, müzecilik faaliyetleri ve haritaların oluşturulması da bir ulusun tasarlanmasında önemlidir. Devlet bu araçlar sayesinde ulusun düşünce dünyasını şekillendirmektedir.[228] Aynı zamanda resmi milliyetçilik, eğitimi kontrol etmek zorundadır. Resmi dil ve resmi tarih, devlet tarafından kontrol edilen propaganda malzemelerine dönüşmüşlerdir. Bu noktada dil aktarımı temel bir öneme sahiptir.[229] Çünkü sahip olunan kültürel-tarihsel miras ancak dil aracılığıyla sonraki kuşaklara geçirilebilir. İşte tam da bu noktada kadın hassas bir yerde konumlanmaktadır. Çünkü çocuğun dille ilk tanışması, anne karnında olmaktadır. Sosyalizasyon sürecinde de annenin rolü, dilin aktarımı noktasında oldukça belirleyicidir.[230]

Kimliğin oluşumunda kullandığımız en önemli araç dildir. Tarihsel süreçte geçmişten bize miras kalan, üzerine yeni şeyler ekleyerek geleceğe aktardığımız en temel yapı, dildir. Chambers, bunu yaparken Heidegger ve Marx'ı birleştirerek bir yorumlama yoluna gitmektedir. Bu anlamda her şeyin merkezinde dil vardır. Bilginin yerine dil yerleştirilmektedir. Bilgi, tarihsel ve toplumsal olarak dışlayıcı olabilen bir yapıya sahiptir. Oysa dil, tarihsel ve toplumsal olanın izlerini taşıyan kanıtlara sahiptir. Sürekli bir değişim ve dönüşüm yaşamaktayız. Yıkıp yeniden inşa etmekle, mirasımızı dönüştürmekteyiz. Geçmişi ve geleceği aynı potada eriterek yeni zamanların büyüleyici dönüştüren kimyasını oluşturmaktayız.[231] Toplumsal farklılıklar dille yansıtmakta ve dil aracılığıyla yeniden oluşturmaktayız. Erkek egemen bir yapıda oluşan dil, kadını bu yapının dışına iterken, hem kadın olarak sahip olduğu değerleri korumak hem de erkek egemen dili akılcı bir şekilde kullanmak mümkün değildir. Kadınlar toplumsal hayatta aktif sosyal ilişkilere sahip olmak istediklerinde, hem erkeklerle hem de hemcinsleriyle çatışma yaşamaktadırlar. Çünkü ataerkil değerlerle şekillenen dil, kadını iletişimde çıkmazlara sokmaktadır. "Tüm özneler ne aynıdır ne de eşit, zaten böyle olmaları da

[227] Anderson, s.180.
[228] Anderson, s.204.
[229] Anderson, s.118.
[230] Yuval-Davis, s.79.
[231] Chambers, ss.187-191

doğru değil" diyen Irigaray, toplumsal adaleti sağlamanın yolunu, cinsel adaletsizliğe dayanan dil ve toplum yapısını değiştirmekte görmektedir.[232]

Günümüz dünyası, iletişim araçları tarafından kuşatılmış durumdadır. Tüm bu araçlar sanatı, kültürü ve toplumu hâkim değerler etrafında şekillendirmektedir. Yapılması gereken şey kendimizi keşfetmek, kişisel ve toplumsal tarihimizin farkına varmaktır. Kadın ve erkek her birey bunu gerçekleştirmek zorundadır.[233] "Dili değiştirmeden toplumu, toplumu değiştirmeden dili değiştiremezsiniz." Çünkü ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir.[234]

Kadınların davranışlarının kontrol edilmesi; giydikleri giysilerden, konuşma ses tonlarına kadar "uygun" davranmaları gerektiğine inanılması, söz konusu düzenlemelerin görünür biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlığın, bu şekilde "uygun" tanımlara koyularak, kültürel olarak oluşan ikincil yeri meşrulaştırılmaktadır. Genel-geçer söylemlerdeki dil aracılığıyla, bu durum desteklenmektedir. "Kadınlar aptaldır", "saçı uzun, aklı kısa", "kızın var mı derdin var", "kadınlar tehlikelidir" gibi... Toplumsal olarak "uygun" görülen kategoriler ise, erkeklere ayrılmıştır. "Adam gibi olmak", "bir işi adamakıllı yapmak" gibi söylemlerle durum pekiştirilmektedir. Bu anlamda kadın, "öteki" konumuna itilmekte ve toplum dışı bir konuma yerleştirilmektedir.[235]

Bir toplum, geriletilmek ya da ilerletilmek istendiğinde cinsiyet rollerinin ona uygun şekilde kurgulanması gerekmektedir. Kullanılan dilin yapısı da buna uygun olarak biçimlenmektedir. Meaney'nin, şu satırları güçsüzlük ve kadınlık arasında bağlantıyı bakın nasıl kuruyor: "Sömürgecilik tarihi, bir kadınlaştırma tarihidir. Sömürgeci güçler, tâbiyetlerindeki halkı pasif, rehberlik ihtiyacında, kendini yönetmekten aciz, romantik, tutkulu, dik kafalı, barbar olarak tanımlarlar - tüm bunlar İrlandalıları ve kadınları geleneksel olarak övmek ve yermek için kullanılan sıfatlardır."[236]

[232] Irigaray, ss.18-20.
[233] Irigaray, s.27.
[234] Irigaray, s.32.
[235] Yuval- Davis, ss.95-97.
[236] Yuval-Davis, s.107.

Cinsel farklılıklar gereklidir; hem döllenme için hem de türün devamı yoluyla yaşamı yeniden ürettiği için. Oysa biz bugün, Irigaray'a göre, cinsiyetli bir kültürün eksikliğini yaşamaktayız. Evrensellik iddiası taşıyan teoriler, erkek egemen bir zihniyetle şekillenmişlerdir. Kadınları, yani insanlığın yarısını dışarıda tutan bu evrensellik anlayışı kendi söylevleriyle çelişmektedir. Sadece erkek soy ağacına dayalı bir sistemle gelişen tarihsel anlayış, dünyanın yarısını kaplayan türün tarihini hasıraltı etmektedir.[237]

Connell'e göre, var olan "cinsiyet sistemi" üç temel yapı tarafından oluşturulmaktadır. " Bunlardan ilki, işgücü piyasasıdır; erkeklere kadınlardan daha çok ücret ve daha fazla eğitim olanağı sağlayan bu piyasanın değerleridir. İkincisi, direk erkekler tarafından denetlenen devlet ve ordu gibi kurumlardır. Üçüncüsü ise, cinsel arzular alanıdır. Bu alan kadın ve erkek ilişkisinin karşılıklı yapısını ele almak yerine, şiddet ve cinsel zevki bir arada yaşatmaktadır.[238]

2.2.3.5. Erkeklik Temelinde Yaratılan Öteki ve Hegemonik Erkeklik Kavramı

Kadının özgürlüğünün savunulması, yalnızca bir azınlığın özgürlüğünün savunulması olarak görülemez. Toplumsal olaylar kadının erk kullanımında arka plana düşmesini sağlamıştır, fakat bugün kadınların hak mücadeleleri de göstermiştir ki, erkeklik "kadınlığın üzerine kurulan bir egemenliğe bağlı olarak" belirmiştir. Bu nedenle erkekler, kendilerine özgü bir kişilik oluşumu konusunda zorluklar yaşamışlardır.[239]

Tek bir kadınlık olmayacağı, sınıfa, etnik ve dinsel kökene göre, farklı deneyimlerin var olabileceğini savunan feminist araştırmalar, erkeklik araştırmalarını da mümkün kıldılar. Genel geçer bir erkeklik söylemini reddeden, erkekliğin adeta bir meta gibi kullanıldığına dikkat çeken ilk çalışmalar; egemen erkeklik değerlerinin, ona uyum sağlamayan erkekler için oluşturduğu olumsuzlukları ifade ettiler. Bu durum aynı zamanda, eril iktidarın, iş bölümünü cinsiyete dayandırarak, varlığını güvenceye alışının

[237] Irigaray, ss.13-14.
[238] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* s.34.
[239] Touraine, s.250.

da konuşulmasını sağlamıştır. Feminist çalışmaların açtığı bu yol sayesinde, sosyal bilimciler; "cinsiyet farklarının inşasına dayalı cinsiyet rejimleri" olduğunu dile getirmeye başladılar.[240] Bu sayede anlaşılmıştır ki, cinsiyetçi ifadelerle kodlanan yalnızca kadınlık meseleleri değildir, erkeklikte bu söylemlerden payına düşeni almaktadır. İngiltere'de krallığı ayakta tutmak için "uygun erkeklik tarzı"nı betimleyenler, erkeklik durumunun sosyal inşasını yapmaktadırlar.[241]

"Eşcinsel, etnik azınlık mensubu, yani 'farklı' olarak tanımlanan erkeklik üzerine yapılan yeni çalışmalar" bu alanı oldukça beslemiştir.[242] Bu durumda göstermiştir ki; "öteki", kalıplaşmış düşüncelerde kırılmaya neden olmakta ve farklılık her zaman bakış açısını beslemektedir.

"Değişen erkeklik" anlayışı, egemen erkeklik değerlerini reddeden, bunun kadınlara da, erkeklere de mağduriyet yarattığını düşünen bir yapıya bürünmüştür.[243]

Milliyetçi söylemde erkekliğin, militarist öğelerle desteklenmesi şaşırtıcı değildir. Askerlik kutsal bir kurum olarak görülmektedir. Bir erkeği kadından farklı olarak askerliğe çeken; "maceranın çekiciliği, erkek yoldaşlığı vaadi, insanın kendini denemesi ve kanıtlaması fırsatı, insanın kendi hayatının ötesinde, tarihsel bir olayın parçası olması gibi" gerekçelerdir.[244]

Askerlik, sadece erkeklerin katıldığı kamu hizmeti olması dolayısıyla üzerine odaklanmayı gerektirmektedir. İstisnai olarak bazı ülkelerde ordularda kadınlar masa başı ve destek işlerinde çalıştırılsalar da, genel itibariyle erkeklerin hâkim olduğu bir alandır. Askerlik, "modern hegemonik erkekliğin inşasının" gerçekleştiği alan olarak karşımıza çıkmaktadır.[245]

"Hegemonik erkeklik" kavramı, ilk kez Connell tarafından, Gramsci'nin hegemonya kavramına dayandırılarak kullanılmıştır. Connell'a göre, hegemonik erkeklik:

[240] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* ss.26- 27.
[241] Walby, s.45.
[242] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* s.27.
[243] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* s.29.
[244] Nagel, ss.91-92.
[245] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* s.153.

Özel yaşam ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür. Bu üstünlük bir erkek grubu tarafından silah zoru veya işsiz bırakma tehdidiyle değil, dinsel öğreti ve pratiğe, kitle iletişim içeriğine, ücret yapılarına, ev tasarımına, yardım/vergilendirme politikalarına vb. kök salan bir üstünlüktür.[246]

Bu bağlamda, "hegemonik erkeklik", kentte yaşayan, genç, heteroseksüel, iş sahibi, sağlıklı erkeklerin sahip olduğu değerleri kapsamaktadır. Ordu tarafından oluşumuna katkı sağlanan hegemonik erkeklik, sadece kültürel yapı tarafından denetlenmez aynı zamanda kamusal ve ekonomik alanlar tarafından da denetlenir. Devlet kurumları, yasalar, ticari şirketler, heteroseksüel aile, ordu bunlardan bir kaçıdır.[247]

"Modern eril iktidar" yarattığı hegemonik erkeklik değerleriyle iç içe geçmiş durumdadır. Kadınların doğalarının yumuşak olduğu, erkeklerin ise sert olduğu bu nedenle güvenlik ve savunma için doğal bir yeteneğe sahip olduklarına inanılır. Cinsiyet farklılıklarının kesin çizgilerle ifadelerinin sıklıkla görüldüğü bu alan, "kahraman erkekler" mitini de yaratmaktadır. Askerlik adeta bir "erkeklik sınavı" olarak görülmekte ve bu sınavı geçebilenler "sağlam erkek" olarak nitelenmektedir. "Hegemonik erkekliği öğrenme alanı"na dönüşen bu kurumlarda, kadınsal her türlü eylem ve faaliyet dışlanmakta ve farklı cinsel eğilimi olan erkekler ordudan atılmaktadır.[248]

Irkçılık ve cinsiyetçilik arttığında yaşananlar akıldışıdır. Wallerstein, evrenselciliğin artarak yayılmasının oldukça uzun bir süreyi kapsayacağını, bunun için ırkların veya cinsiyetlerin sahip oldukları rollerin ortadan kalkmaları gerektiğini söylemektedir. Bu durum mümkün değildir, çünkü ırkçılık ve cinsiyetçilik kalıplarını evrenselcilik adına dahi olsa yıkmaya çalışmak, "tersine-ırkçılık" anlamına gelecektir. Aynı zamanda sürekli dirençle karşılaşacağı için kolay da olmayacaktır. Dengeyi sağlamaya çalışmak gerekmektedir, fakat yaratılan "zikzak"lı yapı azalmak yerine, çoğalacaktır. Bu yüzden meselenin özü ırkçılık-cinsiyetçilik ve evrenselcilik arasında

[246] Connell, Aktaran: Duygu Çeliker, "Zeki Demirkubuz Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri: Masumiyet ve Kıskanmak Üzerine Bir Çözümleme", Özgür Yılmazkol (Ed.). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde (97-118), İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık 2011, s.101.
[247] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* ss.30-32.
[248] Sancar, *Erkeklik: İmkânsız İktidar,* ss.154-155.

yaşanan gerilimli yapının ortadan kaldırılması değildir. Bu durum mümkün de değildir, çünkü söz konusu kavramlar birbirlerine sıkıca bağlıdır. Aynı zamanda bu yapılar arasındaki iniş çıkışlı ilişki, başka yapılarla da ilişki içindedir ve onlardan da etkilenmektedir. İktisadi yapıların iniş çıkışlı daralma-yayılma ilişkisinin etkisi gibi. Temel soru şudur; ırkçılık-cinsiyetçilik ve evrenselcilik ideoloji olmadan yeni bir sistem üretebilecek miyiz? Eğer üretebilirsek bunu nasıl yapacağız?[249]

Peki, bunca çeşitlilik ve farklılık içinde bu sistemi üretebilmek için ortak bir dil yaratmak mümkün mü? Feminist çalışmalar dahi bu denli parça parçayken ortak dil nasıl oluşabilir? Yuval-Davis, toplum içinde farklı yerleştirilmiş feminist hareketler olabileceği gibi, farklı toplumlarda başka şekillerde konumlandırılmış hareketlerde mevcut olduğunu, iş birliği ve dayanışma için bir yol bulunması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre bu yolun adı; "çaprazlama siyaset"tir.[250] Çaprazlama siyaset, "kökleşme" ve "kaydırma" ifadelerini kullanarak tanımlama yapmaktadır. Toplulukların üyeleri kendi kültürlerini, kökleştirerek bizlere sunmaktadırlar. İkinci aşamada ise, farklı kültürlere sahip olan kişilerle yer değiştirmek, kendini onun yerine koymak gerekmektedir. Bunun içinde kaydırma terimini kullanır. Anlatmak istenilen temel meseleyi Elsa Barkley Brown şu sözleriyle anlatmaktadır: "Başka birini merkezileştirmek için, bir başkasını 'merkezsizleştirmek' gerekmez; sürekli şekilde merkez etrafında dengede durmak gerekir". Bu sayede kişi kendi konumunu korurken, aynı zamanda karşı tarafı da anlayabilmektedir. Bu noktada, kaydırma sürecinde, karşı tarafı kendine benzetmemek önemlidir. Bu görüş, homojenliği reddetmekte, diyalogun önemini vurgulamaktadır. Yuval-Davis'e göre, birlik ve dayanışma ancak ve ancak feminist, milliyetçi ve ırkçı gruplar arasında, çaprazlama siyasetle mümkün olabilmektedir. Bu sayede kişilerin kendilerine özgü toplumsal kimlikleri korunurken, yeterince bilmedikleri yeni kimlikleri de, diyalog aracılığıyla tanıma şansına sahip olmaktadırlar.[251]

[249] Wallerstein, ss.49-50.
[250] Yuval-Davis, s.228.
[251] Yuval-Davis, ss.237-238.

3. TÜRK SİNEMASININ TARİHSEL, TOPLUMSAL GELİŞİMİ VE KADIN TEMSİLİYETİ ÜZERİNDEN YENİDEN ÜRETİLEN MİLLİYETÇİLİK

Türk sineması erkek yönetmenlerin ezici bir çoğunluğa sahip olması nedeniyle, "erkek sineması" olarak anılmaktadır. Türk sinemasının tarihsel gelişimine baktığımızda, merkezine erkek kahramanların oturduğu öyküler, kadını "arzu nesnesi"ne dönüştürerek erkek bakışından oluşan bir anlatı yapısı oluşturmaktadır. Hâkim olan erkek bakışı, kadını kendi görüşüne hapsederek görünmez kılmaktadır.[252]

"Arzu nesnesi"ne dönüşen kadının kitle kültürünün en önemli öğesi olduğunu Williamson şu sözleriyle aktarmaktadır:

> *"İçinde yaşadığımız toplumda kadınlar, hayatın tarihin dışındaymış gibi görünen yanını (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil eder, öyle ki hayatın bu yüzleri gerçekten 'kadınların alanı' haline gelmiş gibidir. Ama kadınlar aynı zamanda 'kitle kültürü'nün arenasıdırlar. Kitle kültürünün büyük bölümü boş zaman, aile hayatı ya da özel hayat ve ev gibi 'kadınsı' alanlarda gerçekleşir ya da tüketilir; ayrıca temsillerinin konusu olarak yine bu alanda yoğunlaşır."*[253]

Kitle kültürü arenalarından biri olan sinema, Türkiye'de içselleştirilen bu erkek bakışıyla, milliyetçi ideolojiyi perçinlemekte ve kadını bu süreçte önemli bir aracı haline getirmektedir. Hâkim ideoloji olarak karşımıza çıkan milliyetçi ideoloji, öncelikle "öteki" üzerinden kendini konumlandırmaktadır. Milliyetçi Türk kimliği, "öteki" olarak karşısında "Türk olmayanı" görmektedir. Bu noktada "azınlık" kavramı önemlidir.

Elisabeth Özdalga, Avrupa Birliği'nin "azınlık" denildiğinde neyi kastettiğini şu sözleriyle açıklamaktadır: "AB azınlıklardan söz ederken, onlar egemen çoğunluktan farklı ve egemen çoğunluk tarafından ayrımcılığa uğratılan, ama egemen grup ile aynı

[252] Asuman Suner, **Hayalet Ev**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.291.
[253] Judith Williamson, Aktaran: Hilmi Maktav, **Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 117-118.

haklara sahip olmaları gereken grupları ifade ederler." Türkiye'de ise azınlık denildiğinde, Avrupa Birliği'nin tanımından farklı bir anlayış zihinlerde canlanmaktadır. Daha kötücül bir anlam içeren azınlık kavramının kökeni, Osmanlı'da aramak mümkündür. Osmanlı için azınlık, kendi topraklarında yaşayan, Müslüman olmayan topluluklar yani "gayrimüslimler"dir. 18. yüzyılın sonları, Batılı ülkelerin, gayrimüslim bu grupları kullanarak, ülkeyi bölme çalışmalarına şahitlik etmiştir. Bu nedenle azınlıklar, bölücü, ülkeyi dağılmaya sürükleyen gruplar olarak algılanmaktadır. Özdalga'ya göre; Türkiye'de yaşayan azınlıkların; Kürtlerin, Alevilerin, Ermenilerin, "Biz azınlık değiliz" diye karşı çıkışlarının altında, kötücül anlamda dile yerleşen bu azınlık ifadesinin izleri vardır.[254] Buradan hareketle diyebiliriz ki; Müslüman olan Çerkezler, Kürtler, Lazlar, Çingeneler gibi etnik gruplar "azınlık" olarak görülmemektedirler.[255] Türk sineması azınlık olarak görülen ya da görülmeyen kendinden farklı, tüm grupları, hâkim ideolojiyle harmanlayarak filmlerine konu etmiştir. Bu gruplar milliyetçi ideolojiyi desteklemek için birer aracı olarak kullanılmışlardır.

Osmanlı Devleti'nden başlayarak Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını kapsayan tarihlerde başlangıcına şahit olduğumuz sinemanın, ilk salon işletmecileri, ilk yapım ve dağıtım şirketleri, ilk filmlerin gösterimini gerçekleştirenler çoğunlukla "yabancı" ve "azınlıklar"dan oluşmaktadır. 1970'li yıllar sonrasında milliyetçi politikalardan oldukça etkilenen bu "gayrimüslim" gruplar, bu tarihe kadar; kamera önü ve kamera arkasında birçok alanda çalışmışlardır.[256]

3.1. TÜRKİYE'YE SİNEMANIN GELİŞİ

Sinema tarihinin resmi başlangıcı; Paris'te 1895 yılının 28 Aralık günü Louis ve Auguste Lumiére kardeşler tarafından Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de düzenlenen sinematograf gösterimi olarak kabul edilmektedir.[257] Fransız Lumiére kardeşler ilk film gösterimini yapmadan çok öncede, hareketsiz görüntüleri kaydedip hareketli hale getirme fikri birçok çalışmaya neden olmuş ve önemli buluşlar

[254] Elisabeth Özdalga, **Kimlik Denklemleri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, ss.158-159.
[255] Dilara Balcı, **Yeşilçam'da Öteki Olmak**, İstanbul: Kolektif Kitap, 2013, s.23.
[256] Balcı, s.11.
[257] Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014, s.15.

gerçekleştirilmiştir. Tüm bu düşünce birikimi sinemanın başlangıcı kabul edilen sinematografa giden yolu ince ince örmüştür.[258]

Türkiye'de ilk film gösteriminin ne zaman yapıldığı konusunda bir takım fikir ayrılıkları vardır. Nijat Özün, Türkiye coğrafyasında 1850'li yıllarda sinematograf öncesi daha ilkel aletlerle gerçekleştirilen gösterilerden bahsetmektedir. 1896 yılı ise, ülkede sinematograf aracılığıyla gösterimlerin ilk yapıldığı tarihtir. Lumiere kardeşlerin operatörlerinden olan Aleksandre Promio'nun anılarından İstanbul, İzmir, Kudüs ve Yafa'da çekimler yaptığını ve çeşitli ülkelerde gösterime sunduğunu öğrenmekteyiz. II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarından ise, ilk film gösteriminin Saray'da yapıldığı bilgisine ulaşmaktayız. Türkiye sinema tarihi kitapları 1995'e kadar, halka açık ilk film gösteriminin Galatasaray'da Sponeck Birahane'sinde Weinberg tarafından yapıldığını yazmaktaydı. Başlangıç konusundaki tartışmalar tam da bu noktada başlamaktadır. Burçak Evren 1995 yılında, 9 Şubat 1897 tarihinde yayınlanan "Sabah" gazetesindeki ilandan hareketle ilk gösterimi gerçekleştiren kişinin D. Hanri olduğunu söylemektedir. İlana göre gösterimin gerçekleştirildiği aygıt Amerikan Edison şirketine aittir. Lumiere'lerden sonra, kendi araçlarını üreten Fransız Pathe şirketinin temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg'in Amerikan Edison'a şirkete ait bir aygıtla gösterim yapması çok anlamlı gözükmemektedir. 1996 yılında Prof. Dr. Rauf Beyru tarafından yeni bir iddia daha ortaya atılmıştır. 1896 yılında yayınlanan "Ahenk" gazetesindeki habere dayandırılarak ilk gösterimin İzmir'de yapıldığını ifade etmektedir.[259]

Bu çalışmada Türk sineması, Nijat Özön'ün ayrımına sadık kalınarak, benzer sınıflama ile incelenecektir. Bu sıralamaya ek olarak, postmodern dönemin etkisiyle oluşan 2000 sonrası Türk sinemasını ayrı bir başlık altında ele almak uygun görülmüştür. Esen, yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel olayları dikkate alarak, bir araştırma yürütmenin önemi üzerinde durmaktadır. Dünyada ve Türkiye'de meydana gelen olayların kuşkusuz sinemayı da etkilediği ve ona ciddi şekilde yön verdiği bir gerçektir. İzlenecek yol temelde; yaşanan toplumsal, tarihsel değişimlerin sinema perdesine yansımasını incelemek olacaktır. Bunu yaparken de, söz konusu süreçte kadın

[258] Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s.3.
[259] Esen, ss.4-6.

temsilleri aracılığıyla yeniden üretilen milliyetçi ideolojiye bakılacaktır. Özön'ün sınıflaması şu şekildedir:

- İlk Yıllar (1914-1922)
- Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
- Geçiş Dönemi (1939-1950)
- Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
- 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980)
- 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980-2010)[260]

3.2. İLK YILLAR (1914-1922)

Türk sinemasının başlangıcı, 1914 tarihinde Fuat Uzkınay tarafından çekilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" olarak kabul edilmektedir. Uzkınay bu başarısının yanında ilk Türk belgeselcisidir.[261] Günümüze ulaşmayan bu film, ilk Türk filminin ne olduğu konusunda da tartışmalar yaşanmasına neden olmuştur. 1984 yılına kadar kabul edilen, Uzkınay'ın filmi "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" isimli belgesel filmdir. Nurullah Tilgen'in çalışmasına dayanan, Nihat Özön'ünde aynı çalışmayı referans göstererek belirttiği bu bilgi; sinema yazarı ve eleştirmeni Burçak Evren tarafından filmin arşivde yer almaması, isminin yazılı olduğu kutuda başka bir film bulunması ve izleyen hiçbir tanığın ortaya çıkmaması nedeniyle, soru işaretleri bulunduğu yönünde fikir beyan etmesine neden olmuştur. Evren'in bu haklı beyanı, Fuat Özkınay'ın Ordu Foto Film Merkezi'nin yönetiminde bulunup bu filmden hiç bahsetmemesi, herhangi bir belge sunmaması gibi davranışlarıyla desteklenerek kuşkuyu arttırmıştır.[262]

5-6 Haziran 1911 tarihinde Manaki Kardeşler tarafından V. Sultan Reşad'ın Selanik ve Manastır ziyaretlerini anlatan bir film yapılmıştır. Yanaki ve Milton Manaki Makedonyalı sinema ve fotoğraf sanatçılarıdır. Makedonya film arşivinde hala korunan film, çekenlerin Türk olmaması dolayısıyla, ilk Türk filmi olarak kabul edilmemektedir.

[260] Esen, ss.2-3.
[261] Scognamillo, s.23.
[262] Esen, s.8.

Burçak Evren, Osmanlı tebası olan Manaki kardeşlerin Osmanlı topraklarında çektikleri bu filmin sinema tarihimizin ilk filmi sayılabileceğini söylemektedir.[263] 2004 yılında yeni bir belge karşımıza çıkmaktadır. Nijat Özön'ün "Fuat Uzkınay" kitabını okuyan, dönemin şahidi, Uzkınay'ın yakın dostu ve Ordu Foto Film Merkezinde birlikte çalıştığı Gafuri Akçakın bilgi yetersizliği nedeniyle bilinmeyen eksiklikleri not ederek paylaşmıştır. Kumandanlara filmi gösterdiğini belirten Akçakın, filmin "Ankara'ya nakil edilirken ambalaj yapılırken üst üste sarılmasından ötürü diğer arşivdeki filmlere karıştığını" belirtmiştir. Evren, bu açıklama ile birlikte filme somut bir belge geldiğini bu nedenle, çekildiği konusunda kuşku kalmadığını ifade etmiştir. Bu açıklamalardan hareketle Esen, ilk Türk filmi olarak "Ayastefonos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" filmini temel aldığını belirtmektedir.[264]

Türkiye'de ilk sinema faaliyetleri ise Birinci Dünya Savaşı yıllarını içeren dönemde, ordu aracılığıyla gerçekleşmiştir. Dünya savaşı sırasında Almanya'yı ziyaret eden Enver Paşa, burada ordu eliyle kurulan sinemanın etkisini ve gücünü görmüş, ülkeye döndüğünde, "Ordu Film Dairesi"nin kurulmasını sağlamıştır.[265] 1915 yılında kurulan "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin yönetiminde Weinberg ve yönetim yardımcılığında Fuat Uzkınay vardır. Savaşla ilgili haberler çeken, belgeler sağlayan kuruluş, 1916'da Weinberg yönetiminde öykülü film denemesi olan "Himmet Ağa'nın İzdivacı"nı çekmeye başlamış, fakat oyuncuların askere alınmasıyla film yarım kalmıştır. Bu filmi daha sonra 1918'de Fuat Uzkınay tamamlayacaktır. 1916 yılında yarı askeri bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gelir amaçlı sinema çalışmalarına yönelmiştir. Bu kurum adına çekimler yapan Sedat Simavi, 1917 yılında ilk öykülü film olan "Pençe"yi çekmiştir.[266]

İlk çekimi yapılan Türk filmi "Himmet Ağa'nın İzdivacı" olmasına karşın, halka açık ilk gösterimi yapılan film "Pençe"dir. İlk gösterimi Beyoğlu Fransız Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen film, konusu itibariyle de ilk cinsel konulu film olmuştur.[267] Tamamlandığı yıl itibariyle ilk konulu film olarak karşımıza çıkan Pençe,

[263] Burçak Evren, Aktaran: Esen, s.11.
[264] Esen, ss.11-13.
[265] Âlim Şerif Onaran, **Sinema Tarihi (I. Cilt)**, Adana: Kitle Yayınları, 1994, s.13.
[266] Esen, s.14.
[267] Agâh Özgüç, **Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, s.17.

evlilik kurumunu ve evlilik dışı ilişkinin zararlarını anlatan bir konu örgüsüne sahiptir.[268]

Birinci Dünya savaşından yenik çıkan Osmanlı sahip olduğu sinema araç ve gereçlerini işgal kuvvetlerine kaptırmamak için Malül Gaziler Cemiyeti'ne aktarmıştır. "Mürebbiye" ve "Binnaz" filmler Ahmet Fehim Efendi tarafından 1919 yılında bu cemiyet adına yapılmıştır.[269] Türk sinemasında sansür uygulanan ilk film olan "Mürebbiye", Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Oldukça fazla ilgi gören film, bir Türk ailesinde mürebbiye olarak çalışmaya başlayan Fransız bir kadının ailenin tüm erkeklerini baştan çıkarmasını konu almaktadır.[270] Fransızları küçük düşürdüğü gerekçesiyle işgal kuvvetleri tarafından Anadolu'ya gönderilmesi yasaklanan filmde, "Mürebbiye" rolüyle Rum kökenli Madam Kalitea, Türk sinemasının "ilk vamp kadını" olmuştur.[271] "Mürebbiye" filminde, kadın cinselliği milliyetçi ideolojiyle harmanlanarak aşağılanmaktadır.[272] İffetsizliğiyle öne çıkan karakter "ötekileştirilen yabancı kadın" üzerinden anlatılmaktadır. Türk sinemasının sonraki yıllarında da "ötekileştirme" üzerinden kullanılan benzer örnekler karşımıza çıkacaktır. Gayrimüslim kadınların kullanıldığı "ötekileştirilen" bu kadınlar, özellikle Rum'lardan seçilecektir.[273]

Türkiye'de sinemanın kurulmasında Ermeni tiyatrocuların da rolü oldukça büyüktür. Alanında yetkin bu isimler, tiyatronun kurulup gelişmesini sağladıkları gibi sinemada oyuncu olarak da yer almışlardır. Cumhuriyet'le birlikte Ermeni oyuncuların sayısı giderek azalmıştır. Bunun nedeni; oyuncuların emekliye ayrılmaları, Türk oyuncuların yetişmesi, siyasal önyargılar nedeniyle Ermeni oyunculara daha az yer verilmesidir. Kadınların oyuncu olarak bulunamadığı bu yıllarda, gayrimüslim kadın oyuncular sinema perdesinde karşımıza çıkmaktadır. 1924 yılı Türk oyuncuların

[268] Scognamillo, ss.28-29.
[269] Esen, s.15.
[270] Scognamillo, s.30.
[271] Özgüç, ss.21-22.
[272] Hilmi Maktav, **Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s.131.
[273] Balcı, s.89.

sahneye çıkmaya başladığı tarihtir. Bu yıldan sonra Türk kadın oyuncuların yer almasıyla, gayrimüslim kadınlar ikincil roller almaya başlamışlardır.[274]

İlk tarihsel film denemesi olan "Binnaz" ise Ahmet Fehim Efendi'nin ikinci film denemesidir. Yurt dışına ilk satılan film olan "Binnaz"ın konusunu Agâh Özgüç şöyle anlatıyor; "Lale Devri'nde geçiyor ve iki erkeği birbirine düşüren fettan bir kadın kişiliği sergileniyordu. 'Binnaz' rolünü oynayan da Matmazel Blanche ve filmin kadın tiplerinden biri de Eliza Binemeciyan'dı."[275]

1922 yılında ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film kurulmuştur. 1914 tarihinden itibaren sinema salonları açılan Kemal ve Şakir Seden kardeşler, 1922'de Muhsin Ertuğrul'un yönlendirmesiyle bu yayınevini kurmuşlardır.[276]

Şükran Kuyucak Esen'e göre: " Başlangıç Dönemi sineması henüz sessizdir ve teknik açıdan da sinema sanatı açısından da ilkel durumdadır. Buna rağmen, incelendiğinde filmlerin anlatı yapısının, günümüz popüler sinemasının prototipini oluşturduğu görülebilmektedir."[277]

3.3. TİYATROCULAR DÖNEMİ (1922-1939)

Amatör heyecanlarla çekilen ilk Türk filmlerinden sonra tiyatro kökeninden gelen bir isim çıkar karşımıza; Muhsin Ertuğrul.[278] Fransa ve Almanya deneyimleri sayesinde sinemaya ilgi duyan Muhsin Ertuğrul, ülkeye döndüğünde Kemal ve Şakir Seden kardeşleri bu alana yönlendirmiştir.[279] Kemal Film ve İpek Film'in kurulmasında yönlendirici rolü olan Ertuğrul, bu şirketler için yapımcılık ve yönetmenliğini üstlendiği filmler çekmiş ve bu filmlerde tiyatrodan sahip olduğu kaynakları ve birikimi kullanmıştır. Böylece, ilk özel film şirketinin kurulmasıyla birlikte ordunun elinde bulunan sinema faaliyeti sivil alana geçmiştir. Belgesel film çekimini sürdüren ordu, konulu filmlerden vazgeçmiştir.[280]

[274] Balcı, s.72-73.
[275] Özgüç, ss.23-24.
[276] Esen, s.16.
[277] Esen, s.18.
[278] Scognamillo, s.40.
[279] Onaran, s.21.
[280] Esen, ss.19-22.

Muhsin Ertuğrul'un sinemasında "Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve ticari sineması, Rus devrim sineması"nın büyük izleri bulunmaktadır. Yaşamı boyunca gittiği ve çalıştığı bu ülkeler yönetmenin sinemasını etkilemiştir. 1922-1953 yılları arasında filmler çeken Ertuğrul, sahip olduğu bu arka planın etkisiyle Batı sinemasından oldukça etkilenmiş, çeviri uyarlamalara imza atmış, aynı zamanda yerli kaynakları da kullanmış; gerçek olaylardan ve edebiyat eserlerinden uyarlamalar yapmıştır.[281]

Muhsin Ertuğrul'un ilk filmi " İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" bir diğer adıyla "Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-i Katli" olmuştur. Gerçek bir olaya dayanan filmin konusunu Âlim Şerif Onaran şu şekilde özetlemektedir: "Film, Mütareke yıllarında kötü yolda yürüyerek ocaklar söndüren bir kadının, kendi yüzünden sefalete düşmüş âşıklarından biri tarafından öldürülmesini anlatıyordu." Daha önce de söylendiği gibi, Türk kadının sinemada rol almasının mümkün olmadığı, günah sayıldığı yıllarda kadın oyuncular azınlıklar ya da göçmenlerden oluşmaktadır.[282] Türk sinemasında daha sonra da örneklerini göreceğimiz "ilk hayat kadını tipi" bu filmde "Mediha" rolüyle birlikte beyazperdeye yansımıştır.[283]

Türk kadınlarının yer alamadığı sinemada çarşaf giymiş herhangi bir kadının varlığı bile, halk tarafından tepkiyle karşılanmaktadır. "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" filminin çekimleri sırasında film ekibi bu konuyla ilgili olarak saldırıya uğramıştır. Muhsin Ertuğrul o anları şu şekilde anlatmaktadır:

> *"Çarşaflı kadının filme çekilişi en büyük günah sayılıyordu. Ta ki, çarşaflar içinde rol almış kadınların Ermeni sanatçısı Aznif Hanım ya da Rus sanatçısı Andreyevna olduğunu saptayıncaya kadar... Onların bile çarşaf giymeleri göz yumulacak günah değildi. O siyah giysi, başlı başına kutsal bir simgeydi. Bu yüzden birkaç kez de taşlandık."*[284]

Sinemanın ilk yıllarında Osmanlı'da, bilindiği gibi kadınların sahneye çıkması yasaktır. Bu nedenle, kadın rollerinde gayrimüslimler seçilmektedir. Cumhuriyetin ilanıyla birlikte çağdaşlık yolunda adım atan yeni Türkiye'de kadınlar beyazperdede

[281] Scognamillo, ss.40-41.
[282] Onaran, s.22.
[283] Özgüç, ss.30.
[284] Muhsin Ertuğrul, Aktaran: Özgüç, ss.30-31.

daha görünür olmaya başlamıştır. Fakat bundan önceki tarihlerde de tüm yasaklamalara karşın, sanat uğruna bir şeyler yapmak isteyen kadınlar vardır. Özgüç şöyle anlatıyor:

> *"Örneğin, 1920 yılında Saltanat Türkiye'sinin zaptiyeleri tarafından tutuklanıp karakola götürülen Afife Hanım, Jale takma adıyla Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıkmış, bu nedenle de "umumi ahlaka uygun olmayan davranış " gerekçesiyle başı derde girmişti. Yine aynı suç nedeniyle mahkemeye verilen bir kadın sanatçıda Şaziye Moral'dı. O dönemlerde bir başka Türk kadını ise Ameliye takma adıyla, yabancı uyruklu bir kadınmış gibi sahneye çıkmıştı. İşte Cumhuriyet'in ilanıyla bu despotça anlayış yıkılıyor, ilk kez Türk kadınları sanatsal özgürlüklerine kavuşarak, sinema tarihindeki yerlerini alıyorlardı."*[285]

Cumhuriyetin ilanına da sahne olan bu dönem, Mustafa Kemal Atatürk ve arkadaşlarının siyaset, hukuk ve kültür alanında gerçekleştirdiği devrimlerle şekillenmektedir. Şapka ve kılık kıyafetten, Latin harflerinin kabulüne, takvim ve zamandan, ölçü birimlerinin değişimine geniş bir alanı kapsayan bu yenilikler toplumsal ve ekonomik temelli olmaktan ziyade siyasal temellidir. Bu sayede üstyapısal devrimler ile altyapısal değişimleri eşleştirip bütünleştirmek amaçlanmıştır.[286] Bu atmosferde, Kurtuluş Savaşı olaylarının ve yeni cumhuriyetin ilkelerinin sinemaya konu edinmesi son derece önemli görülmüştür.

Bu anlamda Muhsin Ertuğrul'un önemli filmlerinden biri olan "Ateşten Gömlek", iki Türk kadın oyuncunun (Neyyire Neyir ve Bedia Muvahhit) rol aldığı ilk film olarak önemli bir yerde durmaktadır. Halide Edip'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan film, Kurtuluş Savaşı sırasında geçen bir öyküyü ele almaktadır.[287] Aynı zamanda "ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmi" olan "Ateşten Gömlek" güncel bir olayı ele almasının yanı sıra gerçekleri açıklığıyla anlatan bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.[288] Anthias ve Yuval-Davis'in belirttiği gibi, kültürün bir sembolü olarak konumlanan kadınlar; cumhuriyetin değerlerini benimseyen ve aktaran rolleriyle sinemada da kullanılmaktadırlar.

---

[285] Özgüç, s.33.
[286] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, 43. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010, ss. 114-122.
[287] Onaran, s.23.
[288] Scognamillo, s.48.

Muhsin Ertuğrul'un 1931 yılında çektiği "İstanbul Sokaklarında" filmi ise sinemamızın ilk sesli filmidir. İstanbul dışında Bursa, İskenderiye, Kahire ve Atina'da da çekimleri gerçekleşen filmde, Türk oyuncuların yanı sıra Mısırlı Azize Emir ve Yunanlı Perikles Garvilides gibi sanatçılarla da çalışılmıştır. Filmin seslendirmeleri Epinay Stüdyoları'nda Paris'te gerçekleşmiştir.[289] Mısır, Yunanistan ve Türkiye'de çekimleri yapılan film aynı zamanda "ilk ortak yapım" niteliğindedir.[290]

1934 ve 1935 yıllarında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen, senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı, Alim Şerif Onaran'a göre "Türk köy filmlerinin ilk örneği" olan, "Aysel, Bataklı Damın Kızı" Türk sinemasına star anlayışını getiren film olmuştur. Cahide Sonku bu filmle ünlenmiş, yıldız kavramının henüz Türk sinemasında yerleşmemesine rağmen ilk "yıldız" olarak karşımıza çıkmıştır. Sonku bu filmiyle o kadar ünlenmiştir ki; giydiği eşarp "Aysel" adıyla satılmaya başlamış ve bu olayla da sinema ticari alana kaynak sağlamıştır.[291]

Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle çekilen Muhsin Ertuğrul filmi "Halıcı Kız", ilk renkli filmdir. Beklenen başarıyı gösteremeyen eser, sinemaya yatırım yapmayı düşünen Yapı Kredi Bankasını alandan uzaklaştırmakla, alana sermaye akıtmasını engellemekle suçlanmaktadır.[292]

Bu dönemde "tek adam" olmasıyla eleştirilen Ertuğrul, temelde tiyatrocu kimliğiyle ön plana çıkmış, filmlerini tiyatrocu bakışıyla çekmiştir. Oyuncularını, dekorunu ve birçok kaynağını tiyatrodan temin eden yönetmen, tiyatro bilinciyle filmlerini yönetmiştir.[293] Nijat Özön'e göre, Muhsin Ertuğrul için sinema, tiyatro mevsiminin son bulmasıyla, tiyatro oyuncularını alıp onlarla birlikte oynadıkları oyunları ya da yabancı film uyarlamalarını kayda geçirmek anlamına gelmektedir.[294]

Sinemaya başlangıç anlamı taşıyan tiyatrocular dönemi, seyirciye ulaşmayı amaç edinmiş, bu nedenle basit bir anlatımı ve popüler ürünler yaratmayı amaçlamıştır.

[289] Onaran, s.28.
[290] Özgüç, s.38.
[291] Scognamillo, ss.59-61.
[292] Esen, s.30.
[293] Scognamillo, ss.67-68.
[294] Nijat Özön, Aktaran: Scognamillo, s.41.

Sinemanın ilklerinin örneklerini gördüğümüz bu döneme olumlu ve olumsuz katkılarıyla Muhsin Ertuğrul, hiç kuşkusuz önemli bir yerde durmaktadır.[295]

3.4. GEÇİŞ DÖNEMİ (1939-1950)

Geçiş Dönemi'nde, Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul'dan gelen tiyatro geleneğinin yerine, sinemasal temelli bir oluşumun var oluş çabasına şahit olunmaktadır. Sinemasal özelliklerin oluşması ve Türk sinemasının karakter özelliklerinin biçimlenmesi bu dönemde olmuştur.[296]

Bu dönemin filmlerinde gayrimüslim kadın tipleri yine karşımıza çıkmaktadır. Rum ve Ermeni kadınlarının yoğunlukta olduğu bu karakterlerden; Ermeni olanlar Rumlara kıyasla daha yaşlı ve çirkin olarak tasvir edilmektedir. Hatta filmi komedi havası katmak için bu tiplemeler erkekler aracılığıyla da canlandırılmaktadır.[297]

Geçiş dönemine damgasına vuran olay İkinci Dünya Savaşı'dır. Türkiye bu süreçte savaşa girmese de her an savaşa girilebileceği korkusu ile yaşamakta ve savaşın olumsuz sonuçları tarafından etkilenmektedir. Savaş öncesi aynı oranlarda Avrupa ve Amerika filmleri Türkiye'ye ulaşırken, savaş sonrasında sadece Mısır yolu kullanılmakta ve bu yolla Amerikan ve Mısır filmleri yurda ulaşmaktadır. Arap filmleri ile birlikte melodramla tanışılmış ve bu tanışma Türk filmlerinin yapısını da ciddi şekilde etkilemiştir. Aynı zamanda bu dönemde Avrupa'ya sinema öğrenmeye giden gençler, savaşın çıkmasıyla ülkeye dönmüşler ve yeni bir sinema anlayışını oluşturmaya başlamışlardır. Böylece Muhsin Ertuğrul'un sinema yapmaya devam ettiği bu dönemde, yeni yönetmenlerde sinemaya katılmaya başlamışlardır.[298]

Geçiş döneminde karşımıza çıkan ilk isim Faruk Kenç'tir. Muhsin Ertuğrul'un tahtını sallayan Kenç, "Taş Parçası" isimli filmiyle sinemaya adım atmış ve bu melodramla tiyatrocular geleneğine son vermese bile zayıflatmıştır. Sinema tiyatro etkileşimi azalarak devam ederken, Faruk Kenç'in açtığı bu yolda yeni yönetmenler;

[295] Esen, ss.32-33.
[296] Esen, s.34.
[297] Balcı, s.99.
[298] Onaran, ss.35-16.

Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon M. Arıburnu gibi isimler sahneye çıkmaktadır.[299]

İkinci Dünya Savaşı'nın baskıcı ortamı ister istemez Türkiye'yi de etkilemiştir. Bu dönemde çıkarılan 19 Temmuz 1939 tarihli "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" bunun en net kanıtıdır. [300]

Tüm bu gelişmelerin yanında, olumlu bir birleşme olarak, bu dönemde Türk sineması ilk kez örgütlenmiştir. 1946 yılında Faruk Genç, Turgut Demirağ, İhsan İpekçi gibi isimler tarafından "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" kurulmuştur. Bu cemiyet bir ilke daha imza atarak, ilk kez kurumsallaşmış bir şekilde film yarışması düzenlemiştir.[301]

1948 yılında sinemaya sağlanan vergi indirimi sektörün canlanmasına neden olmuş, sinema kazanç getiren bir alan olarak görülmeye başlanmıştır. Üretilen filmler artmış, sinema dergileri, sinema eleştirmenleri çoğalmış ve sinema sanat olarak görülmeye başlanmıştır.[302]

Bu dönemde Avrupa'da eğitim alıp yurda dönen gençler sinemaya hevesle başlasalar da Âlim Şerif Onaran'a göre; başarılı işlere imza attıklarını söylemek zordur. Onaran bunun nedeniyle ilgili olarak şunları söylemektedir:

> *"Bir kere, Avrupa'da gördükleri eğitim doğrudan doğruya sinema üstüne değildi; yani sağlam bir sinema kültürü ve tekniğine dayanan, dolayısıyla sinema duygusu yaratacak bir eğitim değildi. Bundan dolayı birer sinema sanatçısı olmaktan çok, 'heveskâr' amatörlerdi. Sonra bir şeyler yapmak üzere yurda dönünce, tiyatrocuların ellerinde tuttukları bir ortama girmişlerdi. Gerek oyuncuları, gerekse tiyatromsu filmlere şartlanmış halkı, eski alışkanlıklarından alıkoymak kolay değildi. Mısır'dan gelerek dublajı yapılan melodramlar da bu durumu ağırlaştırmaktaydı. Savaş ve sansür de yeni engeller oluşturmuştu."*

[299] Özgüç, s.47.
[300] Esen, ss.40-42.
[301] Özgüç, ss.51-53.
[302] Esen, s.46.

Bu gerekçeler nedeniyle, geçiş dönemi yönetmenleri taklitten öteye geçememiş ve istediklerini ortaya koyamamışlardır.[303]

3.5. SİNEMACILAR DÖNEMİ (1950-1970)

Cumhuriyetin ilk yıllarında halkı eğitip bilinçlendirmek için kurulmuş olan "Halk Evleri" ve ardından köyde yaşayan çocukları eğitip hem köyün üretimine etkin katılan hem de entelektüel birikime sahip insanlar haline getiren "Köy Enstitüleri" ile birlikte, eğitimde ciddi adımlar atılmıştır.[304] Bundan sonra, çok partili döneme geçişle birlikte, halk evlerinin ve köy enstitülerinin kapatıldığı, muhafazakâr ve dinsel eğilimlerin arttığı, farklı siyasal örgütlenmelere izin verilmediği bir dönemle karşı karşıya kalınmıştır. Demokrat Parti'nin döneminde plansız bir kalkınma politikası izlenmiş ve bunun sonucunda hızla bir düşüş atmosferine girilmiştir. 1960 darbesiyle sonuçlanan bu dönem sinemada da benzer izlerin yaşanmasına neden olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un tek adam iktidarlığının son bulduğu bu dönemde pek çok yönetmen sinema sektörüne katılmıştır. Özgürlüğün kısıtlandığı bir atmosferde yönetmenler her konuya değinememiş, toplumsal meselelerden uzak durup "tür" filmlerine yönelmişlerdir. Tarih ve savaş filmleri, folklorik filmler, roman uyarlamaları bu türlerden bazılarıdır. Aynı zamanda, bu dönemde Anadolu'da sinema salonları çoğalmış, beraberinde seyirci sinemaya gitme alışkanlığı edinmeye başlamış, gazete ve dergilerde sinema eleştirileri yayınlanmaya başlamıştır. Sinema sektöründeki bu canlanma gayrimüslim karakterlerin sayısını da çoğaltmıştır. Türk ve Müslüman olan karakterlerin başrol olduğu filmlerde Ermeni, Rum ve Yahudi karakterler yan rollerde karşımıza çıkmaya başlamıştır. 6-7 Eylül olayları öncesinde 1950'li yıllarda gayrimüslim rolleri daha gerçekçi aktarılırken, 6-7 Eylül 1955'de yaşanan olaylar sonrasında, 1960'larla birlikte önyargılı ve ötekileştirmeli temsiller çoğalmıştır. 1974 Kıbrıs Harekâtına kadar bu süreç çoğalarak devam etmiştir.[305]

Bu dönemde sinemada öne çıkan ilk isim Lütfi Ömer Akad'dır. 1949 yılında "Vurun Kahpeye" ile yönetmenliğe başlayan Akad, ardından "Lüküs Hayat", "Tahir ile Zühre", "Arzu ile Kamber", "Kanun Namına", "Altı Ölü Var", "Katil" ve "Öldüren

[303] Onaran, ss.50-51.
[304] Selver Tanilli, **Uygarlık tarihi**, 24. Baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007, s.463.
[305] Balcı, s.102.

Şehir" gibi çalışmalara imza atmıştır. Filmlerinde yaşadığı toplumun sorunlarıyla ilgilenen yönetmen, sinema dilini başarılı şekilde kullanmasıyla ön plana çıkmaktadır.[306] Âlim Şerif Onaran, Lütfi Ömer Akad için şunları söylemektedir: "Sinemayı genel kültürü çerçevesinde ve yabancı filmleri izleyerek öğrenmiş olan Akad çekim sırasında pek çok meseleyle karşılaştı. Ama sağlam sinema duygusu ile bütün meseleleri rahatça çözümledi."[307] Bu dönemde ortaya çıkan her eserin titiz bir sinema diline sahip olduğunu söylemek zordur. Söz konusu ticari anlayışın egemen olduğu dönem birbirinin benzeri, sadece satmak için üretilen filmlerden de oluşmaktadır. Hatta döneme ticari anlayışın egemen olduğunu söylemek yanlış olmaz.[308]

Şükran Esen söz konusu dönemle ilgili olarak şunları söylemektedir: "1950'lerde yüzünü Amerika'ya dönen bir Türkiye'nin sinemasında söz etmemiz gerekmektedir. Magazinsel söylemin ve tüketim kültürünün yaygınlaştığı bir ortamda sinema da bu ortamdan etkilenmekte ve bu kültürün tekrar tekrar üretiminde etkili olmaktadır." Tüketimin filmlerde özendirildiği bu dönem, sinemayla ideolojinin paralel bir şekilde ilerlediğini göstermektedir.[309] Demokrat parti "Amerika gibi olma" hayalini kitleler üzerine aşılarken, Yeşilçam da bu eksende "Hollywood gibi olma" hayalini kurmaktadır. Kadının merkezde olduğu bu filmler, 1950'lerde "yıldızlar sistemini" getirmiştir.[310]

Muhsin Ertuğrul'un tek adam dönemi nasıl CHP'nin tek parti iktidarına paralel ilerlediyse, Demokrat Parti döneminin anlayışı da aynı yılları kapsayan dönemin sinemasıyla kendisini göstermiştir. Göç hareketlerinin çoğaldığı, kırdan kente göçün gerçekleştiği bu dönemde sinemada Demokrat Partinin kırsal kültür anlayışını yansıtmaktadır. Cumhuriyet ideolojisinin yaydığı şehirde konumlanan uygar kültür yapısı yerini, Demokrat Partinin kırla şekillenen kültür anlayışına bırakmıştır. 1950'li yıllar sembolik bir dönem olarak ifade edilen Yeşilçam sinemasının da başlangıç yıllarıdır. Devletin tiyatro, opera gibi alanlara desteğini, sinemada göstermemesi, bu alanın ticari bir pazara dönüşmesini sağlamıştır. Halk kitlelerinin beğenisine göre

[306] Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007, ss.29-30.
[307] Onaran, s.54.
[308] Esen, ss.48-49.
[309] Esen, ss.60-61.
[310] Maktav, s.116.

filmler üreten, popülerleşip yaygınlaşan sinema, "ticari Yeşilçam" filmlerini doğurmuştur. Sonuç olarak, Türk sinemasının ilk elli yıllık dönemi zengin fakir karşıtlığına, fakirin zengine karşı duyduğu kine, kırgınlığa, kenara itilmiş topluma, ezilmiş insanlara yer vermektedir. Yeni bir burjuva sınıfı yaratmak düşüncesiyle ortaya çıkan dönem, sinemada sinderella masallarına yer vermektedir. Yoksul, cahil, güzel kadınlar hayatına giren bir erkek sayesinde değişime uğramaktadırlar. [311]

Sinderella filmlerinin kökeni Pygmalion türünden gelmektedir. 1912 yılında gösterilen Bernard Shaw'ın "Pygmalion" isimli tiyatro oyunu birçok ülke tarafından oldukça beğenilmiş ve uyarlamaları yapılmıştır. Davis Lean'in yönettiği Pygmalion filminde, "Ses bilimci ve konuşma hocası olan Henry Higgins'in, kaba saba konuşan bir kenar mahalle kızını sosyetik bir güzele dönüştürme hikâyesi anlatılmaktadır. Filme ve oyuna ismini veren Pygmalion ise Yunan mitolojisinde kendi Yonttuğu heykele âşık olan heykeltıraşın adıdır." Türkiye'de de birçok uyarlaması yapılan bu filmlerde taşradan kente gelen cahil, saf güzel kadınlar, görgü hocalarından aldıkları dersle modern kadınlar haline getirilmektedirler. Bu hocalar gayrimüslim karakterlerden seçilmiştir. Yahudi dans hocaları, Ermeni dil ve kültür hocaları; yürüme, konuşma, müzik, yemek yeme, oturup kalkma dersleri vermektedirler.[312] Adabı muaşeret hocaları "modernleşmenin ve batılılaşmanın ajanı" olarak görülmektedirler. Melodram anlatılarında modern, batılı değerler ulaşılması gereken olarak gösterilirken, bunların yaratacağı yozluk karşısında Anadolu değerleri, kurtarıcı olarak gösterilmekte, kişiyi iyi olana yöneltmektedir.[313] Başka bir deyişle, Türkiye'nin modernleşmenin bir sembolü olarak kullanılan, köyden kente geçen kadınlar ve onların yaşadıkları değişim, öteki olarak konumlanan, modernleşme ajanları, gayrimüslimler aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu bağlamda dönemin milliyetçi ideolojisi, kadın aracılığıyla yeniden üretilmekte ve "öteki" gruplar, bu dönüşümü sisteme uygun olarak desteklemektedir.

Genel olarak Yeşilçam filmlerinde yer alan gayrimüslim karakterler "her mahallede tek bir gayrimüslim yaşıyormuş izlenimi" vermektedirler. Ailesi, çevresi konusunda bilgi verilmez, yalnız olarak tasvir edilirler. Müslüman ve Türk karakterler

[311] Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008, ss.97-100.
[312] Balcı, ss.138-140.
[313] Akbulut, s.120.

ile en fazla dostluk ilişkisinde bulunan Ermeni karakterlerken, Rumlar genelde önyargılı olarak sunulmuş, Yahudiler ise tek tip, karikatürize şekilde sergilenmiştir.[314]

Yeşilçam filmlerinin genel teması, "romantik aşk" üzerine şekillenmektedir. Özellikle kadın seyircileri etkilemek için kullanılan bu temada, kadın karakterler merkezde olsa da, filmin anlatısı erkek bakışı aracılığıyla oluşturulmaktadır.[315] Bu melodramlar, başlangıcı ve sonu belli bir olay örgüsüyle sunulmaktadırlar. Başlangıçta olaylar dengede gibi gözükmesine karşın temel bir boşluk vardır; kadınların yaşamlarındaki erkeğin eksikliği duygusu. Söz konusu eksiklik başroldeki kadının yaşamına giren erkek aracılığıyla doldurulmaya çalışılır, denge bu noktada bozulur; araya giren başka kadınlar, yanlış anlamalar, iftiralar hikâyeyi tersine çevirir. Filmin son kısmı bu yanlışlıkların giderilip esas kadın ve esas erkeğin birleşmelerine ya da herhangi birinin ölümüne dayanır. Mutlu sonla biten birlikteliklerde esas kadın, esas erkekle evlenmiş ve nihayet yuvasında huzuru bulmuştur. Filmlerin temelinde aşk önemli yegâne değer olarak karşımıza çıkmaktadır.[316]

Melodram filmlerinde kimlik sadece ulusal kimlikle değil, toplumsal kimlikle de harmanlanmıştır. Merkezi kadınlardan oluşan öyküler, toplumun öngördüğü erkeklik ve kadınlık rollerini izleyicilere sunmaktadır. Bu yolla seyirciler, toplum için "uygun" olan tutum ve davranışlara hazırlanmaktadır.[317] Milliyetçi ideolojiyle harmanlanan bu aşk ilişkilerini ele alan dönemin popüler filmleri, cumhuriyet ideolojisiyle paralel bir çizgide seyretmektedir. Kadın, ev içi yapıda eş konumunda ve özellikle anne pozisyonunda gösterilerek yüceltilmektedir. Tutkulu aşk, filmin tüm içeriğini kapsamaz, ilk evre bu aşkın özellikleriyle verilip, ardandan kadın sadık eş ve vefakâr ana rollerine oturtulur.[318]

1950'li yılların orta sınıf şehirli kadınları sinemada, eğitimiyle, giydiği giysilerle, hayat tarzıyla modern olanı sergilerken; evcil yapısı, sadakati, namusu ve aile ilişkileriyle geleneksel yapıyı devam ettirdiğini göstermektedir. Osmanlı imparatorluğunun son yıllarında ve cumhuriyetin başlangıç dönemlerinde, birinci dalga

[314] Balcı, s.168 ve s.175.
[315] Maktav, s.114.
[316] Akbulut, ss.109-110.
[317] Akbulut, s.124.
[318] Maktav, ss.123-124.

feminizmin yaydığı etkiyle kadınların verdikleri mücadeleler göz ardı edilip, tarihin karanlık sayfalarına itilirken; merkezi aşk ve ev olan filmlerde modern kadınların eğitimli yapısı, aşkları, aile ilişkileri, giydikleri giysileri sergilenmektedir. Kamusal alandan uzak bu ilişkiler köşk ya da ev atmosferinde sunulmaktadır. Görüntüsü ve imajıyla cumhuriyetin modern kadınını temsil eden karakterler melodramın yapısı içinde geleneksel değerleri de sürdüren figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar bireyselleşerek özgürleşmek yolunu aramamaktadırlar. Bu anlatılar içinde cinsellik geçiştirilirken, bunun yanında kadınlar, erkek kahramanların bakışıyla "seyirlik obje" olarak sunulmaktadır. [319]

Yeşilçam melodramların en temel özelliklerinden biri de iyi ve kötünün keskin bir şekilde ayrılmasıdır. Filmin merkezindeki, başrole sahip karakterler iyidir; davranışları, hareketleri ve hatta görüntüsüyle iyiliği perçinlerler. Dürüst, saf bu kişiler, hareketleri ve tavırlarıyla mutlak kötü olan, ötekiler karşısında iyiliğin ve saflığın timsali olarak resmedilirler. Kötüler, yalan söyleyip iftira atarak iyileri ayırma düşüncesindedirler. Melodram filmlerinin temel anlatılarında genellikle sarışın kadınlar kötü karaktere sahiptirler. Cinselliğini özgürce yaşayan, sigara ve alkol içen bu kimseler herhangi bir işe sahip değildirler, amaçları zengin erkekleri elde etmektir. Esmer kadınlar ise genellikle iyi olandır. Namuslu, dürüst, erdemli olan bu karakterler için sevgi ve sadakat son derece önemlidir. Toplumun öngördüğü kuralların dışına çıkmazlar; eğer ki bir gün çıkmaları gerekirse, bu başka kişiler tarafından istemeden olacaktır.[320] Örneğin; filmin kadın kahramanı kötü yola düşebilir, pavyonda çalışmak zorunda kalabilir, açlık çekebilir fakat en sonunda mutluluğu kocası ve çocuğunun yanında "ideal kadın" olarak bulacaktır. Kadın için "doğru" ya da "uygun" olan davranışlar özellikle toplumun "yaşlı kadınları" tarafından sunulur, akıl verilir.[321]

Tüketim mecrası haline gelen ortamda kullanılan öğelerden biri de dönemin milliyetçi muhafazakâr atmosferine uygun olarak, dini içerikli filmlerdir ("Hazreti Filmleri" de denmektedir). Çekim öncesi topluca namaz kılmak, film izlenmeden önce

[319] Maktav, s.119 ve s.128.
[320] Akbulut, ss.107-108.
[321] Makatav, s.129.

seyircilere gülsuyu dağıtılması gibi dini ritüellerle bezeli bir atmosferinde çekime ve seyire eşlik ettiği bu filmler, adeta bir moda yaratmıştır.[322]

Bu dönemde karşımıza çıkan diğer türlerden bazıları "efe filmleri" ve "jöntürk filmleri"dir. Bu filmlerde gayrimüslim kadınların ele alınışı, milliyetçi ideolojiyle bezeli ötekileştirmeleri içinde barındırmakta ve önyargılılarla oluşmaktadır. Genel anlamda, dönemin tüm filmlerinde, gayrimüslim karakterler, filmlerde mekânın atmosferini yansıtmak için (bu mekân genellikle İstanbul'dur) kullanılmaktadırlar. "Ermeni pansiyonculara, Rum meyhanecilere ya da Yahudi sarraflara sık sık yer verilir."[323]

Bilindiği gibi, 1950'li yıllar Demokrat partinin iktidarda olduğu, milliyetçi söylemlerin yoğun olduğu dönemlerdir. Sinemanın gelişmeye başladığı bu tarihler yeni gayrimüslim oyuncuların beyazperdede şans bulmasını sağlamıştır; fakat dönemin milliyetçi atmosferi nedeniyle, bu isimler kimliklerini gizlemek zorunda hissetmişlerdir. 1950'lerden sonra gayrimüslim rollerini oynamayı Türklere bırakan, takma isimlerle kendilerini kabul ettirmeye çalışan bu isimler, seyirci karşısında "öteki" olmak istememişlerdir.[324]

> *"Türkiye'de adıyla sanıyla Ermeniliği akla gelen ilk kişi, Yeşilçam'ın tonton adamı Nubar Terziyan. Soğuk ve kötü adam tipinin vazgeçilmez aktörlerinden Kenan Pars ise herkesçe tanınsa da asıl adının Kirkor Cezveciyan olduğu ve seslendirme yapıldığından tipik bir Ermeni aksanıyla konuştuğu dahi bilinmez. Yeşilçam'ın olmazsa olmazlarından Vahi Öz'ün, Sami Hazinses'in, Turgut Özatay'ın, Naşit Özcan'ın çocukları Selim Naşit ve Adile Naşit'in –'Hababam Sınıfı'nın Adile Ana'sının- Ermeni olduğu kimsenin aklına bile gelmez. Ama Toto Karaca aksanıyla ele verir kendini."*[325]

1960 darbesi sonrası 1961 Anayasası ile özgür bir ortam yaratılmış ve sinema da bundan etkilenmiştir. Sinema dili konusunda kendini geliştiren bir kısım yönetmen toplum sorunlarına eğilmeye başlamıştır. Göç, gecekondulaşma, yoksulluk, sınıf çatışmaları, köy sorunları gibi konular beyazperdede gösterilmeye başlamıştır. "Toplumsal Gerçekçi" olarak anılan bu filmler Yeşilçam kalıplarının dışına pek çıkamamıştır. Çünkü sinemacıların gişe beklentileri ve 1939 Sansür Nizamnamesi'nin

[322] Özgüç, s.86.
[323] Balcı, s.104-106.
[324] Balcı, s.73-74.
[325] Alin Taşçıyan, Aktaran: Balcı, s.74

etkisiyle bu filmler oldukça az çekilebilmiş ve genel kabul gören Yeşilçam filmleri çoğunluğu kapsamıştır. Fakat bu dönem sinema hakkında düşünen kişilerin gruplar kurmasına ve sinema kuramlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır.[326]

27 Mayıs 1960 askeri darbesi Türkiye tarihinde "kansız ihtilal" olarak geçmektedir. Gerek darbe sonrası hazırlanan anayasanın sahip olduğu özellikler, gerekse dönem itibariyle, toplumun şartları sinemayı da etkilemiş ve bu etkiler "toplumsal gerçekçi" olarak anılacak filmlerin doğuşuna neden olmuştur.[327]

1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı, 1939 yılındaki sansür "Nizamnamesi"ni kaldırmaya yetmemiş, fakat yasanın şartlara göre esnemesi dolayısıyla daha rahat film çekilmiştir.[328] Nijat Özön bu dönemi şu sözleriyle aktarmaktadır:

> *"1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, şimdi bu sorunlara yönelebilirlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, şimdi neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştı. Denetleme de, hiçbir değişikliğe uğramamakla birlikte, uygulamada kendini yeni havaya uydurmuş görünüyordu. Böylelikle 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenlerin çoğu, iyi niyetli bir şeyler yapmak isteyen sinemacılar, işe hevesle sarıldılar; toplumsal sorunlara el atmaya başladılar. Böylelikle 1960-1965 arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya çalışan bir dizi film çevrildi."*[329]

Bir akım oluşturmasalar da, "toplumsal gerçekçi" diye adlandırılan bu filmler, Yeşilçam'dan farklı bir çizgide film çekilebileceğini göstermişlerdir. Bu filmlere örnek olarak; Metin Erksan'ın Berlin Film Festivali'nde büyük ödül alan filmi "Susuz Yaz", Ertem Göreç'in grev, sendika ve sömürü gibi konulara değindiği "Karanlıkta Uyuyanlar", Atıf Yılmaz'ın petrolün millileşmesi meselesini anlattığı "Toprağın Kanı" verilebilir. Esen'e göre "sinema üzerine düşünce üretimi" bu dönemde yapılmıştır. Üç temel kuramdan bahsetmek mümkündür: ilki; Türk toplumunun değerlerini öne çıkaran, Batı'dan farklı olduğunu savunan ve Osmanlı geleneğine vurgu yapan Halit Refiğ'in

[326] Balcı, s.120.
[327] Özgüç, s.71.
[328] Esen, s.72.
[329] Nijat Özön, Aktaran: Esen, ss.72-73.

içinde bulunduğu "ulusal sinemacılar"dır. Bir diğeri; "milli sinemacılar"; Yüksel Çakmaklı'nın dâhil olduğu Müslüman kimliğin öne çıkarıldığı, dinsel yapının vurgulandığı bir anlayışa sahiptir. Diğeri ise, dünya ve Avrupa filmlerinin özgün örneklerini gösteren, eleştirel bakışla toplantılar yapan Sinematek Derneği'nin etrafında birleşen kapitalist sinemayı eleştiren "devrimci sinemacılar" olmuştur.[330]

Bu dönemde ilk kez Türk sinemasındaki sansür baskısına karşı birleşilip örgütlenilmiştir. Birleşen sinemacılar Prodüktörler Cemiyeti'nde toplanarak Taksim meydanına sessizce yürümeyi planlamışlardır. Fakat emniyetin bu yürüyüşe izin vermeyeceği haber alınınca, onlar da ortak bir bildiri yayınlamaya karar vermişlerdir. Baskıya ve sansüre karşı oluşan bu bildiri Türk sinemasının ilk birleşimidir.[331]

Anadolu'da film gösterimini arttırmak amacıyla kurulan "Bölge İşletmeciliği", bölgelerin isteğine uygun filmleri yapımcılardan talep etmelerine neden olmuş, bu durumda üretimde kriz yaratmıştır. Çünkü belli filmler, örneğin yıldız filmleri daha çok arzu edilmiş; belli bölgelere ve yıldızlara bağlı bir sistem oluşmasına neden olmuştur.[332]

Bu dönemde üç yönetmen ön plana çıkmaktadır. Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Metin Erksan. İçinde yaşadığı toplumun insan sorunlarına eğilen Lütfi Ömer Akad'ın ilk filmi Halide Edip uyarlaması "Vurun Kahpeye"dir. Kurtuluş savaşı yıllarında Anadolu'da öğretmenlik yapan bir kadının hikâyesini anlatan bu eser, etkili sahneleri ve Akad'ın iyi gözlemciliğiyle anlatımı başarılı bir film görüntüsü çizmektedir. Ticari filmler de yapan yönetmen, sinemasal tarzını burada da ilerletmiş ve asıl başarısını kendi tarzında yaptığı filmlerle göstermiştir. Yönetmenin en unutulmaz filmlerinden olan üçlemesi; Gelin, Düğün ve Diyet tutarlı anlatımıyla öne çıkmaktadır. Köyden kente göçü temel alan filmler duyarlı bir anlatımla aktarılmış ve başarılı sinema diliyle sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Atıf Yılmaz Batıbeki hem ticari alanda hem de sanat alanında filmler yapmıştır. Eserlerini bu iki kategoriye ayırmak mümkündür. "Toprağın Kanı", "Ah Güzel İstanbul", "Yedi Kocalı Hürmüz", "Selvi Boylum Al Yazmalım" filmlerinden bazılarıdır. 1980 sonrasında temelde iki konuda filmler üreten Atıf Yılmaz ya güldürü öğesi içeren filmlere ya da kadın konulu filmlere

[330] Esen, ss.73-74.
[331] Özgüç, s.74.
[332] Esen, s.76.

eğilmiştir. Kasabada yaşanan kadının başkaldırısını ele alan "Mine", gecekonduya bakışını çeviren ve buradaki kadının ekonomik özgürlüğüne odaklanan Latife Tekin tarafından senaryosu yazılan "Bir Yudum Sevgi", genç bir erkek ve yaşlı bir kadın arasında geçen ilişkiyi aktaran "Dağınık Yatak" yönetmenin kadın konusunu ele aldığı filmlerinden bazılarıdır. "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", "Sevmek Zamanı" gibi filmlerle adından söz ettiren Metin Erksan'ın filmlerinde estetik anlayışlı görüntüleri ve kamera kullanımı ön plana çıkmaktadır. [333]

Tüm bu olumlu gelişmelere karşın 1960 sonrası çekilen filmlerde de milliyetçi ideolojinin üretimi kadınlar aracılığıyla işlemeye devam etmiştir. 1964 yapımlı "Gurbet Kuşları" filminde, erkeği baştan çıkaran evli kadın Rum'dur. Bu nedenle bu davranışı sorgulanmaz. Müslüman ve Türk kadınlarının kötü yola düşüşü ise bir dram olarak sunulur. Bu dönem çekilen askeri kimliklerin film kahramanı olarak karşımıza çıktığı yapımlarda, "öteki" olan kadın karakterler, Türk milliyetçiliğine kendisini adamış yüzbaşılarına büyük aşk beslerler. Aynı zamanda onlar aracılığıyla kendi milletlerinin "kötü" olduğunu anlamaktadırlar. Bunun yanında Bizans, Macar karakterleri içeren filmlerde kadınların cinselliklerini kullanarak, şehvet düşkünü bir imaj çizmeleri normal görülmektedir. Çünkü bu sayede "öteki" milletin ne kadar "kötü" olduğu gösterilmiş olacaktır. Askeri kimliklerin direk kullanılmadığı karakterlerde ise, namus, şeref, haysiyet gibi öğelerle "ideal erkek" tanımı pekiştirilmekte, "milli değerlerle bütünleşmiş şerefli erkek"le birlikte olabilmek "ideal kadın"ın hayali olarak sunulmaktadır.[334]

3.6. 1970'LER KARŞITLIKLAR DÖNEMİ (1970-1980)

61 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı uzun süreli olmamıştır. 12 Mart 1971 muhtırası ile Demirel hükümeti görevden uzaklaştırılmış, bitmeyen fakirlik, artan ekonomik sorunlar, kanlı olaylar, dinsel grupların çoğalması gibi gerekçeler gösterilerek oluşan özgürlük ortamı kısıtlanmıştır.[335]

1961 Anayasasının yarattığı özgürlük ortamı "toplumsal gerçekçi" filmlerin çekilmesine yol açmış, buna karşın 1970'li yıllar bu ortamın kısıtlandığı yıllar olmuştur.

[333] Esen, ss.78-126.
[334] Maktav, ss.131-132.
[335] Balcı, ss.122-123.

Çünkü siyasal cepheden, özgürlüklere dur ihtarı anlamına gelen, 12 Mart muhtırası "sosyal uyanışın ekonomik kalkınmayı aştığı" inancına sahiptir. Devrimci öğrenci liderlerinin idam edildiği bu dönem, sosyal uyanışın gerektiğinde şiddet yoluyla bastırıldığı günlerdir.[336]

1970'li yıllar ekonomik sıkıntıların, siyasal istikrarsızlıkların hâkim olduğu, sokakların tekinsiz hale geldiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Televizyonun yaygınlaşmaya başladığı bu yıllarda sinema yaşanan tüm bu gelişmeler nedeniyle krizle karşı karşıya kalmıştır. Yılmaz Güney'in sinemadaki önemli yerini aldığı yıllar olan karşıtlıklar dönemi, aynı zamanda klasik Yeşilçam seyircisinin çeşitli nedenlerle sinemadan uzaklaştığı ve ticari sinemada seks filmlerinin egemen olduğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. 1970'li yıllardaki ekonomik sıkıntılar, siyasi alandaki istikrarsızlık, sokaklardaki çatışmaların yarattığı tekinsizlik ve televizyonun yaygınlaşmasıyla birlikte sinema krize girmiştir. Bu ortamda kadınların ve çocukların sinemadan uzaklaşması, göç sonucu kente gelen yalnız erkeği çekebilmek için güldürü ve erotizm öğesine vurgu yapan filmlerin çoğalmasına neden olmuştur. Aynı zamanda 1960'larda popüler filmlerde "Çirkin Kral" olarak tanınan Yılmaz Güney'in 1970 filmi "Umut"la siyasal filmlerin kapısını aralamıştır. Güney bu filmiyle eski seyircisini şaşırtırsa da, kendisine aydınlardan ve üniversite öğrencilerinden oluşan yeni bir seyirci kitlesi yakalamıştır.[337] Birçok kez cezaevine girmek zorunda kalan bu nedenlerle filmleri aksayan ve zorlu bir hayat yaşayan Yılmaz Güney, toplumsal sorunlara gerçekçi bir çizgiyle ve cesurca eğilmeyi başarmıştır. Cannes Film Festivalinde birincilik ödülü alan filmi "Yol", "Sürü", "Arkadaş", "Duvar" gibi birçok filme ismini yazdırmıştır.[338]

Bu dönemin Yeşilçam filmlerinde genellikle, Rum kadınlar cinsellikleri üzerinden konu edinilen karakterlere sahip olmuşlardır. Hafif meşrep, fahişe gibi rollerde yer almışlardır. "Bir Şoförün Gizli Defteri", "Ağlayan Melek", "Kambur" gibi filmlerde gayrimüslim rollerinde yer alan kadınların özellikleri buna örnektir.

[336] Teksoy, ss.37-38.
[337] Esen, ss.133-135.
[338] Esen, ss.152-159.

Genellikle Müslüman Türk kadınının sadakati ve namusunu vurgulamak için bu gayrimüslim kadın tiplemelerine yer verilmiştir.[339]

Sonuç olarak; iki zıt anlayışı içinde barındıran dönem; "eleştirel siyasal filmler"in yanı sıra "seks filmleri" ile anılmaktadır. İki zıt uç gibi görülen bu tarz, dönemin siyasal, ekonomik ve toplumsal hayatında yaşanılan gelişmeler düşünüldüğünde, anlaşılır olmaktadır.[340]

3.7. 1980 SONRASI DARBE DÖNEMİ (1980-2010)

1970'li yıllarda yaşanan karışık ortama son verme gerekçesiyle gerçekleştirilen 12 Eylül 1980 askeri darbesi, "disiplinli demokrasi" modelini uygulamak istemektedir. Cumhurbaşkanının yükseköğretim, yargı, ordu ile ilgili konularda pek çok yetkiye sahip olmasının sağlandığı 1982 Anayasası, hak ve özgürlük konularında ciddi kısıtlamalar getirmektedir.[341] "Türk-İslam sentezi" uygulamasına öncelik veren dönem siyasetten uzak kuşaklar yaratan politikalar uygulamıştır.[342]

Nurdan Gürbilek 80'lerin iki farklı siyaseti, kültürü, projeyi içinde barındırdığını şu sözleriyle dile getirmektedir: "Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar." Gürbilek, bilinen konuşma kanallarının kapandığı, söz söylemenin mümkün olmadığı yıllarda, aynı zamanda yeni kanalların açıldığını, farklı çerçevelerle konuşan yeni bir ülkenin var olduğunu söylemektedir.[343]

Aynı zamanda, söz konusu yıllar küreselleşmenin tüm dünyada etkisini göstermeye başladığı yıllardır. Filiz Aydoğan'a göre, küreselleşme anlam çokluğuna sahip bir kavramdır. Çünkü politik, ekonomik, kültürel, teknolojik değişiklikler uluslararası ilişkileri etkilemekte ve kapitalist düzeni aydınlatmaktadır. Aynı zamanda

[339] Balcı, s.124-125.
[340] Esen, s.159.
[341] Sina Akşin**, Kısa Türkiye Tarihi**, 11. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.275-276.
[342] Teksoy, s.39.
[343] Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s.8-9.

küreselleşme, ulus devletin içindeki kültürel çeşitliliğin arttırmasına yardımcı olmuştur.[344]

Küreselleşen dünyada bilgi teknolojilerinin hız kazanan yapısı "zaman/mekan sıkışması"na yol açmaktadır. Bu durum Mc Luhan'ın dediği gibi küresel bir köyün oluşturduğu homojen bir yapının aksine, Jan Nederveen Pieterse'nin ifadesiyle "melezleşmeye" neden olmaktadır.[345]

Melezleşme kültürel çoğullaşma anlamına gelmektedir. Yerelliğin ön plana çıktığı bu alanda küreselleşmenin de etkisiyle yeni formlar karşımıza çıkmaktadır. Eskiden kendisini siyaset aracılığıyla ifade eden kültürel kimlikler artık ona ihtiyaç duymamaya başlamışlardır. Karşılaşabilecekleri, etkileşip, dönüşebilecekleri güçlü siyaset alanını kaybeden kimlikler, kamu alanına açılmış ve burada kayıtsızlıkla dolanmaya başlamışlardır. Kontrolsüz bu alan bastırılmış kültürel kimliklerin "geri döndüğü", açığa çıktığı bir alan haline gelmiştir. Bu geri dönüş söz konusu kimlikleri, geçmişten farklılaştırmakta ve dönemin ruhuna uygun olarak biçimlendirmektedir. Yani bastırılan kimlikle bugün dönemin formuna uygun olarak yeniden biçimlenmişlerdir. Arzunun hiç olmadığı kadar ön plana çıktığı bu dönem, temelde tüketme arzusu etrafında şekillenmiştir.[346] Gürbilek, bu dönemin ruhunu iyi yansıttığını düşündüğü arabesk müziği işaret eder. Ona göre; arabesk müzik, Simmel'in "yabancı" terimiyle tarif ettiği yere oturmaktadır, "hem o hem ötekidir." Geçmiş ve şimdinin birleştiği noktada ne geçmiş gibi ne de şimdi gibidir, ikisinin birleşimidir. Eskinin değerlerinden koparken, yeni kültürün sahip olduğu değerlere de direnmektedir. 80'lerin atmosferi, bastırılmış olanı kendi formuna göre geri döndürmekte, arabeskte bu formun etkisiyle oluşmaktadır.[347]

Söz konusu, bu etkileşimli iki yapı nedeniyle, 1980 dönemi sineması hem 80 darbesinin izlerini taşımakta hem de "Hollywood darbesi"nin etkilerini görmekte, bu anlamda kendine göre yeni bir form almaktadır. Seks güldürü filmlerinin darbeyle bir anda ortadan kalktığı bu dönemde "arabesk filmler" ön plana çıkmıştır. Göçle kente

[344] Filiz Aydoğan, **Küreselleşme**, 2. Baskı, İstanbul: Beta Yayıncılık,2011, ss. 1-3.
[345] Yuval-Davis, s. 127.
[346] Gürbilek, ss.9-11.
[347] Gürbilek, ss.34-35.

gelen insanların dertlerini arabesk filmlerde görmeleri, benzer feryatları dinlemeleri onların bu filmlere yönelmesini sağlamıştır. Darbenin baskıcı yapısı sinema yapmayı zorlaştırınca yönetmenler kişisel sorunlara eğilmişlerdir. Kadın konusuyla dikkat çeken filmler yapılmış, Yeşilçam'ın klasik iyi-kötü kadın imajı yıkılarak gerçekçi anlayışla, toplumda iyi ve kötü yanlarıyla var olan düşünen, çalışan, sevişen kadın ön plana çıkmıştır. Toplumsal eleştiri yapmayı amaçlayan bu filmler, aynı zamanda kadın konusunun moda olmasını sağlamış ve tüketilen ticari bir mecra haline gelmesine neden olmuştur. 24 Ocak kararları dışa açımı rahatlatırken Hollywood filmlerin ülkeye girişini rahatlatmış, ülkede yabancı sermayenin rahatça konumlanmasını sağlamış, bu durumda yerli sinemayı geriletmiştir. 80 sonrası oluşan ortamla kültür emperyalizmine açık hale gelen sinema ortamı üretim konusunda sıkıntılarla baş etmeye çalışmıştır. Hollywood karşısında ayakta kalmaya çalışan yerli sinema, kültür bakanlığının 90'larda Eurimage'a üye olmasıyla buradan sağlanan fonla yaşamaya çalışmıştır. Bu ortamda sınırlı destekle "bağımsız filmler" üretmek isteyen yönetmenler kültür bakanlığı, Eurimage ve sponsorlardan destek alma çabasına girmişlerdir. Olumlu bir gelişme de 23 Ocak 1987'de gerçekleşmiştir; İlk sineması yasası, 3527 sayılı "Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu" çıkmıştır. 1939'dan beri yürürlükte olan "Sansür Nizamnamesi" kaldırılmıştır.[348]

1980 dönemi darbenin yarattığı atmosfer bir yandan yasaklamaları getirirken, öte yandan da baskılanan insanların seslerini duyurmak için yeni aracılar bulmalarına neden olmuştur. Türkiye'deki feminist çalışmalar bu ortamda yayılmaya başlamıştır. Önceki siyasi anlayışlara benzeyen bu hareketle birlikte, daha önce tabu olan cinsellik konuları (taciz, kürtaj, şiddet) tartışılır hale gelmiştir. Akademi, edebiyat, haber dergileri ve mizah gibi birçok alanda konuşulan kadınlık sinemada da önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Bahsedildiği gibi kadın konularını ele alan, "kadın filmleri" olarak anılacak olan bir tür ortaya çıkmıştır. Feminist film kuramlarına göre; kadınlar artık "nesne durumları" terk edip "özne durumları"na geçmenin yolunu aramaktadırlar.[349] Bu bağlamda, Türkiye'de kadınlar, "kendilerine ait bir dil"i 1980'li yıllarda oluşturmaya başlamışlardır. Bu sayede "kadınlık", üzerine düşünülen bir alan halini almıştır.[350]

[348] Esen, ss.179-186.
[349] Suner, ss. 292-293.
[350] Gürbilek, s.14.

"1935'den beri ilk kez kadınlar kendi adlarına kamusal alanlara çıkarak 'feminizm'i telaffuz etmeye başlamışlar ve diğer bütün siyasal oluşumların bastırıldığı 12 Eylül yıllarında, bu çıkışlarıyla muhalif bir duruş sergilemişlerdir." Elbette tüm bunların, küreselleşen dünyada, gelişen feminist hareketlerin etkileri sayesinde de oluştuğunu söylemek gerekir. İkinci dalga feminist hareketin etkisiyle sinemada 1980'ler kadınların daha özgür bir görüntüyle karşımıza çıktığı, cinselliğe daha rahat odaklanılan yıllar olmuştur. Ne var ki, bu yılların söylemi, erkeğe bağlı kadın imajını değiştirmemiş, geleneksel inançlar hatta klasik melodram öğeleri işlemeye devam etmiştir. Yine de bu filmler cinselliğin, erkek egemenliğinin, aile içi ilişkilerin gündeme gelmesini bir nebze sağlamışlardır. Güçlü kadın imajları, meslek sahibi, idealleri peşinden koşan kadınlar sinemada yer almaya başlamıştır. Fakat yine de kadınlar, "güçlü bir erkek kolu"na ihtiyaç duymaktadırlar. Aile kurumu ve geleneksel değerler, bu filmlerde de işlemeye devam etmektedir. [351]

Geleneksel gölge oyunu tiplerinde yer alan klişeler ise 1980'li yıllara kadar sinemada benzer şekillerde tipleştirilmişlerdir. "Kayserili-pastırmacı", "Kürt-hammal ya da bekçi", "Ermeni-kuyumcu", "Rum-doktor, terzi ya da tüccar", "Yahudi-bezirgancı", "Arnavut-bahçıvan", "Laz-balıkçı" gibi. Bunların dışında farklı tiplemelerde yakıştırılmıştır; genellikle Rum erkekler meyhaneci, kadınlar fahişe; Ermeni kadınlar ise pansiyoncu olarak gösterilmiştir.[352]

Atıf Yılmaz, bu dönemde "kadın filmleri" konusunda başı çeken yönetmendir. "Mine", "Dağınık Yatak", "Dul Bir Kadın", "Adı Vasfiye", "Ah Belinda" ve "Kadının Adı Yok" yönetmenin filmlerinden bir kaçıdır. Atıf Yılmaz'ın ardından Feyzi Tuna, Süreyya Duru, Şerif Gören gibi isimlerde "kadın filmi" türüne örnekler vermişlerdir. Bu filmlerin yönetmenlerinin erkekler olması dikkat çekicidir. Bilinçlenen, bağımsızlaşan, cinselliğinin farkında olan ve onu özgürce kullanan kadın karakterleri merkeze koyan bu filmler, Yeşilçam'da "kötü kadın" olmakla özdeşleşen söz konusu eylemleri günlük yaşam içerisindeki farklı toplumsal sınıflara ait, sıradan kadınların özellikleri olduğunu göstereceklerdir. Kadının özgürleşmesi olarak gösterilen bu bakışın öteki yüzü geçmişle aynı kalındığının ispatı niteliğindedir.Yani "kadın filmleri"nde kadınlar, merkezde olsa

[351] Maktav, ss.132-133 ve s.140.
[352] Balcı, s.136.

da, filmin anlatı yapısı itibariyle dışarıdan gözetlenen durumundadırlar. Erkek bakışının etkisi devam etmektedir ve bu anlamda kadın ataerkil sistemdeki "arzu nesnesi" konumu sürdürmektedir. Suner bu yıllarda çekilen "kadın filmleri"nde bir konuya daha dikkat çeker. Filmin kahramanları diğer kadınlardan farklılaştırılıp, özel ve üstün niteliklerle kuşatılmışlardır. Bulunduğu toplumsal konum fark etmeksizin filmin kahramanı kadın, çevresindeki kadınlardan farklıdır. Bu anlamda birlik ve dayanışma düşüncesi reddedilerek, rekabetçi ortam vurgulanmıştır. Kadın bağımsızlığı "bireyselleşmiş bir macera" olarak seyirciye yansıtılmaktadır. [353]

"Kültür kadından türeyip, onu ele geçirme hayali etrafında kurulurken, kadınlar tarihsel ve kültürel süreçte yoktur."[354] Atıf Yılmaz'ın "Adı Vasfiye" isimli filminde aslında var olmayan bir kadının hayatına bir şekilde dâhil olmuş erkekler tarafından farklı şekillerde anlatımına şahit oluruz. "Kadın, erkeklerin birbiriyle konuşmasının, çatışmasının, birbirine meydan okumasının vesilesidir. Üzerinden konuşulan, üzerine hikâyeler yazılan, uğruna dünyalar kurtarılan." Erkekler tarafından kimliği oluşturulan Vasfiye, onlar tarafından belirlenip denetlenmektedir. Film, var olan sistemin yapısını gözler önüne sererken, aynı zamanda ona suç ortaklığı etmektedir. Hikâyedeki yazarın ve hatta filmi çeken yönetmenin içinde bulunduğu bu yaratım süreci, ataerkil sistemi yeniden üretmek anlamına gelmektedir, fakat onu bu yolla da gözler önüne sermektedir.[355]

1990'lar ve sonrası, birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi Türk sinemasında da, yapımcı ve yönetmenlerin kendi çabaları sonucunda çekilen filmler karşımıza çıkmaktadır. Devlet yardımları ve "çok uluslu ortak yapımlar" aracılığıyla çekilen bu filmler yönetmenin ismiyle anılan sinemaları gündeme getirmiştir.[356]

Türkiye'de 1990'lar, aynı zamanda "sanat sineması" ve "popüler sinema ayrımının yapılmaya başlandığı yıllardır. Teknik düzeyde ilerlemelerin, dünya standartlarına yaklaştığı bu dönemde, sinema okullarından mezun olan gençler alana

[353] Suner, ss.293-295.
[354] Teresa de Lauretis, Aktaran: Suner, s.307.
[355] Suner, ss.307-309.
[356] Scognamillo, s.444.

çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeler beraberinde, sinema dilinin anlatı yapısını ve izleyici kitlesini değiştirmeye başlamıştır.[357]

Sonuç olarak, "ideoloji, toplumsal gerçekliği 'doğallaştırma' yoluyla sunmaktadır." Bu anlamda sinema, hâkim ideolojiyi maskeler aracılığıyla, örtük olarak yansıtmaktadır.[358] Türk Sinemasının tarihsel gelişiminde, kadın temsiliyetleri her dönemde farklı yoğunluklarla karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın, tüm dönemlerde "arzu nesnesi" olma konumları değişmeyen kadınlar, dönemin koşullarına uygun olarak egemen ideolojiyi maskeler aracılığıyla yeniden üretmektedir.

[357] Ertan Tunç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)**, İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2012, s.167.
[358] Lale Kabadayı, **Film Eleştirisi**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s.59.

4. YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ: MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL DİLİ

4.1. SİNEMA VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

Kökeni, Fransız filozof Tracy tarafından 18. yüzyılın sonlarına dayanan, ideoloji kavramının; toplumsal, siyasal ve ekonomik alanlarla ilişkisini tanımlayan Marksizm olmuştur. Marx ve Engels, "Alman İdeolojisi" adlı eserinde, "düşünce ile toplumsal dünya arasında" nedensel bir birliktelik olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda, toplumsal yapı ve düşünce sistemleri ilişkisi; düşüncelerin ekonomik yapının bir yansıması olarak oluştuğu sonucunu doğurmaktadır.[359] Marx ve Engel'e göre; "insanların bilinci varlıklarını belirlemez, tersine, toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler."[360] Giddens'a göre ise, en genel anlamıyla ideoloji; "fikirlerin insanların inanç ve eylemleri üzerine etkisine işaret eder."[361]

Althusser, "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" adlı kitabında, bireyin içinde yaşadığı çevreyi algılayışında, ideolojinin ve "devletin ideolojik aygıtları"nın üzerinde durmaktadır. İdeolojiyi kullanarak faaliyet gösteren sosyal kurumlardan oluşan bu aygıtlar, zorla işlev görmezler, bunun yerine etkileme güçlerini kullanırlar. Kişilerin ideolojiye boyun eğişleri, bu aygıtlar aracılığıyla, "ideoloji-kültür-özne" üçgeni içerisinde sağlanmaktadır.[362] Althusser'e göre; ideolojiler toplumsal yapılar içerisinde farklı farklı görünür olsalar da, genel anlamıyla ideoloji, toplumsal olanla sıkı sıkıya ilişkilidir. Ona göre ideolojiler; "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin temsilleridir."[363] Gramsci ise, ideolojinin kişilere aktarılmasının "rıza" yoluyla sağlanacağını düşünmektedir. Bu bazen baskıyla ve zorla olabileceği gibi, bazen de ikna yoluyla olabilmektedir.[364] Gramsci, bu noktada hegemonya kavramına

[359] Alan Swingewood, **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**, Osman Akınhay (çev.), 2. Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.96.
[360] Marx ve Engel, Aktaran: Kabadayı, s.60.
[361] Giddens, s. 461.
[362] Kabadayı, s.61.
[363] Althusser, Aktaran: Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen, **Filmlerle Sosyoloji**, Sona Ertekin (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s.30.
[364] Kabadayı, s.61.

başvurmaktadır. Ona göre hegemonya; "yönetilenler ile yönetenler arasında demokratik bir ilişkiyi; tabi grupların kendi çıkarlarını ifade edip onları savunmalarını, kendi özgün kültürlerini inşa etmelerini sağlayan kurumların varlığını" ifade etmektedir. Bu anlamda hegemonyanın kaynağı; siyasal partiler, sendikalar, din ve eğitim kurumları gibi, "rıza"nın sağlandığı bağımsız kurumlar, dayanıklı sivil toplum alanlarıdır.[365]

Kitle iletişim araçları vasıtasıyla da iletilen ideoloji, örtük bir şekilde, maskelenmiş olarak sunulur. Bu anlamda ideoloji, vermek istediği toplumsal değerleri, "doğallaştırma" şeklinde iletir. Bu sayede ideolojinin varlığı fark edilmez olmaktadır.[366] Eagleton'a göre, kitle iletişim alanında ideoloji; "çoğunlukla, göstergeler, anlamlar ve değerlerin bir egemen toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları anlamına gelir; ama aynı zamanda siyasal çıkarlar ile söylem arasındaki her anlamlı konjonktürü de ifade eder."[367]

Egemenler, var olan egemenliklerini devam ettirmek için gündelik hayatın "bilgi"sinin ve "temsil"lerinin içerisine sızarlar. Yaşamın her alanını kaplayan bu "bilgi"ler, egemen olanın oluşturduğu dengenin devam etmesine yardımcı olur. Bu bağlamda, gündelik hayat içerisindeki "temsil"lerin arkasındaki ideolojik öğelere dikkat etmek gerekmektedir. Başka bir deyişle, "öteki"nin algılanışı, kültürel pratikler içerisindeki kabul ve önyargı kalıpları ve onların ideolojik arka planlarıyla sıkı sıkıya ilişkilidir.[368]

Anlatılanlar ışığında diyebiliriz ki, toplumsal yapı içerisindeki kültürel ürünler, içinde bulundukları değer ve normların etkisi altındadır. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, var olan sosyal değerleri yansıtırlar. Bilinçsizlik durumu dahi, baskın olan egemen söylemin değerlerini aktarma işlevi görmektedir.[369] Bu bağlamda; sinema ve toplum ilişkisi oldukça önemlidir. Çünkü sinema, "bireysel olan kadar, toplumsal olanı da yansıtmaktadır."[370]

[365] Swingewood, ss.248-249 ve s.245.
[366] Kabadayı, ss.59-60.
[367] Eagleton, Aktaran: Kabadayı, s.59.
[368] Serpil Kırel, **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, 2. Baskı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012, ss.34-35 ve s.39.
[369] Kırel, s.380.
[370] Kabadayı, s.54.

Žižek, bir filmin sadece bir film anlamına gelmediğini söylemektedir. Ona göre filmler; "bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar."[371] Corrigan'a göre ise; "film yalnızca konudan ibaret değildir, aynı zamanda o konunun belirli amaçlar doğrultusunda ve belirli anlamlar yaratılması amacıyla yorumlanmasını da içerir"[372]

Bu noktada, filmlerin çözümlenmesi önemlidir. Film çözümlemesi, kültürün alanları arasındaki bağlantıyı sağlıklı kurabilmekten geçmektedir. Bu sayede toplumsal yapı daha açıklıkla görünür olmakta; hem film hem toplum daha yakından analiz edilmektedir. Bu bağlamda; rahat koltuklarımıza oturmuş, önümüzden akıp giden beyazperdeye bakarken sadece bir film izlemiyor, "toplumsal anlamlarla kurulu yoğun bir anlatıya" maruz kalıyoruz. Film içerikleri değişiklik gösterdikçe de, toplumda sahip olunan yargı ve değerlerin değişime uğradığını görme imkânı bulmaktayız. [373]

Diken ve Laustsen'e göre; "diyalektik açıdan bakarsak, sinema hayattır ve hayat da sinemadır, ikisi de birbirinin hakikatini anlatır." Aynı zamanda sinema kişinin kendisinden uzaklaşarak, bir başkasının yerine kendisini koymasını sağlar. Toplumsal alanda yorumlama yapmayı olanaklı hale getirir. Çünkü var olanın bir adım ötesini hayal etme gücüne sahiptir. Bu anlamda sinema, toplumsal olanın bir yansıması olduğu gibi, seyircilerin verdiği tepkilerle, olacak olanında işareti niteliğindedir. Egemen söylemin değerlerini bilinçli ya da bilinçsiz ileten sinema, sosyal yapı içerisindeki ilişkileri, arzu ve korkuları görünür kılarak, toplumun bilinçaltını açığa çıkartır. Tek işlevi görünür kılması değildir, aynı zamanda toplumun bir parçasıdır. Bir yandan da filmlerin her zaman egemen ideolojiyi meşrulaştırdığı düşüncesi doğru değildir. Kimi zaman kişilerin sisteme karşı oluşan gerginliğini yansıtma alanı olarak, hava alma imkânı da sağlar.[374]

[371] Diken ve Laustsen, s.15.
[372] Corrigan, Aktaran: Kabadayı, s.35.
[373] Kabadayı, s.56
[374] Diken ve Laustsen, ss.19-21 ve s.24 ve s.30.

Althusser ideolojinin dışı diye bir şeyin mümkün olmadığını söylemektedir. Bu bağlamda, sinemanın dışı diye bir şey de yoktur, yani "kendi kendine yeter". "Film kendini kendine sergileyen, kendi kendine konuşan, kendi hakkındakileri öğrenen bir ideolojidir."[375]

Sonuç olarak; sinema hâkim ideoloji için önemli bir araçtır. Film çözümlemeleri aracılığıyla açığa çıkan, bu örtük ideoloji, sistemi de görünür kılmaktadır. Bu açıdan, çözümlenmeyen her film ile egemen ideoloji, "bilinçdışı şekilde" işlemeye ve varlığını sürdürmeye devam edecektir.[376]

4.2. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI (YENİ TÜRK SİNEMASI)

Türkiye'de, 1990'lar, "sanat sineması" ve "popüler sinema" ayrımının yapılmaya başlandığı yıllardır. Teknik düzeyde ilerlemelerin, dünya standartlarına yaklaştığı bu dönemde, sinema okullarından mezun olan gençler alana çıkmaya başlamıştır. Bu gelişmeler beraberinde, sinema dilinin anlatı yapısını ve izleyici kitlesini değiştirmeye başlamıştır.[377]

Yeni Türk sineması kavramıyla aktarılan bu dönem, 1990 sonlarından bugüne uzanan sinemasal dönemi ifade etmektedir. Suner'e göre bu dönemde, sinemasal farklı üsluplar geliştiren bir kısım yönetmenin çalışmalarıyla, eskiden kopuş yaşanmaktadır. Yeni Türk sinemasının "popüler sinema" kanadının ilk filmi Yavuz Turgul'un "Eşkıya"sı olarak kabul edilir. Yüksek izlenme sayısı, Hollywood tarzı görsel dili, onu diğerlerinden ayırmaktadır. "Sanat sineması" tarafının başlangıcı ise, Derviş Zaim'in "Tabutta Rövaşata"sıdır. Ulusal ve uluslararası festivallerden birçok ödülle dönen film, sade, gösterişsiz ve vurucu bir sinema dili kullanmaktadır.[378]

2000'li yıllar ise, sponsorların desteğiyle çekilen, kişisel filmler karşımıza çıkmaktadır. Kimilerine göre bu dönemde, Türk sineması olgusundan bahsetmek de zordur. Çünkü kişisel çabalar ön plana çıkmış, yönetmen sinemaları oluşmaya başlamıştır. Scognamillo, Türk sinemasının 2000'li yıllarda, "kendi olanaklarını

[375] Comoli ve Narboni, Aktaran: Diken ve Laustsen, s.31.
[376] Kabadayı, s.98.
[377] Tunç, s.167.
[378] Suner, ss.28-29, s.34 ve ss.36-37.

oluşturan bir 'yeni kuşak sineması' olma yolunda" ilerlediğini söylemektedir. Üniversitelerin sinema-televizyon alanını bitiren gençler sinemaya atılmakta, aynı zamanda Almanya başta olmak üzere, yabancı ülkelerde yaşayan sinemacı gençler kendine özgü bir dille sinemadaki yerlerini almaktadırlar. [379]

Bu anlamda 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yükselişe geçen Türk sineması, özellikle 2000'li yıllarda kendine özgü filmler üretmeye devam etmiştir. Postmodernizm ulus bilinciyle tekleşen anlayışlarda kırılmaya yol açarken, ulus bilincini zayıflatmış; çoğulculaşmış, özel ve tikel kimlikleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Kimliklerin sahne önüne geçtiği bu dönemde, elbette sinema da benzer şekilde kimlikler üzerine eğilmiştir.[380]

Çiçekoğlu, "1990'ların hem sinema hem de şehirler için yeni bir dönemin eşiği olduğunu, mekân-zaman ilişkisinde farklı anlatım biçimlerine geçiş sancısı yaşandığını" ifade etmektedir. Bu bağlamda, 2000'li yıllar teknolojik gelişmelerle birlikte, eşzamanlılık ve mekân algısının iç içe geçmesiyle yeni bir dönemin alt yapısını oluşturmaktadır.[381]

4.3. YENİ TÜRK SİNEMASINDA "ÖTEKİ"NİN TEMSİLİ

Bauman; "bir kişinin özgür olabilmesi için en az iki kişi [olmak] gerekir" der. Özgürlük, bir başkası olduğunda mümkündür. Bu bağlamda, özgürlüğümüz yaşayabilmemiz için "öteki yarı"nın olması gerekmektedir. O olmadan, özgürlüğümüz mümkün değildir. [382]

Kuşkusuz sinema hikâye anlatma sanatıdır ve hikâyelerini kurgularken, "biz" ve "öteki" üzerinden kurgular. Yeni Türk sinemasına baktığımızda, 1990 ve 2000'li yıllarda, toplumsal yapıda öne çıkan kimlik unsurunun, sinemaya da yansıdığını görmekteyiz. Bu bakımdan, bu bölümde, "öteki" olarak değerlendirilen çeşitli unsurların sinemaya yansımasına bakılacaktır.

---

[379] Scognamillo, s.449 ve s.451.
[380] Seyhan Aksoy, "Son Dönem Türk Sineması'nda Postmodern Kadın Kimliği", Özgür Yılmazkol (Ed.). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde (225-251), İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık, 2011, ss.248-249.
[381] Feride Çiçekoğlu, **Vesikalı Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007 ss.29-30
[382] Hüseyin Köse ve Özgür İpek, "Önsöz", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s.11.

Postmodern dönemin bireyi, farklı bir "öteki"lik anlayışına sahiptir. Dönemin ruhuna uygun olarak, keskinlikten uzak, olasılıklı, iç içe geçmiş kimlik görüntüleri karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, kimliklerin ve "öteki"liğin daha görünür olmasını sağlamıştır. Derviş Zaim'in Yeni Türk sinemasının sanatsal kanadının başlangıcı kabul edilen filmi "Tabutta Rövaşata (1997), söz konusu kimlik anlayışının bir örneğini sunmaktadır. İstanbul'un mekân olarak tüm anlatıyı kapladığı film, Rumelihisarı'nda yaşayan evsiz Mahsun'un yaşamını anlatmaktadır. Bir teknesi olan Reis'in himayesinde yaşamını devam ettiren Mahsun'un çevresi, kendi gibi evsiz Sarı ve teknede çalışan birkaç balıkçıdan oluşur. Tek tutkusu araba kaçırmak olan Mahsun, kaçırdığı bu arabaları ertesi sabah temizleyip yerine bırakır. Filmde, toplumun kıyısında yaşayan sadece Mahsun değildir, platonik âşık olduğu eroinman geç kadın ve diğer karakterler de zayıflıkları ve tekinsizlikleriyle çoğunluğun dışında konumlanmaktadır. Bu hissi yok etmek için hepsi alkol ya da uyuşturucu madde kullanarak tutunmaya çalışırlar.[383] Filmin karakterleri her gün bir şekilde gördüğümüz, fakat görmekten kaçındığımız, ötekilerdir. Yeni Türk sineması, dışarıda kalan, ötekilerin görüntüsünü bize sunar. Zayıflıkları tanıdıktır, çelişkileri dönemin iklimiyle harmanlanır.

Konusu basit bir aşk hikâyesine dayanan, Çağan Irmak'ın "Issız Adam" (2008) filmi ise, karakterlerinin özellikleri itibariyle klasik anlatıdan ayrılır. Alper ve Ada arasındaki aşkın hikâyesini konu edinen film, etrafta görünür bir çıkmaz olmadan, çiftin ayrılığa varan ilişkisini, postmodern dünyanın bireysel temsillerini yansıtarak vermektedir. Her açıdan birbirlerine uygun bir çift görüntüsü veren Alper ve Ada, orta sınıf mensubu, eğitimli kişiler olarak karşımıza çıkar. Her şey yolunda gidiyormuş gibi gözükürken, ayrılmak isteyen Alper, "kimsenin hayatına dâhil olmak istemiyorum" sözüyle ilişkilerine son verir. Aksoy, Alper'in bu tavrını "patolojik narsizm" ile açıklamaktadır. Bu durum "aynada seyretmeye doyamadığı imgesini kaybetme korkusu" şeklinde açıklanmaktadır.[384] Postmodern dönemde kimlik, kendisini öteki üzerinden kurguladığı gibi, oluşturduğu bu kimliğe de bağlanmaktadır. Bu aşırı bağlanma hali, Alper örneğinde olduğu gibi, psikolojik sorunlara neden olabilmektedir. Bu örnekte olduğu gibi, ilişkiler yıkıcı bir öteki olmadan, içsel bir ötekiyle sonlanabilir.

[383] Suner, ss.224-226 ve ss.231-232.
[384] Barış Engin Aksoy, "Sebebi Çok, Bir Sebebi Yok…", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.45-48

Bir diğer yandan kentte tek başlarına yaşayan iki karakter, aile yapısından kopuk resmedilirken, geçmişe bir özlem atmosferi içinde oldukları duygusu da yaratılmaktadır. Alper'in eski plak, Ada'nınsa ikinci el kitap tutkusu bu durumun işaretidir. Tanışmadan önce bireysel bir kimlik imajı çizen Ada, ilişki içerisinde geleneksel rollere bürünür. Modernden geleneksele uzanan bu "akışkan" değişim, postmodern dönemin özelliği olan, değişim temelli belirsizliğin işaretidir.[385]

Farklılıklar, geçmişte olduğu gibi; toplumsal cinsiyet, etnik grup ve ırk, delilik, yaşlılık, engellilik, sınıf ve siyasi farklar ve benzeri temelinde yaşanmaya devam etmektedir. Yeni Türk sineması, tüm bu farklılıkları, anlatı yapısı içerisinde kullanmaktadır. Baskın ideolojinin karşısında duran kimlikler, "öteki" olarak, yaşamın kıyısına sürülmektedir. Keskin ayrımlarla birbirinden ayıramayacağımız bu farklar, sınıf-toplumsal cinsiyet, etnik grup-siyaset-toplumsal cinsiyet gibi, iç içe geçmiş okumaları mümkün kılmaktadır. Dönemin filmlerini, en baskın olan farklılık temelinde adlandırılıp, sınıflayarak aktarılmaya çalışılacaktır.

4.3.1. Toplumsal Cinsiyet

Yeni Türk sinemasında, erkeğin ötekisi olarak nitelendirilen, kadının yeri "arzu nesnesi" konumunu sürdürmektedir. Asuman Suner'a göre de, Yeni dalga Türk sinemasında aslında değişen bir durum yoktur. "Yeni Türk sineması en kötü halinde Türkiye'deki erkek egemen kültürü sorgusuz sualsiz yeniden üretirken, en iyi halinde bu yeniden üretim sürecine dair bir rahatsızlık, tedirginlik ortaya koymaktadır."[386]

Dönemin öne çıkan yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz; "Masumiyet" (1997) ve "Kader" (2006) filmlerinde, aynı olayın farklı zamanlarını konu alan, bir hikâye örgüsüyle karşımıza çıkar. "Kader"; içine kapanık, sakin Bekir'in, deli dolu yaşayan, yaşamla savaşan Uğur'a aşkını konu almaktadır. Uğur'un sevgilisi Zagor'un aksine kabadayı bir kimlik çizmeyen Bekir, silik ve görünmez bir karakterdir. Babasının zoruyla bir aile kurar, fakat bu "normal" hayata ayak uyduramaz. Boğucu, bir atmosfer şeklinde kameraya yansıyan bu günler, Uğur'un peşinden koşma arzusuyla son

[385] Aksoy, *"Son Dönem Türk Sineması'nda Postmodern Kadın Kimliği",* ss.239-241 ve s.249.

[386] Suner, s.292.

bulur. Uğur'un ona hiçbir zaman âşık olmayacağına emindir, fakat ne olursa olsun umut etmekten vazgeçmez. "Masumiyet"te ise; bir otel içerisinde yolları kesişen Yusuf, Uğur ve Bekir'in yaşamın kıyısından bize bakan gözleriyle karşılaşırız. Gençliğinden beri Uğur'a tutkun olan Bekir, onun etrafında şehir şehir gezer. Fahişelik yaparak yaşamını sürdüren Uğur ise, hapishaneden hapishaneye sürülen sevgilisi Zagor'un peşinden gitmektedir. Otel odasında karşılaştıkları Yusuf da evli ablasıyla gizli bir aşk yaşayan arkadaşını vurarak hapse girmiştir. Cezası bittikten sonra hapishaneden çıkmak istemeyen, ürkek Yusuf için yaşam korkutucudur. Bekir ve Uğur gibi Yusuf da "hayatı ıskalayan" bir karakterdir. Bekir'in intiharından sonra Yusuf'un onun yerine geçmesi bu anlamda tesadüf değildir.[387] Fahişe kimliğiyle "öteki"lenen Uğur, ona olan aşkı yüzünden "normal" bir hayatı reddeden ve peşinden sürüklenen Bekir, bir namus meselesi nedeniyle toplumun kıyısına sürülen Yusuf; ötekiliğin taşradaki cisimleşmiş halleridir. Yaşamın içinde, her gün gördüğümüz, ama görmezden geldiğimiz; huzurlu yaşamak adına görmeyi reddettiklerimizdir.

Masumiyet'in Uğur'u sisteme başkaldırır gibi dursa da başka bir açıdan sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Bekir ve Yusuf'a karşı bacak arasını açıp, vurarak; "Benim ulan bu, istediğim gibi kullanırım!" derken, bir başka erkeğin Zagor'un peşinden gitmek için her şeyini kullanmakta, hayatını bu uğurda feda etmektedir. Bu bakımdan sistemin devamlılığını sağlamaktadır.[388]

Yeni Türk sineması, kadın suretleriyle dolu olsa da, kendi kimlikleriyle var olabilen kadınların sayısı azdır. Kadın sessizlikleri bu noktada önemli bir yerde durmaktadır. "9", "Gemide", "Laleli'de Bir Azize" gibi filmlerin suskun kadınları var olan olayın çözülmesinde bir aracı işlevi görmektedirler. "Eşkıya", "Masumiyet", "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar", "Uzak" ve "Tabutta Rövaşata" gibi filmlerdeki suskun kadınlar ise, sessizce geçerler filmlerden, aslında ne düşünüyorlar, hissediyorlar bilemeyiz. Bazen bir çığlıkla bastırılan sessizliğe şahit oluruz. Suner, "Masumiyet", "İtiraf", "Üçüncü Sayfa" filmlerindeki çığlıkların; "9" ve "Laleli'de Bir Azize" filmlerinde mırıldanan şarkıların baskın erkek anlatısını bölen, bu kadınlarında

[387] Meltem Gürle, "Masumiyet ve Kader", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.31-39.
[388] Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, ss.147-148.

hikâyeleri var diyen sesler olduğunu söylemektedir. Fakat bu filmler, sesi verseler de onları anlatma konusunu başkalarına bırakmaktadırlar.[389]

Bu dönemde, toplumsal sistemi, ergenliğini yaşayan bir kız çocuğunun gözünden, baskılarıyla birlikte gözler önüne seren bir film karşımıza çıkmaktadır. Reha Erdem'in "Hayat Var" (2008) filmi, babası ve dedesiyle yaşayan Hayat'ın kendisini, çevresini ve cinselliğini tanıma süreçlerini konu almaktadır. Hayat, bize çocuk masumiyeti dediğimiz şeyin aslında yetişkinlerin kendi dünyalarında kurdukları bir illüzyon olduğunu fark ettirmektedir. Yücel'e göre, filmde Hayat'ın çevreye karşı itaatsizlik olarak görülen davranışları, onu sisteme dâhil ederek engellenmeye çalışılmaktadır, fakat o direnmeye devam etmektedir. Çocukluktan ergenliğe geçmek üzere olan Hayat, büyümeyi reddeden, toplumsal öğretilerimizin dışında davranan bir karakterdir; bu anlamda öteki olandır. Kadın hazzının ve kadın cinselliğinin toplum tarafından baskılanması, Hayat'ın cinselliğini keşfetmeye çalışması sürecinde karşımıza sık sık çıkmaktadır. Hayat yetişkinliği reddedip çocuk kalmaya çalışması gibi, cinselliğe karşı oluşan bu baskıyı da reddetmektedir.[390]

Toplumsal cinsiyet, elbette sadece kadın ve erkek temelinde okunan bir kavram değildir. Eşcinsel bireyler, toplumsal değerlerin dışında konumlanmanın bedelini, daha ağır ödemektedirler. Yeni Türk sineması, az da olsa, filmin merkezine eşcinsel karakterlerin oturduğu çalışmalar da üretmektedir. Bunlardan biri olan, M. Caner Alper ve Mehmet Binay filmi "Zenne" (2012), toplumsal travmalarımızdan birini, egemen söylem tarafından içselleştirilen homofobik bakışı gözler önüne sermektedir. Fotoğrafçı Daniel, muhafazakâr bir ailenin çocuğu olan Urfalı Ahmet ve Batılı bir ailenin zennelik yaparak yaşamını süren çocuğu Can'ın yaşadığı dostluk ve aşk ilişkilerini konu alıyor. Sadece cinsel kimlik sorgulanmıyor bu filmde, aynı zamanda "cinsiyet, boyun eğenler/boyun eğdirenler, militarizm, vicdani ret, Doğu, Batı, aile, tekillik"; yani toplumsal yargılarımızın dışarda bıraktığı alanlara eğiliyor.[391]

---

[389] Suner, ss.310-312.
[390] Fırat Yücel, "Hayat Var-Bir kapıdan Gireceksin", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.93-94.
[391] Sevgi Kesim Güven, "Zenne: 'Erkek'(çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.289-290.

Çoğunluğu hâkim ideolojiyle bezenmiş, bu anlatıların içinde bir kör nokta bulmak mümkün müdür? Filmler "başka türlü" okunabilir mi? "Başka yer, bir tür uzak mitsel geçmiş ya da ütopik gelecek değildir: bu şimdi ve buradaki söylemin başka yeri, kör noktaları, ya da temsillerin alanı dışında kalır."[392] Bu anlamda Suner'e göre başka yer; baskın, hegemonik söylemin kıyısında kalandır. Yani söylemin içinde ama görünür olmayandır. Ona göre; Yeni Türk sinemasına bir "erkek sineması" olsa bile "başka yerde" konumlanan karakterler görmek mümkün; "O da Beni Seviyor" filminde Saliha, "Hiçbir Yerde" filminde Şükran, "İki Genç Kız" filminde Behiye, "Bulutları Beklerken" filminde ise Ayşe/Eleni bu kıyıdan bizimle konuşan kadınların sesleridir.[393]

4.3.2. Etnik Grup ve Irk

Milliyetçi ideolojilerle bezenmiş ulus devlet anlatılarındaki en temel "öteki", farklı ırka ya da farklı bir etnik gruba mensup olanlardır. Egemen ideoloji, kendi ırkını ve etnik grubunu temel alarak, olaylara bu eksende bakmaktadır. Yeni Türk sineması zaman zaman bu durumu eleştiren, bazen de fark etmeden onaylayan filmler üretmektedir.

Türkiye'de yaşayan, orta sınıfın üstü, sıradan bir ailenin yaşamına odaklanarak, hâkim ideolojinin nasıl yeniden üretildiğini, açıklıkla gözler önüne seren, "Çoğunluk" filmi (2010) Seren Yüce tarafından çekilmiştir. Ailenin oğlu Mertkan, etrafına karşı ilgisiz, gelişimini babasına benzeme ekseninde ilerleten bir karakterdir. Çoğunluğun sahip olduğu ataerkil, milliyetçi, militarist ve muhafazakâr değerleri benimseyen baba, oğlunu da bu anlayışta yetiştirir. Mertkan, birlikte olduğu Van'lı kız arkadaşına, annesine, şantiyede çalışan inşaat işçilerine, kaza yaptığı taksinin şoförüne karşı kayıtsızdır. Sevgilisi Kürt kökenli olduğu için "sepetle, sevmedim ben o kızı" diyen babasına karşı tepkisiz boyun eğer. "Film çoğunluk zihniyetini babanın bedeninde sınıfsal ve etnik 'öteki'ne (emekçiler ve Kürtler) düşünmeden yapılan sıradan, bayağı bir kötülük olarak temsil ediliyor." Babaya göre öteki olanın kendisiyle eşit olmaması durumu gayet olağan ve doğaldır.[394] Bu bağlamda, egemen sistemin her koşulda işleyen

[392] De Laurestis, Aktaran: Suner, s.314.
[393] Suner, ss.314-315.
[394] Ebru Çiğdem Thwaites, "Çoğunluk'taki Hayalet", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.167-173

çarklarından bir dişli haline getirilen Mertkan, iktidarın bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Sistemin devamlılığını sağlayan en önemli yapı taşı olan aile, dışardan gelen "farklı" tehditleri bertaraf etmek üzerine oluşturulmuştur. Karakaşlı'ya göre; "insanın biricikliği çoktan unutulmuş bir ayrıntı, çünkü sistem zaten tornadan çıkmışlıkta ısrarcı." Çoğunluk tarafından görünür olan iktidar baskısı, siyasal bağlamın ötesinde, normalleşen aile değerleri içinde varlığını sürdürmektedir.[395] Özetle film egemen ideolojinin çoğunluklar üzerindeki etkisini, Mertkan'ın ailesi üzerinden verirken, bu değerlere sahip olmayan ötekilerin maruz kaldıkları adaletsizlikleri, bu eksende göstermektedir.

Göçmen olmak, iki ülkeye de tam anlamıyla ait olmamak anlamına gelir. Fatih Akın, iki ülke arasında gidip gelen bu kişilik yapısını, filmlerinin hepsinde başarıyla ortaya koymaktadır. 2004 yılında gösterime giren filmi "Duvara Karşı" da, "birden fazla kültüre ait özellikleri barındıran, belli bir yere ait olmayan ve sıkıştığında hemen öteki olarak kabul ettikleri kültüre ya da ülkeye dönüş yapan kişilerin öyküleri anlatılmaktadır."[396] Almanya'da yaşayan Türk kökenli Cahit ve Sibel, farklı nedenlerden intihara sürüklenmişlerdir. İlk eşini kaybeden Cahit, bu travmanın etkisiyle yaşamın dışına itilmiştir. Hayatla adeta bağını koparan bu olay, Sibel'in yaşamına girişiyle son bulacaktır. Sibel ise, ailesinin cinselliği baskılayan tutumu nedeniyle mutsuz bir yaşam sürmektedir. Kendi bedeninin kontrolünü elinde almaya çalışan karakter için hayat oldukça zordur. Filmin başında her iki kişisi de ölmek ister. Sibel, Cahit'e sahte bir evlilik yapmayı teklif eder. Cahit'in bu teklifi kabul etmesi Sibel için kurtuluş, Cahit içinse Sibel'e karşı her geçen gün çoğalan tutkusu nedeniyle, hayata tutunuş sebebi olacaktır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, yaşamın kıyısında yaşayan bu iki kişinin, sahte evlilikle de mutluluğunu bulamadığını görürüz. Sibel özgürce yaşadığı cinsellikle mutluluğu bulamayıp, ülkeyi terk edecektir. Cahit ise, Sibel'in gidişiyle onun peşinden yollara düşecektir.[397] Sibel ve Cahit, egemen değerleri karşısında, yaşamın

[395] Karin Karakaşlı, "Çoğunluk Olarak Az", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.138-139.
[396] Seyfi Kılıç, "Değişen Kimliklerin Göçmen Sineması'nda Temsili: Fatih Akın Filmleri", Özgür Yılmazkol (Ed.). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde (149-172), İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık, 2011, s.168.
[397] Nejat Ulusay, "Göçmen", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.121-126.

kıyısında olan öteki karakterlerdir. Yaşamdaki bu "öteki"likleri, onları savurmakta ve sarsmaktadır.

Türkiye'nin çokkültürlü yapısına odaklanarak, yaşanan acı olayları konu edilen Tomris Giritlioğlu filmleri "Salkım Hanım'ın Taneleri"(1999) ve "Güz Sancısı"(2009); toplumsal olayları arka planda tutarak, bireysel hikâyeleri melodram öğeleriyle ön plana çıkaran bir anlatı yapısı içindedirler. "Salkım Hanım'ın Taneleri", 1942 yılında gayrimüslim vatandaşlardan alınan varlık vergisini, bu ağır verginin yaşattığı mağduriyetleri konu almaktadır. "Biz" ve "öteki" ayrımı temelinde oluşturulan film, bireysel hikâyelerine (Nora Hanım'ın travmatik yaşam öyküsü, kardeşi Levon'un aşkı gibi) odaklanmaktadır. 6-7 Eylül olayları konu edinen "Güz Sancısı" ise, farklı görüşlere sahip iki yakın arkadaşın, Behçet ve Suat'ın yaşadıklarını, Behçet ve Elena'nın aşkı üzerinde anlatmaktadır. Her iki filmde de temel konu aşktır, Sönmez bu durum için şunları söylemektedir: "Her iki filmde de kadının röntgenlenişi, kadın beninin eril bakışa ve hazza yönelik resmedilişi, olay örgüsü içerisinde sadece cinsel obje olarak öne çıkarılışları da ana akım ataerkil dünyaya ait temsillere eklemleniyor."[398] Bu anlamda, gayrimüslim azınlıkları konu edinen, biz ve onlar "öteki"liğini karakterlerin merkezine oturtan filmler, bir başka "öteki"liğe (kadın ve erkek) hizmet etmektedir. Hem olayları arka plana atıp, gelip geçen acı olayları nostaljik bir yapıda veren, hem de kadına bakışı cinsel haz temelinde şekillenen bu filmler, eleştirel bakıştan uzaktır.

Yeşim Ustaoğlu'nun 2003 yılında tamamlanan, fakat 2005'te Türkiye'de gösterilen filmi "Bulutları Beklerken", Eleni karakterinin yaşam öyküsünü içermektedir. Pantus Rum'u olan Eleni, nüfus mübadelesi sırasında yaşadığı köyü terk etmek zorunda kalmıştır. Yolda ailesini kaybeden Eleni'yi Mersinli Müslüman bir aile yanına almıştır. İsmi artık "Ayşe" olan Eleni, Müslüman bir Türk kızı olarak yaşamaya başlar. Mersin'deki ailesi ölünce ablası ile yaşadığı köye giderler. Ablasının ölümüyle birlikte Eleni, sessizliğe bürünür. Bu sessizliği bölen ilk sözcük Eleni'nin ana dilinde, Rumca çıkmıştır. Köye ziyarete gelen bir Rum sayesinde anadilinde konuşma fırsatı bulur ve

[398] Sevcan Sönmez, **Filmlerle Hatırlamak**, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, ss.99-103, ss.109-110 ve s.117.

hatta bu kişi izini kaybettiği erkek kardeşini bulmasına da yardımcı olacaktır.[399] Farklı etnik gruplara mensup kişiler, çoğunluğun dışında azınlık olarak konumlanırlar. Öteki olan, azınlık grubunda yer alan Eleni, Türk bir ailenin kendisini evlat edinmesiyle çoğunluğun içinde yaşam sürmüştür. Fakat yaşanan travmalar, iç dünyada büyümeye devam etmektedir. Nitekim ablasının ölümüyle yaşadığı sarsıntı, üstü örtülen travmaları da açığa çıkartır.

"Öteki"lerle ve resmi tarih anlatısının ötesinde, tarihsel gerçeklerle yüzleşen bir diğer film; "Gelecek Uzun Sürer" (2011) Özcan Alper tarafından çekilmiştir. Toplumsal travmalarla dikkat çeken filmin, ana karakteri Sumru, ağıtlar konusunu içeren bir tez çalışması yapmaktadır. Bu nedenle Anadolu coğrafyasını dolanan Sumru; Karadeniz'den, Diyarbakır'a geçmiştir. Burada irtibata geçtiği "Mezopotamya Yakınlarını Kaybedenler Derneği" aracılığıyla bölge halkından kişilerle görüşme yapma fırsatı bulmuştur. Çatışmalarda, baskınlarda hayatını kaybeden insanların yakınlarından, ağıtlar dinler. Diyarbakır'da tanıştığı Ahmet aracılığıyla "Toplumsal Hafıza Merkezi"ne gider. Bu merkezde Güneydoğu Anadolu'da yaşanan olayların kayıtları bulunmaktadır. Film bu noktada belgesel görüntülere başvurarak, dönemin gerçek tanıklarının ağzından hikâyelerini aktarır. Bu sayede bölgede yaşanan acılara şahit olan Sumru, kendi hikâyesine de (Sumru'nun erkek arkadaşı Harun, halkı için direnmeye gittiğini söyleyen bir mektup yazarak ortadan kaybolur. Sumru "Toplumsal Hafıza Merkezi" arşivlerinde Harun'un çatışmada öldüğünü öğrenir) paralel olan bu acı olaylarla yüzleşir.[400] Toplumun öteki olarak konumlandırdığı gruplardan biri de, farklı etnik gruplara mensup olan insanlardır. Filmde bizlere gösterilen; Güneydoğu Anadolu'da yaşayan, öteki olarak konumlanan, Kürt kökenli vatandaşların, yaşadığı travmatik olaylardır. Bu anlamda film, egemen ideoloji tarafından benzetme ve yok etme aracılığıyla asimilasyona maruz kalan insanların yaşadıklarına odaklanmıştır.

"Öteki"likleri görünür kılan, tarihle yüzleşme niteliği taşıyan bir diğer film, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan tarafından çekimi gerçekleşen "İki Dil Bir Bavul" (2008) filmidir. Film, Denizli'de yaşayan bir öğretmenin Şanlıurfa'ya tayin edilmesiyle

[399] Özlem Köksal, "Sessizliğin İki Yüzü: Ananem ve Bulutları Beklerken", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.97-98.
[400] Sönmez, ss.29-30.

birlikte, bölgede yaşadığı olayları konu almaktadır. Belgesel ve kurmaca arasında bir çekim söz konusudur. Bu bulanıklık, "gerçeği gösterme" noktasında önemlidir. "İki Dil Bir Bavul" aynı zamanda bir yolculuk filmidir. Ahmet Ergenç, yolculuk temasının bize kazandırdıklarını şu şekilde ifade eder: " 'Yolculuk' formülü aşılan coğrafi sınırlarla birlikte bazı ideolojik sınırların, öğrenilmiş resmi bilgilerin ve bunlardan beslenen ötekileştirici mekanizmaların bir süreliğine çökmesine ve resmi devlet anlatılarının gizlediği 'başka türlü bir gerçeğin' açığa, yüzeye çıkmasına olanak tanıyor."[401]

Ötekilikleri görünür kılsa bile, fark ederek ya da etmeyerek baskın hâkim ideolojiyi yeniden üreten filmler de vardır. Bu bağlamda, Reis Çelik'in, "Işıklar Sönmesin" (1996) filmi, Güneydoğu'da geçen olayları ve çatışmaları konu almaktadır. Etnik ayrımı sorgulamaya çalışan, her iki tarafı konu edinen film, bu anlamda sinemada bir ilktir. Fakat, olay örgüsü ve yaratılan anlamla eleştirel bir bakış sağlanmaz. Çekim teknikleri ve diyaloglarla, egemen ideolojinin çizgisi takip edilmektedir. Levent Semerci tarafından çekilen "Nefes" (2009) filmi de, Güneydoğu'da askerlik yapan er ve komutanların hikâyelerine odaklanır. Yaşanan çatışmaları, olayı yaşayan askerlerin her an ölümü bekleyen psikolojileriyle aktarmaya çalışır. Anlatımın genel yapısı, egemen söylemin devamlılığını sağlayan ve onu yeniden üreten bir şekilde konumlanmaktadır.[402]

4.3.3. Sınıf

Ekonomik farklılıklar, "öteki"liği yaratan en temel unsurların başında gelir. Maddi olanakların farklılaşması, sınıflar arası ayrımları doğurmakta ve bu noktada adaletsizlik yeniden üretilmektedir. Filmlerin genel anlatı yapılarının içerisinde, bir şekilde konu edinilen sınıf farklılıkları, bazen de öykünün merkezine oturur. Nuri Bilge Ceylan'ın, 61. Cannes Film Festivalinden, Türkiye'ye ödülle dönen filmi "Üç Maymun"; sınıf farklılığı merkezinde, bir ailenin öyküsü üzerinden kurgulanmıştır. Konusuna bakacak olursak; muhalefet partilerinden birinden aday olan Servet, bir gün kaza yapar ve bir kişinin ölümüne neden olur. Seçim dönemi olayın duyulmamasını istemez, bu nedenle şoförü Eyüp'e suçu üstlenmesini, bunun karşılığında para yardımı

[401] Ahmet Ergenç, " 'Azınlık' Sinemasının Gör Dediği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.117-118.
[402] Sönmez, ss.66-67, s.84 ve s.91.

yapacağını söyler. Eyüp cezaevine girer. Bu sırada Eyüp'ün eşi Hacer, para istemek için iş adamı olan Servet'in ofisine gider. Bu ikili arasında başlayan ilişki, Hacer ve Eyüp'ün oğlu İsmail tarafından fark edilir. İsmail ilişkiyi öğrenmemiş gibi davranır. Cezaevinden çıkan Eyüp de bir süre sonra durumu fark eder, fakat o da sinirlense bile tepkisiz kalır. Görmedim, duymadım, bilmiyorum diyerek üç maymunu oynayan aile üyeleri, bir arada kalmaya çalışırlar.[403] Belirtildiği gibi, filme, öteki perspektifinden baktığımızda, temele sınıf temelli bir ayrımın oturduğunu görmekteyiz. Güç sahibi, siyasetle ilgilenen, zengin iş adamı Servet, ailesini geçindirmeye çabalayan yoksul şoför Eyüp'ün ötekisi konumundadır. Bu karşıtlık egemen ideolojinin hâkim değerlerini görünür kılmaktadır.

"Dar Alanda Kısa Paslaşmalar" (2000), Serdar Akar filmidir. Bursa'da geçen hikâye, amatör bir futbol takımının ayakta kalma mücadelesini konu edinmektedir. Esnafın kurduğu bu amatör takımın antrenörü Hacı, Ermenidir. Fakat bu gizli bilgi filmin sonunda açığa çıkacaktır. Hacı'nın âşık olduğu kadın Aynur, fahişedir. Hacı'nın Ermeni olduğu bilgisini öğrenince, ikisi arasındaki bu aşkın gizli yanlarını anlama fırsatı buluruz. Aynı zamanda film, kimliklerin açığa çıkamadığı, gizlendiği bir dönemin atmosferini de yansıtmaktadır.[404] Filmde kendi içinde huzurla yaşayan bir bölge atmosferi çizilir. Dıştan gelen bir tehdit, bu atmosferin bozulmasına, huzurlu görüntünün altının ortaya çıkmasına neden olacaktır. Dışardan gelen, zengin bir adam olan Cem, takımın başkanı olur. Cem'in belirişiyle, kapitalist toplumun başarı, hırs, rekabet içeren tüm değerleri takım içinde su yüzüne çıkar. Takımın hocası Hacı'nın kalp krizi sonucu ölümüyle de, Cem takımı eline alır.[405] Sınıf temelli ayrım üzerinden baktığımızda Cem ve Hacı'nın birbirinden farklı konumları, takımın yapısını, ruhunu değiştirmiştir. Öteki olan Cem'in gelişiyle dengeler değişmiş, huzur ortamı bozulmuştur. Ekonomik değerlerin değişimi sonucu, kurulan dengenin alt üst oluşu, saklı kalan kimliklerin de açığa çıkmasını sağlamıştır.

Yönetmenliğini Ahu Öztürk'ün yaptığı "Toz Bezi" (2016) filmi, gündeliğe giden iki kadının hikâyesini konu almaktadır. Temizlik için gittikleri evlerde yaşadıkları

[403] Aksoy, *"Son Dönem Türk Sineması'nda Postmodern Kadın Kimliği"*, s.242
[404] Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, ss.149-150.
[405] Suner, ss.63-65.

ilişkiler; yoksulluk, annelik ve temizlik üzerinden aktarılmaktadır.[406] "Toz Bezi", sınıf temelindeki farklılıkların oluşturduğu ötekilikleri görünür kılan bir filmdir. Aynı zamanda toplumsal cinsiyet kalıplarının da, sınıf temelinde değişimini gözler önüne sermektedir.

4.3.4. Siyaset

İktidarda olan siyasal parti, egemen ideolojiyi yayan ve devam ettiren bir yapı görünümündedir. Bu eksende, karşıt siyasal görüşler, "öteki" olarak nitelendirilip, değerlendirilmektedir. 2008 yılında Özcan Alper tarafından çekilen "Sonbahar", siyasi suçla cezaevine giren Yusuf'un hikâyesini konu almaktadır. Film, F tipi cezaevlerinin insanlık dışı uygulamalarına karşı mahkûmlar tarafından gerçekleştirilen direnişin, yaralanma ve ölümle sonuçlanan atmosferini, Yusuf karakterinin bireysel hikâyesi üzerinden vermektedir. Yusuf cezaevleri tarafından bastırılan, "Hayata Dönüş Operasyonu olarak adlandırılan bu süreçte hapistedir. Bu sürecin aktif tanığı olan Yusuf'un on yıl süren tutukluluğu sağlık sorunları gerekçesiyle tahliye edilmesiyle son bulur. Film hikâyesi, tahliye sonrası Doğu Karadeniz'deki köyüne, yaşlı annesinin yanına dönen Yusuf'un yorgun ve bitkin halinin tasviri şeklindedir. Yer yer verilen belgesel görüntülerle, olayın geçtiği dönemi gerçekçi bir zeminde aktaran film, Yusuf için hayatın içeride de dışarıda da aynı kapalılıkta olduğunu göstermektedir. İktidarın baskısının her yerde hissedildiği, Hemşin'in sınırsızlık hissi veren dağlık ve yeşillik coğrafyasında dahi, bir kapalılık duygusu yaratıldığını söylemek mümkündür. Yusuf'un çevresindeki insanların olaya kayıtsızlığı, Sönmez'in ifade ettiği gibi; "gören, tanık olan ancak sesini çıkarmayan çoğunluğun sessiz kalması ve bu acıları yok sayması" sarsıcıdır. Bunun sonucunda Yusuf, yani "travmayı yaşayan kişi" çoğunluktan uzaklaştırılarak yalnızlığı itilir ve ötekileştirilir.[407] Egemen siyasal ideolojinin dışında bir görüşe sahip olan bireyler, çeşitli travmalarla yalnızlaştırılmaktadır. Yaratılan bu "öteki" konumları, onları ya pasifleştirmekte ya da yok etmektedir.

Ömer Uğur'un "Eve Dönüş" (2006) filmi, söz konusu pasifleştirmeye güzel bir örnektir. Fabrikada çalışan, siyasetten uzak, tek derdi televizyon taksitini ödemek olan

[406] *Toz Bezi*, http://www.baskasinema.com/filmler/toz-bezi (7 Haziran 2016)
[407] Sönmez, ss.131-134 ve s.137.

Mustafa'nın, 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte gözaltına alınmasını ve bu süreçte yaşadıklarını konu edinmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Mustafa'nın yaşadığı işkencelere dönen kamera, olayın tüm dehşetini gözler önüne sermektedir. Kirasını geciktirdiği için ev sahibi tarafından ihbar edilen Mustafa, masum insanların da tek bir sözle suçlu olabileceğini bizlere göstermektedir. Yaşadıkları neticesinde apolitikliği artan, daha da pasifleşen karakter, dönemin ruh halinin bir yansımasıdır. Bu anlamda iktidar, egemen söyleme karşı duranları itaate zorlamakta, ıslah ederek sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Mustafa'nın dışarı çıktığında da, gördüğü insanları işkenceci polislere benzetmesi, her yeri kaplayan bir panopticon'un varlığını göstermektedir.[408]

4.3.5. Delilik:

Deli ve delilik, toplumsal normların dışında konumlanan insanlar için kullanılmıştır. "Normal" olmak, psikolojik sağlığı yerinde olmak, toplumun değerlerine uyum sağlamak anlamına gelir. Bu bağlamda, "normal"in ötekisi, normal olmayan, deli olandır. Yeni Türk sinemasında, merkezine, toplumsal normların dışında hareket eden karakterleri alan filmler bulunmaktadır. Bunlardan ikisine yakından bakalım. İlki 2009 yapımlı Reha Erdem'in yönetmenliğinde çekilen "Kosmos"; küçük bir şehre gelen şamanvari bir adamın hikâyesini konu almaktadır. Sermet Yeşil'in oynadığı karakter Kosmos, şamanlara benzer şekilde doğayla iletişim kurmaktadır. Müslüman bir kasabada herkesten farklı yapısıyla, mucizevi olduğuna inanılan hareketleriyle, başlarda bir derviş olarak, filmin sonlarına doğruysa lanetin nedeni olarak görülmektedir.[409] Kasaba halkı için o kendilerinden farklı olan ötekidir. Kimseye benzemeyen bu öteki, Kosmos, ya yüceltilmekte ya da aşağılanmaktadır.

Bir diğer film ise; Aydın Sayman'ın "Janjan" (2007) isimli filmidir. Deli olması itibariyle "normal"den farklı olan, öteki konumundaki Sadık'ın hikâyesini ele almaktadır. Sadık deli olduğu için etrafı tarafından dışlanmaz, benimsenir. Onun dışlanma nedeni namussuzluk olacaktır. Köyün gençlerinden Güzel'le bir ilişki yaşar ve başka biriyle evli olan Güzel'in, Sadık'la olan ilişkisinden doğan bir çocuğu olur.

[408] Sönmez, ss.121-124 ve s.128.
[409] Yeşim Tabak, "Hiç Kimse'nin Kutsal Aşkı", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.11.

Güzel'in ailesi onu ve çocuğunu namus için öldürmek ister. Onları kurtaran Sadık, ardından ortadan kaybolur. Filmin sonunda bulunamayan Sadık, kutsallaştırılır.[410] "Kosmos" da olduğu gibi "normal"in dışında akılsal özelliklere sahip olanlar kutsallaştırılır.

4.3.6. Yaşlılık:

Toplumsal değerler, baskın olanı, yaş bakımından genç ve dinç olan olarak belirlemektedir. Bu anlamda yaşlılık, genç olanın diğeri, ötekisidir. Egemen ideoloji için, kapitalist toplumun hızlı ve değişen zamanına ayak uydurmakta zorlanan yaşlılar, sistemi yavaşlatmaktadır, bu nedenle kontrol edilmelidirler. Yeşim Ustaoğlu filmi olan "Pandora'nın Kutusu" (2008), bir yaşlının gözünden, aile hikâyesini konu almaktadır. Alzheimer hastası olan yaşlı annelerinin kaybolmasıyla birlikte onu aramaya giden üç kardeşin öyküsüne şahit olmaktayız. Karakterlerin iç hesaplaşmalarına da sahne olan bu yolculuk, orta sınıf kentli bireylerin çıkmazlarını açığa vurmaktadır. Filmi, "modernleşme, kentleşme, aidiyet, bellek" kavramları üzerinden bir anlatı yapısı takip eder. Torun Murat, anneanneyle iletişim kurabilen tek kişidir. Kentte ayakta durmakta zorlanan, zayıf bir kimlik çizen Murat, hastalığı nedeniyle geriye doğru gelişim gösteren anneannesiyle ortaklaşır. Çünkü yaşlı kadın da, kaybolmasının ardından, çocuklarının onu kente yanlarına almasıyla kapana kısılmış gibi hissetmektedir. Filmin sonu Murat'ın anneannesini dağlar ve yeşillikler içindeki yaşadığı yere götürmesiyle son bulur.[411] Yaşlı olan, toplumun genel yaşayışına ayak uyduramadığı için yaşamın dışına itilir. Bu bağlamda o ötekidir. Kentte ayak uyduramayan gençte, çoğunluğun dışına itilerek yalnızlaşacaktır.

Alzheimer hastası olan bir annenin öyküsünü anlatan bir diğer film ise, "Nergis Hanım" (2014) filmidir. Yönetmenliğini Görkem Şarkan'ın yaptığı film, orta yaşlı bir adamın hasta annesine bakmasını konu edinmektedir. Hastalığın zor koşulları hem hastayı hem de hasta yakınının psikolojisini etkilemektedir. Aynı zamanda etrafındaki

[410] Gökhan Gültekin, "Yeni Türkiye Sinemasında Deli ve Deliliğin Görünümleri", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.179-180.
[411] Ahmet Oktan, "Marazi Bir Hesaplaşmaya Nesne Olmak: Yeşim Ustaoğlu Filmlerinde 'Yaşlı' İmgesi", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, s.346 ve ss.354-355.

diğer insanların tepkileri de bu süreçte önemlidir.[412] Bu bağlamda, yaşlılığın getirdiği bir hastalık olan alzheimer nedeniyle kişiler, toplumdan soyutlanmaktadır.

4.3.7. Engellilik:

Sağlıklı bireyler, toplumsal yapının yeniden üretilmesinde etkin olarak rol alabilen kişilerdir. Egemen toplumsal normlar, bu yolla üretilmekte ve devamı sağlanmaktadır. Bu noktada sağlık yokluğu, engellilik, bireyi toplumun dışına itmekte ve öteki konumuna sürüklemektedir. Çağan Irmak'ın "Tamam Mıyız?" (2013) filmi, ana karakterlerinden birini engelli bir birey olarak seçip, bu yolla "öteki"liği gözler önüne sermektedir. Film, çoğunluğun toplumsal değerlerinin dışında konumlanan iki karakterin; İhsan ve Temmuz'un hayata tutunma hikâyesine odaklanmaktadır. İhsan tekerlekleri sandalyeyle hayatını sürdürmek zorundadır. El ve bacaklarını kaybeden İhsan için hayat, annesinin bakımını muhtaç şekilde ilerlemektedir. Hayatın maddi zorluklarının da bir yandan vurduğu aile içerisinde anne korumacı bir tutumla İhsan'a yaklaşırken, baba onu dışlanmaktadır. Temmuz ise, cinsel kimliği nedeniyle babası tarafından dışlanmıştır. Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelse de, evden uzaklaşması onu hayat mücadelesinin içine sokar. Sevgilisinin terk edişiyle sarsılan Temmuz, diğer travmalarının da etkisiyle hayattan uzaklaşır. Yaşamın kıyısındaki bu iki karakteri, ölüm birleştirecektir. Tanıştıkları anın sonrasında İhsan, fiziksel yetersizliğinden dolayı intihar edemediğini, bu nedenle Temmuz'dan kendisini öldürmesini istediğini söyler. İhsan'ı ölümden vazgeçmeye ikna edemeyen Temmuz ona katılır. Filmin sonunda yüksek bir tepeye çıkan ikili hayatlarıyla yüzleşecek ve dostluklarının gücü sayesinde ölümden vazgeçeceklerdir.[413]

Cemil Ağacıkoğlu'nun "Özür Dilerim" (2013) filmi de; zihinsel engelli yetişkin bir çocuğa sahip ailenin hikâyesini konu almaktadır. 40 yaşlarında olan Selim, engeli nedeniyle ailesine bağımlı yaşamaktadır. Ailenin Selim'e karşı olan ilgisi, diğer çocuk Zafer'i kötü hissettirir. Zafer'in evleneceği gün, düğünün karmaşası içerisinde

[412] *Nergis Hanım*, http://www.baskasinema.com/gelecek-filmler/nergis-hanim (7 Haziran 2016)
[413] Nergiz Gündel, "'Engeller'le Yaşanan Hayatların Beyaz Perdedeki İzleri: Tamam Mıyız?, **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.391-393, s.396 ve s.401.

Sadık ortadan kaybolur. Bu kayboluş ailenin iç hesaplaşmalar yaşamasına neden olacaktır. Selim'in aile içindeki değeri ve önemi su yüzüne çıkacaktır.[414]

4.4. YENİ TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİĞİN ERİL YANSIMALARI

4.3.1. Toplumsal Cinsiyet ve Sinema

Yeni Türk sinemasında milliyetçiliğin eril diline odaklanılan bu bölüm, sosyolojik ve ideolojik eleştirel bakışı içermenin yanı sıra, temeline feminist bakış açısını almaktadır. Sinemada "eril düzenlemeler" ilk anda çok da fark edilmese de, filmin her alanını işgal etmektedir. Kırel'e göre; "mizansenlerde, ışık kullanımında, kamera açılarının seçiminde ve filmin konusunun oluşturulmasında kadının konumlandırılış biçimi", diğer alanlarda olduğu gibi sinemada da ataerkil kodların şaşmaz bir şekilde işlediğini göstermektedir.[415]

"Toplumsal cinsiyet, ideolojiktir ve kültürel yapılanmayı işaret etmektedir." Günlük yaşamın her alanına nüfus eden toplumsal cinsiyet kalıpları, hegemonyaya dayanan yapısıyla, toplumun içine sirayet etmekte ve devamlılığını sağlamaktadır. Bu noktada toplumsal cinsiyet kalıplarının, ideolojik arka planı dikkat çekmektedir. Kadınlık ve erkeklik temelinde kurgulanan, egemen toplumsal cinsiyet kalıpları, bu temel ikiliğe dayanmaktadır. "İkinci Cinsiyet" adlı kitabında Simone de Beauvoir, "ötekilik" olgusunun düşünsel yapı içerisinde temel bir kategori olduğunu söyler. Ona göre; hâkim eril kültür, kadını erkeğin "öteki"si olarak tanımlar, bu noktada erkeği olumlarken, kadını olumsuz bir diğeri olarak görmektedir. Erkeğin ötekisi olarak nitelenen kadın sinemada da "arzu nesnesi" haline dönüşmektedir. Bu anlamda kadın, erkek bakışı tarafından yaratılmakta, bedenin her parçası yakın ve ayrıntı çekimlerle bölünerek sunulmaktadır. [416]

1970'lerde feminist hareketlerin etkisiyle, sinemada kadın konusunda bir hareketlenme meydana gelmiştir. Bakışın farklılaşmaya başladığı bu dönem, "kadın

[414] Gündel, s.390.
[415] Kırel, s.167.
[416] Kabadayı, s.92-93 ve 98.

tarihi"nin sinema perdesine aktarılması anlamına da gelmiştir. Hollywood filmlerinin gerçek kadınsallığı göstermek yerine, ideolojiyle yüklü olan bir kadınsallığı benimsediği görünür olmuştur. Bu filmlerde kadın özgür kılınmak yerine, kendisine yabancılaşmaktadır.[417]

İdeolojiyi açıklıkla görmemizi sağlayan şey; "söylenenler değil, söylenmeyenler" de olabilmektedir. Kadının yokluğuna bu eksende bakmak anlamlı olacaktır. Var olmayan, varlık gösterip, görünür olan kadar önemlidir.[418]

Türkiye'de sinemada kadınlar, Suner'e göre, erkeğin kendini anlatmasının bir aracı olarak görülmektedirler. Her yeri kaplayan kadın görüntüleri içerisinde, varlıksal olarak kadın yoktur. Bu nedenle hikâyelerin kurgulanışı "kadının yokluğu" üzerine oluşur. Yeni Türk sinemasında bu yokluk, sesi bastırılan, susmuş, dilsiz, "kadın sessizlikleri" üzerinden kurulur.[419]

4.4.2. "Korkuyorum Anne"

Reha Erdem, 2004 yılında gösterimi gerçekleşen "Korkuyorum Anne" filminde, filmin bir diğer adı olan "İnsan Nedir Ki?" sorusunu sorar. İnsan yalnızca "et, kemik, yağ, sinir" midir? Korkuları ve zaaflarıyla insan nerededir?

Hikâye bir apartman dairesinde yaşayan insanların, hayatının bir kesitine odaklanır. Zaman sıçramalarıyla verilen kareler, olay örgüsünden ziyade, duruma odaklanılmasına imkân tanır. Film seslerle başlar. Nefes sesi duyulur, ardından köpeğin ve atın sesini işitiriz. Orta yaşlı bir adam, ağacın altında baygın şekilde yatmaktadır. Bir kaza olmuştur, ama nasıl ve neden olduğunu bilemeyiz. Yerde yatan adamın, "anneciğim korkuyorum" diye haykırdığını duyarız.

Bir sonraki sahne, evde geçer; kaza geçiren bu adamın, karşısında oturan kişilerle diyaloguna şahit oluruz. Ali'yi böylece tanırız; 39 yaşındadır ve taksicilik yapmaktadır. Geçirdiği kaza sonucunda, hayatına dair birçok şeyi unutmuştur. O kaza

[417] Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi – Ve Ayna Çatladı**, Deniz Koç (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, ss.2-3.
[418] Kabadayı, s.62.
[419] Suner, s.309.

yaptığı sırada bir de kuyumcu soyulmuştur ve Ali'nin soyguna karışmış olabileceğinden şüphelenilir. Kazanın ardından çevresindeki kişiler Ali'ye kim olduğunu ve kendilerinin kimler olduklarını anlatmaya başlarlar. Çalışmayı pek sevmeyen Ali'yi babası Rasih Bey; "tembelin tekiydin. Ne evde işe yarardın, ne sokakta." diyerek tanımlar. Emekli sağlıkçı, mükemmeliyetçi bir adam görüntüsü çizen Rasih Bey, oğluna karşı sert, katı ve buyurgandır. Komşuları Neriman Hanım, terzilik yaparak yaşamını sürdürmektedir. Keten adında bir oğlu vardır. Neriman Hanım da otoriter, katı bir annedir. Çakıl adında bir de köpekleri vardır. Bir diğer apartman sakini İpek ise, hamiledir ve çocuğunu tek başına büyütmeye kararlıdır. Sadece telesekreterdeki ses olarak duyduğumuz, çocuğunun babası, ısrarla çocuğu aldırmasını söylemekte ve verdiği yüzüğü geri istemektedir. Apartmanın temizlik işlerini yapan Selvi, camdan cama atlayan, apartmanın her türlü işine koşan becerikli bir kadındır. Bu sahnenin ardından diğer sahnelerde Selvi'nin kocası kapıcı Rıza ve oğulları Çetin'le tanışırız. Çetin sünnet olmaktan korkar. Ali'nin yolda, arabası bozulunca yardım edip tanıştığı Aytekin ise, asker kaçağıdır ve o da askere gitmekten korkmaktadır. İpek'e ev arkadaşı olarak gelen Ümit, jimnastik yapmakta ve akademiye hazırlanmaktadır. Taşınma sırasında Ümit'i gören Ali, onu çok beğenir. Karakterlerin her biri zaafları ve korkularıyla, sıradan insanlardır.

Beli ağrıyan Rıza'yı göstererek Rasih Bey; "insanlar ikiye ayrılır" der, "eğri basanlar, doğru basanlar. Eğri basanlar bel ağrısından kurtulamazlar. Beli ağrıyanın gövdesi ve başı rahat olmaz. Gövdesi ve başı rahat olmayan da hayatta doğruyu bulamaz." Ardından herkes ağrıyan yerini göstermeye başlar. Kamera kemikleri çıkmış, zayıf erkek vücuduna, dişsiz bir ağıza ve benzeri görüntülere odaklanır. Buna benzer başka bir sahnede, alerji yüzünden sürekli hapşıran Neriman Hanım'ı gösteren kamera ardından benzer şekilde, hapşıran sıradan insanlara döner. Bu tekniği başka sahnelerde de kullanan yönetmen; acının, alerjinin, vücuda dair her bir ayrıntının ve zaafın insana dair olduğunu göstermek istiyor gibidir. Örneğin Ali'yle Rasih Bey, polis aracıyla karakola giderken ön koltuktaki iki polisin konuşmalarına şahit oluruz. Kafalarının arkasından gördüğümüz iki erkek saçları hakkında konuşmaktadır. Biri diğerine keçe gibi olan saçları için, krem önermektedir. Çiçekoğlu polislerin bu sahnede, tehdit içeren

bakışları yerine saçlarıyla konu edildiğini, çünkü üniformadan ziyade insan olma durumuna odaklanıldığını belirtmektedir.[420]

Ali'nin hafıza kaybı yaşadığı, doktor tarafından onaylanır ve suçlu bulunmaz. Yine de olayı hatırlamayan Ali, polisten çekinmektedir. Aytekin'le bir vapur seyahati sırasında, yanlarında duran polisin yarattığı korkuyla, bu durumu ona anlatır. Aytekin'de asker kaçağı olduğunu, ilk kez burada itiraf eder. Kolunun tutmadığını, çürük raporu almak istediğini söyler. Başka bir gün Aytekin'i muayene eden Rasih Bey, ona her şeyinin normal olduğunu, neden askerlikten kaçtığını sorar. Aytekin normal olmadığını ispatlamak için, eline yük bindirerek, ağrımasını sağlamaya çalışır ama başaramaz. Rasih Bey; "bırakın bu yolları oğlum, düzenbazlıkla iş olmaz. İşiniz gücünüz kaytarmak. Senin değil sakat, komando olman lazım" diyerek tepki gösterir. Nitekim askerlik yoklamasına giden Aytekin, karşısındaki askere rahatsızlığı olduğunu söylese de onu ikna edemez ve birliğe teslim olmak zorunda kalır. "Hegemonik erkeklik" değerlerinin en etkili iletildiği kurum olan ordu, Aytekin'i de "erkek" yapacaktır. Birlikte olduğu kadın Zambak'a korktuğunu söyleyen Aytekin cevap olarak; "erkek olup dönersin" yanıtını alır. Toplumun askerliğe bakışı da "erkek olma" temelinde oluşturulmuştur. Korkuyla gittiği askerlikten Ali'yi arayan, kolunun geçtiğini söyleyen Aytekin, elinde tüfek, arka planda "her şey vatan için" yazısıyla, bir askerlik fotoğrafı yollar. Milliyetçi ideolojinin değerlerini içselleştiren, ideal bir asker bu yolla yaratılmış olur.

Ataerkil hâkim ideolojinin, ideal erkek stereotipi, aynı zamanda sünnet olmuş erkektir. Erdem, bu konuya da Çetin üzerinden eğilir. Belediyenin toplu sünnet merasiminden Ali sayesinde kurtulan Çetin, ailesi ve apartman sakinlerinin elinden kurtulamayacaktır. Rasih Bey'in insan vücudunu ayrıntılarıyla gösteren anatomi kitapları ve afişleri de, en az sünnet kadar korkutucudur Çetin için. Rasih Bey, Çetin'i bu görselleri göstererek sünnete ikna etmeye çalışır. "Sünnet sağlıktır, temizliktir. Erkekliğe ilk adımdır. Yani insanlığa ilk adımdır." İnsanlık, erkeklik ve sünnet birbiriyle bağlantılı bir anlayışla sunulmaktadır. Kasap'ın Neriman Hanım'a hediye ettiği yeni vurulmuş tavşan da, Çetin için bir o kadar korkutucudur. Onun yenileceğini

[420] Feride Çiçekoğlu, "Önsöz", **Korkuyorum Anne**, Nilüfer Güngörmüş ve Reha Erdem, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.10.

öğrendiğinde "ben ölü eti yemem" diyerek tepki verir. Apartman sakinleri Neriman Hanım'larda yemek için, büyük bir masanın etrafında toplanmışlardır. Masanın tam ortasında tavşan eti vardır. Bu sahnede Çetin'in sünneti konuşulur. Tavşan eti ve sünnet konusunun bu denk getirilişi tesadüf değildir. İpek, sünnetin acı veren bir şey olmadığını söyleyerek Çetin'i ikna etmeye çalışır. Bu esnada Ali, İpek, Keten ve Neriman Hanım arasında şöyle bir diyalog geçer:

> *İpek: Aaa yapma tatlım be! Korkacak bir şey yok. Acımıyor ki!*
>
> *Ali: Sen nereden biliyorsun acımadığını?*
>
> *İpek: Aman hepinizin olduğu şey. Çok mu zor yani.*
>
> *Keten: E çok da kolay değil yani.*
>
> *Neriman Hanım: Bu iki ödlek akılsıza bakma oğlum sen. Sana bir de güzel sünnet elbisesi dikerim.*

Sünnetten korkmak, ödleklikle, akılsızlıkla suçlanmak anlamına gelir. Başka bir gün, Çetin, İpek'lerin evinde Ümit'le jimnastik yapmaktadır. O sırada telesekreterden gelen tehditkâr sesten korkup Ümit'e sığınır. Ona, diğer korkularını da açar. Ümit herkesin korkuları olduğunu, onları cebine doldurmasını, sonra teker teker diğer cebine geçirmesini söyler. Bu sırada bir kısmını unuttuğunu fark edeceksin der. Bu diyalog, hepimizin korkularını hatırlamasını ve yüzleşmesini sağlayan sahnelerden biridir.

Sünnet anı gelir çatar, Çetin herkesten kaçıp ağaca tırmansa da, sonunda yakalanır. Sünnet sahnesindeki Çetin'in çığlıkları, diğer erkeklerin yüzlerinden okunan acı ve korkuyla birleşir. Erkekler için hatırlanmak istenmeyen, korkulu bir anı olan sünnet için yönetmen Reha Erdem bir röportajında şunları söylemektedir:

> *Kimse sünnetini mutlulukla hatırlamaz. Ben aynen filmdeki çocuk gibi kaçmıştım, yakaladılar. Sünnet aletlerinin olduğu kutuya çekimde bile bakamadım. Montajda göz attım, sonra biraz alıştım. Film o anlamda beni iyileştirdi. Şimdi bakabiliyorum. Ancak bu tür korkular hepimizde büyük yaralar açıyor.*[421]

[421] Melis Alphan, **www.milliyet.com.tr**/2006/03/23/pazar/paz02.html

Ali, Aytekin'le takıldığı bir gün tesadüfen her şeyi hatırlar. Kuyumcu soyguna karışmamıştır. O gün, taksisiyle ilerlerken ağacın birine takılmış kırmızı bir top görmüştür. Annesiyle çocukken gittiği piknikte kaybettiği topa benzetir. Arabayı durdurup, topu almak için ayağa tırmanır. Bu esnada düşer ve baygınlık geçirir. Gerçekleri hatırlayan Ali, kendinden utanır. Aytekin'e anlatırken yüzünü kapatır. Çünkü kuyumcu soygunu daha afili, tehditkâr, erkekçe bir iştir, ağaçtan düşmek ise basit ve çocuksudur; erkeksi değerlere terstir. Bu yüzden hatırladıklarını anlatmaz. Babası da "sen kim soygun kim" diyerek onu aşağılamıştır. Bunun altında kalmak istemez.

Filmin, "hegemonik erkeklik" değerlerine tamamen sahip karakteri kasaptır. Neriman Hanım'a, öksürüğüne neden olan alerjiyi yaratanın köpeği Çakıl olabileceğini, isterse onu kurtarabileceğini söyler. Bu duruma ikna olan Neriman Hanım, kasabın dediğini kabul eder. Kasap Çakıl'ı uzak bir ormana salar, Neriman Hanım çevresine onu kaybettiğini, birisinin çalmış olabileceğini söyler. Çakıl ne yapıp edip, apartmana dönmenin yolunu bulur. Fakat Neriman Hanım'a küstür, onun evine girmek istemez. Kadınlar, erkekler ve insan olmak üzeri didaktik konuşmalar yapan kasap, aynı zamanda avcıdır. Yüksek kasap tezgâhının arkasından Ali'ye dersler verir:

> *Dimdik duracaksın. Yere sağlam basacaksın. Kadın güçlü ister. Bir kere, güçlü görüneceksin... Zayıflıklarını gizleyeceksin. Bir elini cebine sok, hayır pantolon cebine. Başını dik tut. Sendeki boy bende olacak… Hah şöyle. Sadece kadınları değil, doğru davranarak, bütün insanları etkileyebilirsin. Şu tezgâh niye bu kadar yüksek zannediyorsun. Ben sana böyle bakıyorum, sen bana şöyle bakıyorsun. Bu çok önemli. İnsan, insan nedir? Bak şu zavallı halimize. Et, kemik, yağ, sinir. Danadan ne farkımız var? Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir. Önemli olan içinde ne var? İçinde erkek yatıyor mu?*

Konuşması, radyodan av yasağı haberlerinin verilmesiyle son bulur. Kasaba göre; erkeksen, insan olmak, içinde erkek yatıp yatmadığıyla ilişkilidir. Zayıflıklar saklanmalı, güç öne çıkmalıdır.

Kasap'a göre, kadınların erkeklerin beğenme nedeni de güçtür. İpek'le Ali, Ümit hakkında konuşurlarken de sohbet benzer bir çizgide ilerler. İpek, Ali'nin Ümit'e olan ilgisini fark etmiştir ama Ümit'i ona bırakmayacaklarını söyler. Bu konuda akıl verir; "Sen de bir çekidüzen ver kendine. Bir işe gir mesela. Kadınlar ailesiyle oturan

erkeklere güvenmez." Erkek olmak iş sahibi olmak, güçlü olmak, sağlıklı olmak demektir. "Hegemonik erkeklik" değerleri ordunun yanı sıra aile, arkadaşlar ve benzeri yapılarla işlemeye devam etmektedir.

Bu değerlere sahip olmadığı için acı çeken bir diğer karakter ise Keten'dir. Annesinin yanında terzilik yapan Keten, onun baskın ve otoriter tutumlarından dolayı sessiz bir çocuk halini almıştır. İpek'e olan aşkı nedeniyle, çocuğuna babalık yapmak ister. Fakat annesi için bu durum mümkün değildir. Neriman Hanım, bunun olmayacağını Keten'e değil, İpek'e söyler. Çünkü Keten onun için hala çocuktur. Ona göre, onun duygularıyla oynamaması gereken İpek'tir. İpek, çocuğunun babasından kalan yüzüğü kuyumcuya satar, fakat çok üzülür. Bunu gören Keten, evden para çalarak yüzüğü kuyumcudan geri alır. Ardından kuyumcu soyulur ve yüzüğünde bu soygunda çalındığı öğrenilir. Oysa gerçek bu değildir. Keten yüzüğü evde saklamaya çalışırken annesine yakalanır. Doğruları saklar ve yüzüğün Ali'ye ait olduğunu, saklaması için ona verdiğini söyler. Neriman Hanım'a göre yüzük Ali'ye verilmelidir. Aklı yerinde değildir zaten, bir sorun çıkabilir. Ali yüzük ona verilince anlamaz, Keten'in hikâyeyi anlatmasıyla inanır. Böylece Ali ve Keten arasında bir yüzük gelgiti yaşanır. Bir gün Keten Ali'ye doğruları anlatır ve yüzüğü ister. Bu sefer de Ali inanmaz, aralarında tartışırlar, kavga ederler. Sonunda Ali yüzüğü Ümit'e hediye eder. Bu sayede yüzüğü gören İpek, Ali'nin kuyumcuyu gerçekten soyduğunu düşünür. Sırayla Ali'yi, Neriman Hanım'ı, Rasih Bey'i ve Keten'i yanına çağırır. Yüzük hakkında konuşurlar, Ali'yi suçlarlar. Keten'in sesi çıkmaz, fakat Neriman Hanım polisi aramak istediğinde engel olur. O sırada deprem olur ve hepsi birleşip masanın altına sığınırlar. Deprem, ölümü hatırlatıp kızgınlıkları yok eder.

Neriman Hanım: Değer mi be birbirimizi üzmeye
İpek: Herkes birbirini affetsin
Rasih Bey: Aman aramızda kalsın

Birbirlerine sarılıp olanları unuturlar. Filmin son sahnesinde, hep birlikte bir dağın yamacında oturmaktadırlar. Doğum sırasında yüzük kendisinde kalan Neriman Hanım, onu sahibine verir. Yüzüğü takan İpek, Keten'e göstermeye gider. Keten: "Ben sana dememiş miydim, o yüzüğü sana getireceğim diye…" deyince Neriman Hanım

meseleyi çözer, yüzüğü oğlu Keten'in aldığını anlar. Hırsızlıkla suçlanan Keten, yüzüğü parasıyla aldığını söyler. O parada Neriman Hanım kadar onun da hakkı vardır. Neriman Hanım acımasızca yüklenmeye devam eder: "Bir de dikleniyor hırsız. Erkek olmuş da dikleniyor. Söyleyeyim mi senin ne halt olduğunu ha, herkese söyleyeyim mi, her akşam…" Keten onu durdurmaya çalışsa da başaramaz, devam eder; "her akşam altına ettiğini. Eşek kadar adam çişini tutamadığını." Neriman Hanım, oğlunu aşağılamaktan gizli bir iktidar hırsı duyar. Keten dayanamaz, "kurtulucam artık senden" diyerek yüksek bir kayaya tırmanır, Ali onu takip eder. Filmin sonunda iki genç adam birbirlerine sarılmış ayakta dururlar, Keten "korkuyorum anne" diye bağırır.

"Hegemonik erkeklik" değerleri içerisinde, erkeklerin korkmaya hakları yoktur. Filmde bu zaafları anlatan bir diğer sahne ise, Ümit, Aytekin ve Ali'nin denizde kayıkla sisten dolayı kayboldukları sahnedir. Kurtulmak için bağırırlar. Aytekin, kolundaki titreme nedeniyle kürekleri çekemediğini söyler, Ali'den çekmesini ister. O da yapamayacağını söyler, unutmuştur. Bu durumda Ümit, kürekleri alır ve onları kurtarır. Neriman Hanım; "iyi ki yanınızda bir kadın varmış. Yoksa haliniz duman..." der. Filmde kadınlar, erkeklere göre daha güçlü durabilen karakterlerdir. Neriman Hanım, tek başına ayakta durabilen ve oğlunu büyüten bir kadındır; İpek de, babasız da olsa çocuğunu büyütmeye kararlıdır; Ümit, jimnastik sınavını geçmek için uğraşır, başaramasa da pes etmez; Selvi kocasından daha çalışkan ve çeviktir. Toplumsal cinsiyet rolleri tam tersini söylese de, yönetmen buna adeta karşı çıkar. Kadınlar da güçlü ve mücadeleci olabilir, tek başına ayakta durabilirler. Erkekler de zayıflık gösterebilir, korkularını dile getirebilirler.

"Korkuyorum Anne" filminin, senaryo kitabına yazdığı önsözde, Feride Çiçekoğlu, filmin erkeklik, askerlik ve sünnet konularına, iktidar düzleminde bakarak, konusunu vücudun bölümleriyle ilişkilendiren bir anlatı yapısını takip ettiğini söyler. Reha Erdem, baskın, otoriter bir annenin korkusunu, mükemmeliyetçi bir babanın varlığını, sünnetçiden, polisten ya da askerden kaçma davranışını mizahi bir dilde ele almaktadır. Çiçekoğlu'na göre; altta yatan derin iç sıkıntısının nedeni, büyümemiş, ergen bir toplumda yaşamaktır. Bu bağlamda; Erdem, büyüyemediği için üniformalara başvuran bir toplumda yaşamanın trajikomik atmosferini, bizden bir dille aktarıyor.

Bunları yaparken, bir diğer yandan da tüm insanlığın ortak yanına, ağrılarıyla, alerjileriyle, ameliyat izleriyle insan vücuduna bakıyor. Öznel bakışı içeren bu vücut anlatıları, yakın plan çekimleriyle bize özgü bir anlayışı da resmetmiş oluyor.[422]

Ergen bir toplumda yaşayan bireyler olarak, kendimiz olabilmenin verdiği korku, filmin temelini oluşturuyor. Bu korku, " 'Türküm, doğruyum, çalışkanım' dışına adım atmaya, kendi cinselliğimizi tanımaya, annemize onaylatmadan sevgili bulmaya, şehrimize ve kendimize varmaya" karşı duyulan bir korkudur.[423]

Anlatı yapısı içerisinde "biz" duygusu yaratan film, nostaljik bir "biz"den uzak, bugünün parçalı yapısı içinde bir yol çiziyor. Film zaman ve mekânın algılanışı konusunda, postmodern bir kurgu tekniğiyle karşımıza çıkıyor. Feride Çiçekoğlu bu yapı için şunları söylüyor:

> *Senaryonun tematik yapısı kadar kurgusu da sıradışı. Eş zamanlılık, iç içe geçme, zamanlar ve mekânlar arasında bütün noktaların birbirleriyle bağlantılı olduğu karmaşık bir yapı. Foucault'un deyimiyle 'noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi' gidip geliverme… Zamanın ve mekânın algılanması ve temsiliyetindeki bu özellik, 20. yüzyılın son çeyreğine has bir durum.*

Erdem'in bu çalışmada başarısı, "hipermetin" kurgusu yaratırken, bunu bize has bir atmosferde verebilmiş olmasıdır. "Zaman-mekân, iç mekân-dış mekân, geçmiş-an, hayal-gerçek ilişkileriyle bir karakterin başına gelenlerin şehrin tümünde olup bitenlerle ilişkisi, tek vücudun bütün insanlıkla iç içe geçmesi gibi temalar aynen bir hipermetin gibi, okuyanı da içine çekiyor." Çiçekoğlu bu noktaya örnek olarak; Ümit'in İpek'le yapmış olduğu "insanlık anketi"ni gösteriyor. "Mutlu olmak için neyiniz eksik?", "Hayatınızda hangi ümidinizi yitirdiniz?", "Nasıl ölmek istersiniz?" gibi soruları başlangıçta İpek ve Ümit cevaplarken ardından kamera, yüzlerini görmeyip, vücudunun bir bölümünü gördüğümüz, sıradan insanların cevaplarına odaklanıyor. Bu noktada biz de kendi cevabımızı düşünür halde buluyoruz kendimizi ve bu sayede filmin içine giriyoruz, artık bizde o karakterlerden biri oluyoruz. "Korkuyorum Anne",

[422] Çiçekoğlu, *"Önsöz",* ***Korkuyorum Anne***, s.10.
[423] Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, s.168.

korkuları ezik bir dille değil, dünyaya ait, insanın özüne ait bir dille ifade ediyor. İçimizden, burada yaşayan bir ses olarak dile getiriyor.[424]

Reha Erdem filmleri ilgili olarak bir röportajında şunları söylemiştir:

> *Arzularımız, isteklerimiz, zaaflarımız ve korkularımız bize bedenimizi unutturuyor. Filmle beraber bunları hatırlıyoruz. Filmdeki hafıza kaybı işin şakası. Ama Ali karakteri hayatta kaybettiğimiz hafızalarımızı, o bilemediklerimiz ve unuttuklarımızı hatırlıyor. Onunla beraber biz de hatırlıyoruz. Hatırlıyoruz da ne oluyor? Bir şey olmuyor, yaşamaya devam ediyoruz. Örneğin deprem sahnesi bir dürtme niteliği taşıyor. Gerektiğinde hep beraber bir masanın altına sığabiliyoruz. Birbirimize o kadar ihtiyacımız var aslında. Ancak bu durum 10 dakika sürüyor. Sonra yeniden hayata dönüyor, itişip kakışıyoruz.(...)Sinemadan bildiğimiz anlamda bu filmde iyiler ve kötüler yok. Ama ağır anneler var ağır babalar var. Olmayan anneler ve babalar var. Var olanların ağırlığı başka, olmayanların başka. Bunlar hepimizin hayatında olan şeyler.*[425]

Filmin hikâyesi daha başlamadan bir ses duyarız; "İnsanlar ikiye ayrılır…" diye söze başlayan bu ses, tanımlamalarını ve ayrımlarını sürdürür. Tüm bu ayrımlarla Erdem, doğallıkla yaptığımız "biz" ve "onlar" ayrıma dikkat çeker. Anne ve babalar, polis ve asker, sünnet ve "erkeklik" bizi korumaktadır, bu anlamda onlara karşı çıkmak yasaklanır. Bir şekilde karşı çıkış yaşanırsa eğer, huzurlu aile ortamı, bir anda "bir dehşet filmine" dönüşebilir. Bu dehşet filminin altında "bastırılmış korkular", "ıslak rüyalar" vardır.[426]

Toplumsal cinsiyet kalıpları, "ideal" bir toplum yaratmak gerekçesiyle yeniden üretilir. Milliyetçi ideoloji yeniden üretmek anlamına gelen, bu değerler, kişileri baskılamakta ve bu yolla sistemin dışına itmektedir. "Hegemonik erkeklik" değerleriyle, "ideal" olana benzetilmek istenen erkekler; ordu, aile, arkadaş, iş ve benzeri yapılarla düzene sokulur. Bu bağlamda kadınlar da, toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun davranmaya zorlanır. Başka bir dünya mümkün mü? Reha Erdem, insanlığa dair tüm korkularımızın ardından, bu soruyu sorar.

---

[424] Çiçekoğlu, *"Önsöz",* ***Korkuyorum Anne,*** ss.11-12.
[425] Melis Alphan, **www.milliyet.com.tr**/2006/03/23/pazar/paz02.html
[426] Çiçekoğlu, *Vesikalı Şehir*, ss.166-168.

4.4.3. “9”

Ümit Ünal’ın 2002 yılında gösterimi gerçekleşen filmi “9”, bir genç kadının cinayetinin aydınlanması üzerine kurulan, çarpıcı bir hikâyeyi konu almaktadır. Film, Kafka’nn “Ceza Sömürgesi” adlı eserinden bir alıntıyla başlar: “…ama çıt çıkmıyordu, en küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatimizi çekmiyordu.” Sessizce işleyen bu makine nedir? Bu temel soruyu içimize işleterek başlayan filmin ilk sahnesinde, sorgu odasında orta yaşlı bir adam olan Salim karşımıza çıkar. Görmediğimiz, sert bir ses “anlat” der, Salim söze; “tamam, anlatayım, her bir şeyi anlatayım, yalnız baştan söyleyeyim ha bu pis bir hikâye isterseniz dinlemeyin, canınız sıkılmasın” diye başlar. Daha ilk sahneyle birlikte filmin, basit bir cinayet öyküsü anlatmayacağını anlarız. Ardından sırasıyla sorgu odasında Firuz, Tunç, Saliha, Amerikalı ve çok sonra Kaya gelir. Tüm isimler, aynı mahallede yaşayan, birbirleriyle iletişim içinde olan insanlardır. Salim, eski komünisttir, eskiden kitapçı olan dükkânında şimdi kırtasiyecilik yapmaktadır. Firuz, fotoğrafçıdır. Saliha, diğer karakterlerin de deyimiyle “mahallenin anası”dır, aynı zamanda Kaya’nın annesidir. İki yakın arkadaş olan, Kaya ve Tunç, mahallenin gençleridir. Etrafındakilerin Amerika’lı diye hitap ettikleri kişi ise, bir dönem Amerika’da yaşamış, şimdilerde zorunlu sebeplerle yurda dönmüş bir diğer mahalle sakinidir.

Bu kişileri sorgu odasına sürükleyen olay, sokakta yaşayan, kimsesiz genç bir kadının cinayetidir. Saçlarının şeklinden dolayı, mahallelinin “Kirpi” adını taktığı genç kadın, herkesin her gün sokakta gördüğü, fakat görmek istemediği tiplerden biridir. Çoğunluktan farklı olan, “öteki”dir. Mahalle de yaşasa da, tam anlamıyla bir mahalleli de değildir. Kirpi, Simmel’in “yabancı” kavramanın tam karşılığıdır. Gruba dışardan gelir ve kalır; topluluğa organik bir şekilde dâhil olmamıştır, fakat onun organik bir parçasıdır. Hiç kimsenin hakkında bir şey bilmediği Kirpi için, herkes bir şeyler uydurur. “Meczup”, “pislik”, “yaratık”, “deli kız”, “sokak köpeği” gibi tabirlerle anılan Kirpi, Tunç’a göre zengin birinin kızıymış, eroinden aklını yitirmiş ve sokaklara düşmüştür. Kirpi’nin taktığı kolye de, mahalle sakinleri tarafından yorumlanmaktadır. Tunç için, havrada yatması ve yıldızlı kolyeyi takması, Yahudi olduğunun kanıtıdır. Yahudi oluşu Kirpi’nin “öteki”liğini de perçinlemektedir. Müslüman bir toplumda,

farklı bir dine mensup olan kişilere karşı yaratılan, önyargı kalıplarıyla Saliha, "Yahudi'ymiş ama Allah taksiratını affetsin" yorumunu yapar.

Köksal'a göre de hakkında pekte bir şey bilmediğimiz Kirpi konusunda herkesin bir fikri vardır. Sorup öğrenmeyi denemek yerine garip hikâyeler uydurmayı tercih ederiz. Çünkü "biz"den olmayan, dışarıda kalan Kirpi, bu sayede daha fazla ötekileştirilir. Bu "öteki"liğin boyutu öyle derindir ki, onu tanımayışımızın nedeni bile ona bağlanır. Ve en nihayetinde bu bilinmezliğin ve sahipsizliğin sonucu ölüm olur.[427]

Kirpi'nin "öteki"liğini yaratan süreçte, içinde yaşadığı mahalle, İstanbul'un sakin semtlerinden biridir. Kişiler, sorgu odasına alınmalarının ardından mahallelerini tanımlarlar. Saliha, o bildik soruyu tekrarlayarak başlar; "İstanbul'da artık eskisi gibi mahalle kaldı mı?" Ona göre, mahalleleri bir başkadır, o unutulan, özlenen, eski İstanbul mahallelerinden biridir. Firuz da, Saliha'nın tanımını destekler nitelikte bir ifade verir: "Bizim mahalle İstanbul'un ortasından bir ada gibidir. Çok iyi bir halkı vardır. (…) Güler yüzlü insanların oturduğu bir mahalledir." Tunç'a göre de mahalleri huzurludur; "mahallemiz huzur ve barışın hâkim olduğu bir yerdir. Herkes işine gücüne bakar. İt kopuk giremez, zaten barındırmayız." Bu mahallede böyle bir cinayet olayının gerçekleşmesi, mahalleli için şaşırtıcıdır. Tanımlamalarıyla, nostaljik İstanbul kurgularını anımsatan mahallenin bu görünümünün, sorgulamaların devamıyla birlikte, adaletsizliği saklayan bir maske olduğu anlaşılacaktır. Connolly, adaletsizliğin olmayacağı bir dünyayı hayal etmenin mümkün olmadığını söyler. Ona göre böyle bir dünyayı düşünebiliyorsam eğer, kendi içimde bir adaletsizliği saklıyorum demektir. Bu bağlamda; Tunç, Saliha ve Firuz'un mahalle tanımlamaları, göstermektedir ki; mahallede aslında sıradan görüntüsünün altında, bir adaletsizlik saklamaktadır. Özlem Köksal'a göre de bu; içselleştirdiğimiz, bu nedenle de normalleştirdiğimiz bir adaletsizlik duygusudur.[428] Salim mahallenin bu resminin, sadece bir görüntü olduğunun farkındadır; "görünüşte huzurlu bir hayatımız vardı, sakin bir deniz gibi" der, bu deniz Kirpi'nin cinayetinin estirdiği fırtınayla birlikte, büyük dalgaların içinde kalacaktır.

---

[427] Özlem Köksal, "Makine ve ~~Kirpi~~", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.234-235.
[428] Köksal, *"Makine ve ~~Kirpi~~"*, ***Bir Kapıdan Gireceksin***, s.234.

Mahalle tasvirlerinin ardından, tek tek mahalle sakinlerini tanımaya başlarız. Salim, geçmişte idealleri peşinde koşan bir komünisttir. Zamanla, yaşadığı acıların ve şahit olduğu olayların etkisiyle hayattan soyutlanır. Yalnızlaşan Salim, kitapçıdan kırtasiyeye dönüşen dükkânına kendini kapatır ve içkiyle avunmaya çalışır. Sisteme ayak uydurmak yerine, ona karşı hissizleşir. Bu nedenle dışarıda kalan, "öteki" olmayı tercih eder. Hayatta tecrübe ettiği şeyler ona; "hiçbir şey çıplak gözle göründüğü gibi değildir" dedirtecektir.

Filmin bir diğer "öteki" karakteri ise, Amerikalı'dır. Gençliğinde giyimiyle, tarzıyla özenilen bir karakter olan bu adam, 13 yıl Amerika'da kaldıktan sonra, bazı nedenlerle Türkiye'ye dönmek zorunda kalır. Döndükten bir süre sonra, köpekleriyle birlikte bir kulübede yaşamaya başlar. Saliha için; "o da ayrı bir deli"dir. Firuz ise, mahallelinin onu ermiş olarak gördüğünü söyler, akıcı İngilizcesiyle onları şaşırtır. Salim; "mahallemizin güzel süsü" olarak tanımlar Amerikalı'yı; Tunç, öz be öz Türk olduğunu vurgulama gereği duyar, Amerikalı onun lakabıdır. Kirpi'yle arkadaş olan Amerikalı, onunla sohbet eder, bazen birlikte takılır. Kirpi denildiğinde, "bu pis dünyadan değildir o" diye tanımlar, ona göre kendi halinde, masum biridir. Kirpi'yle dost olan Amerikalı da mahallenin yargılar bakışlarından nasibini alır; bir başka tuhaf, meczup da odur.

Mithat Sancar'a göre, Salim ve Amerikalı birer "kaybeden"dir. Hayata karşı yenilmiş ve yaşamın kıyısına itilmişlerdir. Bu kaybediş hali, hayatlarının bundan sonrasını şekillendirmiştir. Sahip oldukları kaybeden "öteki" konumları, onların olaylara nesnel bir şekilde bakmasını sağlamıştır. İkisi de sorgu sırasında yalan söylemezler, herhangi bir kimseyi incitmekten kaçınırlar ve onlara haksızlık etmezler.[429]

Sakin, huzurlu mahallenin tarihinde, içinde bulunduğu huzuru bozan bir cinayet vakası yaşanmıştır. Salim'in anlatımıyla dinlediğimiz bu hikâye; Kamil'in hikâyesidir. 10-15 yıl önce Kamil, bir ramazan günü, balkonda içkisini içmektedir. O sırada yoldan geçen mahallenin davulcusuna, çalma davulu diyerek söylenir. Davulcu, ramazandan, sahurdan bahseder, atışırlar. Kamil, masada duran silahını alıp, davulcuyu

[429] Mithat Sancar, "Iskalanmış Şeylerin Hafızasında", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.82.

öldürür. Bu hadiseden önce Kamil iki çocuğu ile karısını şakaklarından vurmuştur. Davulcu geçmese intihar edecektir. Salim'e göre, olan davulcuya olmuştur. Kumar borcu nedeniyle cinnet geçiren Kamil, kendisiyle birlikte tüm ailesini öldürmüştür. Saliha'ya göre, suç karısındadır. Erkeği vezir eden de, rezil eden de karısıdır ona göre. Tunç'ta benzer şekilde, "delikanlı abimizdi" der Kamil için, onu karısı delirtmiştir. Firuz, tüm bu söylentilerin dedikodu olduğunu ifade eder. Kamil'in karısıyla tanışmıştır; " çok aklı başında, doğru dürüst" bir kadındır. Ezik ve bakımsızdır sadece, ona yazık eden Kamil'dir; onda kumar, kadın, içki her şey vardır. Kamil'in hikâyesi, toplumsal maskeleri görünür kılan olaylardan biridir. Ataerkil değerleri benimseyen, toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun rolleri içselleştiren karakterler, bu bağlamda kadını suçlu bulmaya programlanmıştır.

Mahallenin bir diğer sakini Saliha'dır; "anneyim ben işte ana, herkes anaları sever, herkes anaları sayar" diyerek kendisini tanıtır. Firuz onun için, "bütün mahallemizin anası sayılır" tanımını yapar. Salim'e göre de "anaç kadındır". Kirpi'ye yönelik en sert eleştirileri Saliha yapar; "tekinsizdir", "cinlere karışmıştır", ölümü üzerine "mahalle bir pislikten kurtuldu, çıplak çıplak ortalarda dolanır, günah ama ölmesi daha hayırlı oldu" diyebilecek kadar ileri gider. Sorgunun ilerleyen zamanlarında Saliha'nın gençliğinde Salim'le bir ilişkisi olduğunu, Kaya'nın Salim'in oğlu olduğunu öğreniriz. Salim, Saliha'yı yarı yolda bırakıp, idealleri peşinden Ankara'ya gitmiştir. Saliha'da mecburen, başka bir adamla evlenmiş, fakat kocası bir müddet sonra onu terk etmiştir. Kaya'yı tek başına büyütmek zorunda kalır. Babasız çocuk büyütmenin zorluklarına değinen Saliha, aşkını yitirmenin acısını ve evlilik dışı çocuk doğurmanın verdiği pişmanlığı, "annelik" maskesiyle kapatmaktadır. Bu maskeyi korumak için ataerkil söylemin dışında kalan tüm unsurları, şiddetle eleştirir.

Saliha'nın toplumsal cinsiyet kalıplarını içselleştirdiği kişiliğini, kadının ulus devlete entegre edilmesi bağlamında inceleyebiliriz. Çünkü Saliha, bu yapısıyla milliyetçi ideolojinin, etkin bir ajanı halini almaktadır. Anthias ve Yuval-Davis, kadınların milliyetçi pratiklerle, ulus devlete dâhil edilmesi için beş temel yol olduğunu söylemektedir. İlk yol, üretici konumudur; kadınlar çocuk doğurarak topluluğun devamlılığını sağlamaktadırlar. Saliha, tüm tanımlamaların ötesinde "ana" olarak

tanımlar kendini, bu anlamda üretici rolüne sıklıkla vurgu yapar. İkinci yol; topluluğun sınırlarını belirleyen "ana" olarak, yeniden üretime sağladıkları katkıdır. Bir diğer yol ise, sahip olunan kültürün aktarıcı olmalarıdır. Kaya'yı büyüten, toplumun değerlerini ona veren Saliha'dır. Örneğin Tunç annesiz büyümüştür. Kabadayı, hayta bir genç olan Tunç'un bu halini, Saliha, annesiz büyümesinden kaynaklandığını düşünür. Bu anlamda Tunç, toplumun kültürünü sağlıklı bir şekilde alamamıştır. Bir başka yol ise, toplumun sembolü görevidir. Saliha, duruşuyla, giyim kuşamıyla, konuşmalarıyla, toplumun ve anneliğin taşıyıcı sembolüdür. Bu anlamda son yol olan, ekonomik, siyasal alana katkıyı, bu rol çerçevesinde sağlar. Özetle; toplumsal değerleri içselleştiren, topluluğa uygun evlatlar yetiştiren anneler, sistemin devamlılığını sağlarlar. Bu sayede ulus devlet, milliyetçi ideolojiyle birlikte varlığını sürdürmektedir. Toplumun en küçük birimi olan aile, ulus devletin değerlerinin de aktarıcısıdır. Bu özelliklere sahip ailelerin yaşadığı bir mahalle, ataerkil sistemin ve ulus devletin sürdürülmesine yardımcı olacaktır. "İdeal" toplum için anne, baba ve çocuklar bir arada yaşamalıdır. Bu anlayışa göre; ebevyn eksikliği, çocukları hatalı yollara itebilmektedir. Kaya ve Tunç'un mahalleyi serserilikleriyle üzmelerinin nedeni, eksiliğin yarattığı kişiler olmalarından kaynaklanmaktadır.

Türklüğüyle gurur duyan, bunu her fırsatta vurgulayan, mahallenin delikanlısı Tunç, kasap olan babasının yanında çalışmaktadır. Annesiz büyüyen Tunç'un, babasından da şiddet gördüğünü öğreniriz. Kendisini; "milliyetçi, fedakâr, yardımsever, delikanlı" diyerek tanımlayan Tunç, sorgu sırasında turist kızlarla maceralarını, "öteki"likle bezenmiş bir dille anlatmaktadır. Türk olanlar ya da olmayanlar konusunda net ayrımları vardır. Bu anlamda, Kirpi'nin kolyesine ilk dikkat çekenin Tunç olması tesadüf değildir. "Şey yıldızı, Yahudilerin oluyor ya" diye anlatmaya çalıştığı kolye, onun için, Kirpi'nin Yahudiliğinin sembolüdür. Kirpi'nin "öteki" konumunu perçinleyen bu özelliği, diğer davranışlarını da meşrulaştırır. Çünkü Tunç'a göre "öteki" olan, olumsuz davranışları sergileyebilecek en büyük potansiyele sahiptir. Firuz, "sert" olarak tanımlar Tunç'u, sert olmak da onurdur, Tunç için. Sert olmayanlar aşağılanır. Bir hırsızlık vakasına da adının karıştığını öğrendiğimiz Tunç, olayın aslının öyle olmadığı konusunda ısrar eder. Saliha'ya göre "haytanın, münasebetsizin teki"dir, "sağlam pabuç" değildir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Saliha'ya göre bunun nedeni

annesiz büyümesi ve babasından şiddet görmesidir. Sorgu sırasında, "ezan susmaz, bayrak inmez, bu vatan hepimizin" diye bağıran Tunç'un yoğun bir biçimde benimsediği milliyetçi duyguların, temel bir eksikliğin maskesi olduğunu söylemek de mümkündür. Babası karşısında kendisini güçsüz hisseden, okuyup bir işin ucundan tutamayan Tunç, milliyetçi değerlere sarılarak kendisini güçlü hale getirmek ister. Milliyetçilik; annesiz, babasından şiddet gören, eğitimsiz, "hayta" bir çocuğun, "öteki" konumuna düşmemek için kullandığı maskesidir.

Bir diğer mahalleli Firuz, fotoğrafçılık yapmaktadır. Sorgu odasına ilk alındığında; "evli bir adamım, iki tane çocuğum var, aile babasıyım, ben mazbut bir insanım" diyerek kendisini savunmaya çalışır. Sorgulama ilerledikçe, bu ısrarla vurgulanan "aile babası" imajının, başka bir maske olduğunu öğreniriz. Firuz, homoseksüeldir. Kaya'yla bir ilişkisi vardır. Tüm bunların açığa çıkmaması için, hegemonik erkeklik değerlerini benimsemekte ve ısrarla savunmaktadır. Geleneksel bir mahallenin, muhafazakâr değerleri içerisinde yaşayan eşcinsel biri için, yaşamın zor olduğunun farkındadır. Bu nedenle, ataerkil değerler tarafından kutsanan, eş ve baba rollerini öne çıkarır. Fakat bir yandan eşcinsel kimliğini yaşamaya da devam etmektedir.

Sorgulamalar esnasında, katilin kim olabileceği konusunda, neredeyse tek tek herkesten şüphelenilir. Amerikalı meczupluğuyla, Salim alkolikliğiyle bu suçu işlemiş olabilir. Oklar Salim'e döndüğünde, o gece gördüklerini anlatır. Kirpi'yi koşarken görmüştür ve arkasından da Kaya'yı. Kaya ve Kirpi'den sonra Firuz ve Tunç da sokaktan geçmiştir.

Filmin başlangıcında, sorgulamalar yapılırken Kaya ortada yoktur. Olay sonrasında, etraftan kayboluşu onu şüpheli durumuna düşürür. Mahalleli için Kaya, iyi bir çocuktur, bu suçu işlemiş olmaz. Firuz; Kaya'yı; "espirili, canayakın, futbolcu" diye tanımlar. Tunç; "en harbi delikanlı arkadaşım" der. Saliha için de "sakin, kendi halinde bir genç"tir oğlu, Tunç'la takılınca değişse de, özünde iyidir. Sorgulamalardan birinde Kaya'nın Üsküdar'da yaşayan eski nişanlısı karşımıza çıkar. Ona göre Kaya, sapık biridir, kurtulduğu için şanslıdır. Olay hakkında her şey hala muğlakken, Kaya bir anda ortaya çıkar. Cinayeti Salim'in işlediğini söyler. Oysa bu doğru değildir. Salim o akşam kırtasiyededir, üstelik bir şahidi de vardır; Saliha. Bu noktada olayın çehresi değişir.

Saliha eşarbının bağlarını çözer. Sancar'a göre; eşarbın indirilişi, maskesini indirmek gibi bir eyleme dönüşmektedir. Bu sahneden sonra, Saliha'nın gerçek hikâyesini dinlemeye başlarız.[430] O akşam Saliha, Salim'in yanına gitmiştir. Kaya'nın Firuz'la bir ilişkisi olabileceğinden şüphelenir ve Salim'den yardım ister. Bu diyalogun ortaya çıkışı, Salim'i suçsuz yaparken, oklar yeniden Kaya'ya çevrilir. Amerikalı ifadesinde, sorgulamaya gelirken bir emanet bıraktığını söyler. Bu Firuz'un kamerasıdır. Onu yerde baygın görünce kamerayı alıp, polise teslim etmiştir. Yönetmen kameranın kaydettiği görüntüleri ve Salim'in ifadesinin ardından, Kaya'nın değişen ifadesini, paralel olarak vermektedir. Firuz, Kaya ve Tunç, Firuz'un atölyesinde içip, eğlenmektedir. O sırada dışarıdan Kirpi'nin şarkı söyleyen sesi duyulur, Firuz onu da içeri almalarını söyler, Tunç gidip Kirpi'yi de yanlarına alır. Karakterler, içki ve uyuşturucunun etkisiyle kendilerinde değillerdir. Tunç, Kirpi'ye tecavüz etmeye çalışır, Kaya onu kurtarır, sinirlenen Tunç, Kirpi'nin üzerinde sigara söndürmeye çalışır. Bu esnada Firuz, baygın bir şekilde uzanmış, oturur. Kirpi koşarak dışarı çıkar, Kaya, bir gören olur mu endişesiyle peşinden gider. Kaya gidince, Firuz Tunç'a sarılmaya çalışır, erkekliğine bunu yediremeyen Tunç, Firuz'u bıçaklar. Kaya, Kirpi'nin izini kaybeder, geri döner ve yerde yatan Firuz'u görür, öldüğünü sanır. Korkuyla koşar ve bitkin şekilde bir köşeye çöker. Saliha onu, orada bulur. Görüntüler ve anlatılanlar, cinayetin failinin mahalleden biri olmadığını göstermiştir. Polis pes etmez, Kaya'ya dayak atar, gerçeği söylemesini söyler. Kaya, tüm gerçeği anlattığını ifade eder. Son sahnelerden birinde yüzü gözü kanlar içinde Kaya'nın görüntüsüyle, mekanik bir ses Kaya'nın savunmasını okur. Kirpi'yi öldürdüğünün itirafı, bu mekanik sesle ve bilgisayara yazılan savunma görüntüleriyle verilir.

Firuz, olayın aldığı seyri fark edip; "size illa itiraf edecek biri lazımsa ben itiraf edeyim. Bu hikâyeyi yeni baştan başka türlü anlatayım. Nasıl olsa bu hikâye nereye çekersen oraya gider. Bir daha anlatayım. Katil ben çıkayım." dese de bir şey değişmez. Sorgu odasından bitkin bir şekilde çıktığında, merdivenlerde Kirpi'nin kolyesini bulur. Bu kanıt, Kirpi'nin o gece sorgu odasına getirildiğinin kanıtıdır. Nitekim, belli belirsiz görüntülerle Kirpi'yi sorgu odasında görürüz. Polis kendi suçuna, bir suçlu arıyor olabilir mi? Yönetmen bunu açıkça söylemez, fakat sezdirir. Sorgulamalar sırasında

[430] Sancar, "Iskalanmış Şeylerin Hafızasında", **Bir Kapıdan Gireceksin**, s.81.

karşımıza çıkan ve cesedi bulduğunu iddia eden manav da, bu durumu perçinlemektedir. Korku ve kuşku içeren bakışlarla, yazılı bir ifadeyi okur gibi davranır. Bu noktada kameranın üstten bakışı, manavı küçültürken, polisi büyültmektedir. Yönetmen bu açıyla; polisin yazdığı senaryoda manavın, bir figüran olduğunu düşündürtmektedir. Aynı şekilde Kaya'nın eski nişanlısı da, onun tuhaflığını ortaya çıkarmak için kullanılan bir karakter görünümündedir.

Salim sorgu odasından çıkarken, çektiği kapıda 6 olan kapı numarası, sallanıp 9'a dönüşür. Bu görüntü adeta, "hiçbir şey göründüğü gibi değildir" demektedir. Temelde 6 kişinin sorgulandığı bu cinayet meselesinde, aslında sorgu odasından yolu geçen manav, Kirpi ve Kaya'nın eski sevgilisiyle birlikte toplamda 9 kişi vardır. Kirpi'nin ruhu her yerde hissedilmektedir. Hiç konuşmasa da, yokluğuyla, huzurlu bir tablo çizen mahallenin iç yüzünü açığa çıkartmıştır. Filmin sonunda asıl suçlu kim diye düşünürüz. Maskeleriyle yaşayan, adaletsizliği yaratan toplumsal değerleri devam ettiren, her birey, bu cinayetin suçlusu değil midir?

Filmdeki karakterlerin her biri "öteki" konumundadır. Salim ve Amerikalı "öteki"liğini benimseyen, bu nedenle hayatın kıyısında yaşamayı göze almış kişilerdir. Diğer karakterler; Saliha, Firuz, Tunç ve Kaya "öteki" konumlarını maskeleyerek yok etmeye çalışırlar. Saliha, anneliğini; Firuz, eş ve baba oluşunu, Tunç milliyetçi, delikanlı kimliğini, Kaya ise annesinin masum oğlu görüntüsünü öne çıkartır. Maskeleri düştüğünde geriye; aşk acısı ve evlilik dışı çocuğuyla Saliha, eşcinsel kimliğiyle Firuz, babasından şiddet gören ve annesiz Tunç, babasız büyümüş ve iyi-kötü arasında bocalamış Kaya, kalır. Hâkim ideoloji, toplumun dışında konumlanan, "öteki" olarak nitelendirilen bireylere iki seçenek sunmaktadır. Bunlardan ilki; "kaybeden" olmayı göze almaktır. Bu da, Salim ve Amerikalı gibi, toplumun dışına itilmek anlamına gelir. İkinci seçenek ise, diğer karakterlerin yaptığı gibi kimliğini kabul etmeyip, maskelerle örtmektir. Bu durum, kendi içinde, başka bir kaybediş anlamına gelmektedir. Toplumun "ideal" olarak sunduğu kimlikleri kabullenmek, egemen söyleme de hizmet etmek anlamına gelir. Bu noktada sistemin adaletsizliğinin de, devamlılığı sağlanır. Makinenin sessizce işleyen, çarkının, sağlam bir dişlisi konumuna gelinir. Yönetmen filmin

bitişinde şu soruyu sormamıza neden olur: Sıradan olan, gündelik hayatın akışında, bilerek ya da bilmeyerek, sistemin adaletsizliğini yeniden üretiyor olabilir miyiz?

Sancar, anlatmanın, "yüzleşmeye doğru hamle yapmak" olduğunu söylemektedir. "Hayatını anlatmaya başlayan insan, kendisiyle yüzleşmeyi bir imkân olarak bulur önünde." Bu anlamda "9" filminde başlangıçta, her bir karakter, herkesin zaten bilmiş olduğu şeyleri anlatmaktadır. Basmakalıp ifadelerle dolu, bu klişe anlatımlar dışsal hayatın bir tasvirini çizer. Sorgulama ilerledikçe, mesele ciddi bir boyut kazanınca, karakterler derinliklerine doğru inmeye başlarlar. Bu sayede buz dağının görünmeyen kısmı görülmeye başlar. Karşılıklı diyalogun olmadığı anlatıda, polis sorgulamaları zaman zaman neredeyse hissedilmez, sanki kişiler bizimle konuşur gibidir. Sorgulama bitmiş de kişiler bize içsel duygularını anlatıyor yanılsamasına bürünürüz. Pasif dinleyiciler olarak bizimle dertleşirler. "Yüzleştikçe anlatırlar, anlattıkça yüzleşirler ve anlata yüzleşe benliklerini açığa çıkarırlar." Bu açığa çıkarış sadece karakterler temelinde ilerlemez. Mithat Sancar'a göre, film; "bireylerin hikâyelerini anlatmak suretiyle kendi hayatlarıyla hesaplaşmalarını" göstermenin yanı sıra, "bu hikâyeleri dinleyen bizleri o hayatlarla, daha genel söylersek, başkalarının dünyalarıyla yüzleşmeye davet" eder.[431] Ve beraberinde kendi dünyamızla da yüzleştirir.

Özlem Köksal; "çoğunluk tanımına dâhil olmayan, az olan tarafta " yer alan Kirpi'nin, "güçsüz, evsiz, kadın, Yahudi ve daha da korkuncu bütün bu çirkinlikleri 'hayatta kalma savaşı' adına meşrulaştırabilmeyi varlığıyla zorlaştıracak kadar naif" bir karakter olduğunu söylemektedir. Ona göre; "Kirpi'nin sessizliği aslında çok daha başka anlamları olan ve geniş bir alana yayılan bir başka sessizliği, (Kafkaesk-) makinenin sessizliğini, görünür/duyulur kılıyor."[432]

Kirpi, suskunluğuyla ve yokluğuyla, gündelik hayatın içinde görmezden gelinen, maskeleri sayesinde tanınmayan, diğer "öteki"likleri görünür kılmaktadır. Mahallede yaşayan her birey, bazen farkında olarak, bazen de fark etmeden adaletsizliğin devamlılığını sağlamaktadır. Kimi zaman suskunluklarıyla, kimi zaman

[431] Sancar, *"Iskalanmış Şeylerin Hafızasında",* ***Bir Kapıdan Gireceksin***, ss.79-81.
[432] Köksal, *"Makine ve Kirpi",* ***Bir Kapıdan Gireceksin***, ss.236-237.

kabullenişleriyle hâkim ideolojik anlayışın yeniden üreticisi olurlar. Bu anlamda gündelik hayatın her bir karesi, kimlikleri şekillendirmekte ve yeniden üretmektedir. "İdeal" davranışlar, milliyetçi söylemlerin yarattığı, toplumsal cinsiyet kalıplarıyla oluşmaktadır. Kadınlık ve erkeklik bu eksende kurgulanmaktadır. Bu kategorilerin dışında yer alanlar ya zorla susturulur ya da kendi isteğiyle susup, durumu kabullenirler. Sonuç olarak makine, her durumda ve koşulda işlemeye ve kendisini yeniden üretmeye devam etmektedir.

5. SONUÇ

Tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak "öteki" olgusunu irdelemeye çalışan bu çalışma, önyargı kalıplarımızla kurduğumuz "öteki"likleri görünür kılmıştır. İçine doğduğumuz bu dünya, hayata gözlerimizi açtığımız ilk anda, bizi "kadın" ya da "erkek" olarak tanımlamaktadır. Doğup, büyüdüğümüz coğrafyada yaşamanın bedeli de, bir yere ait olmaktan geçer. Şuralı veya buralı olmak ya da kadın veya erkek olmak, bireysel tercihlerimiz değildir. Bireysel olmayan bu tercihler, bizi bir gruba ait kılarken, beraberinde belli sorumluluklar da getirmektedir. Söz konusu bu sorumlulukların, ideolojik olarak oluşmuş, toplumsal değerler olduğu; toplumsal cinsiyet ve milliyetçilik kavramları incelenerek anlaşılmıştır. Ait olmanın yarattığı sorumluluk, "öteki" olanı dışarıda bırakmak anlamına da gelmektedir. "Öteki"nin dışarıda konumlanışı, "biz"i yeniden şekillendirirken, egemen ideolojik söylemi de yeniden üretmektedir. Bu bağlamda; bu çalışmada sinemanın görüntü gücü kullanılarak, "kimlik"ler ve "öteki"likler görünür kılınmış, ideolojik yeniden üretim gözler önüne serilmiştir.

Postmodern düşünce, küreselleşme ve müzik, yerellik ve ses, modernizm ve roman gibi, büyük öğretileri, küçük alanlarla harmanlamaktadır. Bütün olan, parçalarla açıklanmakta ve bu sayede gündelik hayata karışan, parçalı yapılar içine sinen sistem görünür olmaktadır. Bu çalışmada gerçekleştirilen de, "öteki" kavramının büyük şemsiyesi altında, "toplumsal cinsiyet" ve "milliyetçilik" kavramlarına birbirleriyle ilişkileri temelinde bakmak ve bu ilişkiyi sinema filmlerinin parçaları üzerinden, gündelik hayatın, sıradan akışında, gözden kaçan "öteki"liklerin gözlemlenmesi yoluyla açığa vurmaktır. Çünkü gündelik hayat, farklılıkları birbirine benzeterek, ulus devletin "ideal" bireyini inşa etmektedir. Bu sayede, aynılık çatısı altında, hâkim ideolojinin adaletsiz yanları yeniden üretilmektedir. İşte sorgulayıcı, eleştirel bir bakışı temel alan "Yeni Türk Sinemasında Ötekinin Temsili: Milliyetçiliğin Eril Dili" başlıklı bu çalışmada, benzerlik maskesiyle örtülen farklılıklar, gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Yeni Türk sineması temelinde, kadın kimliği üzerinden bazen açıkça bazen saklı bir şekilde yeniden üretilen milliyetçilik; Reha Erdem'in "Korkuyorum Anne" ve Ümit Ünal'ın "9", filmleriyle ele alınmıştır. Bu seçimin nedeni; ataerkil dili bağıran filmler yerine, gündelik hayatın içinde eriyen filmlerin, içselleşen toplumsal değerleri daha açıklıkla göstermesidir. Çünkü filmlerde ortaya atılan temel argüman, gündelik hayatımıza sirayet eden, milliyetçiliğin eril dili (eril tezahürleri) üzerinden, kadınlar aracılığıyla hakim ideolojinin yeniden üretimidir.

Hâkim ideoloji kendi meşruiyetini ve devamlılığını kadınlar üzerinden benimsetmeye ve devam ettirmeye programlıdır. Bu bağlamda; Ümit Ünal'ın "9" filmi, her şeyin normal seyrinde ilerlediği bir mahalle ortamında, aslında gerçeğin görünenden farklı olduğunu, bir kadının yokluğu üzerinden, çarpıcı bir dille aktarmıştır. Polis sorgulamaları temelinde aktarılan filmde, diyalogsuzluk hâkimdir. Yönetmen bu anlatım yapısıyla, egemen ideolojinin farklılıkları baskılayıp, tektipleştirdiği ortamı, monolog aracılığıyla, sorgu sahnelerinde vermektedir. Filmde kadının yokluğu da, varlığı da önemlidir. Çünkü ulus devlete eklemlenen ve onun devamlılığını sağlayan kadınlardır. Bu bakımdan kadınlar; toplumun kültürel devamlılığını sağlayan sembollerdir. Biyolojik üretimin etkin bir aracı olmaları, dili ve kültürü aktarmaları, sembol işlevi görmeleri onları bu konuda oldukça önemli bir yere oturtmaktadır. Kirpi'nin yokluğuyla, Saliha'nın varlığıyla verilen bu sembol işlevi, erkek karakterlerin içselleştirdiği değerler üzerinden de, ideolojik olanın yeniden üretiminin, güçlü işleyişini gözler önüne sermektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, belirtildiği gibi, toplumsal cinsiyet rolleriyle, milliyetçi ideolojiyi yeniden üreten sadece kadınlar değildir. Erkekler de, bu aşamada, etkin bir şekilde kullanılmaktadır. "Hegemonik erkeklik" bu noktada devreye girmektedir. Sağlıklı, iş sahibi, heteroseksüel, güçlü ve toplumsal yaşamda etkin olan erkekler "hegemonik erkeklik" kavramını karşılamaktadır. Bunun dışında konumlananlar, sistem tarafından dışlanmakta ve ötekileştirilmektedir. Türkiye coğrafyasında, "hegemonik erkeklik" tanımına, sünnet olmak ve askerliğini yapmış olmak ibareleri de eklenebilir. Çünkü Türkiye'de, erkek olmanın karşılığı; güçlü, sünnet olmuş, askerliğini yapmış, heteroseksüel, iş sahibi, sağlıklı bir erkek olmaktır. Bu

bağlamda, tüm bu oluşumlara değinen “Korkuyorum Anne” filmi, toplumsal cinsiyet normlarını, “hegemonik erkeklik” temelinde incelemeyi mümkün kılmıştır.

Sinema, hikâye anlatma sanatıdır. Bu bakımdan, hangi tür hikâye anlatımı tercih edilirse edilsin, “öteki” hikâyeye konu olacaktır. Başka bir deyişle; gerek kendi hikâyemiz gerek bir başkasının hikâyesi aktarılırken, “öteki” üzerinden kurgulanacaktır. Bu nedenle öteki kurgularımız, birçok noktayı açığa çıkardığı için önemlidir. Egemen toplumsal ideolojinin, sahip olduğu toplumsal normları görünür kılan sinema, bizim de içinde bulunduğumuz yaşamı aktardığı için, bir tür iç görü imkânı da sunmaktadır. Kendimize ve “öteki”ne yakından bakma fırsatı bulduğumuz filmler; yaşadığımız toplumsal ve kültürel atmosferi, eleştirel bir bakışla sorgulayabilmemize olanak sağlar.

Sinema aracılığıyla oluşturduğumuz eleştirel bakış, temel birkaç soruyu gündeme getirmiştir. Toplumsal farklılıkları tanıyıp, diyalog aracılıyla, olabildiğince ortak yaşam alanları oluşturmak mümkün müdür? Başka bir ifadeyle, sürekli değişen ve dönüşen kültürel yapılar arasında diyalog da sürekli dönüşmektedir; bu kaygan zeminde bir arada yaşamak mümkün müdür? Wallerstein, toplumsal cinsiyet ve ırkçılık kavramlarına evrenselcilik temelinde bakarken, evrenselciliğin sağlanması için toplumsal cinsiyet ve ırk kalıplarının yıkılması gerektiğini, bunun da uzun süreceğini söylemektedir. Evrenselcilik kavramının eril yapısına dikkat çeken Wallerstein, söz konusu kalıpların yıkılmasının, “tersine ırkçılık” anlamına geleceğini söylemektedir. Toplumsal cinsiyet ve ırkçılığa karşı evrenselcilik arasında oluşan “zikzaklı” yapı, gittikçe çoğalarak büyüyecektir. Bu bakımdan çözüm; evrenselcilik yerine, yepyeni bir sistem yaratmaktan geçiyor olabilir mi? Wallerstein bu temel soruyu sorar; ırkçılık, cinsiyetçilik ve evrenselcilik yerine, yeni bir sistem yaratmak mümkün mü? Bu bağlamda, çalışmanın ikinci bölümünde aktarılan Yuval-Davis’in, farklı feminizmleri diyalog haline getirmek için sunduğu model önemlidir. “Kökleşme” ve “kaydırma” ifadeleriyle tanımlanan model, “çaprazlama siyaset” olarak ifade edilir. Aktarılmak istenen; kendi kültürünü “kökleştirip”, diğer aşamada farklı kültürleri “kaydırma” modeliyle anlamaya çalışmaktır. Sürekli merkez etrafında dönmeyi uygun gören, bir diğerinin yerine geçtiğinde, kendi kültürünü aşağıya almak ya da diğer kültürü kendi kültürüne benzetmek anlamına gelmeyen bu model; dayanışma ve işbirliği için bir yol

olarak sunulmaktadır. Bu sayede bilinmeyen, görülmeyen kimliklerle diyalog sağlanabilecektir.

"Öteki"ni görmek, tanımak ve anlamak; kendimizi tanımak anlamına da gelmektedir. Bu bakımdan diyalog ortamının sağlanması, herkesin birbirinden sorumlu olduğu bu dünyada, yeni ve farklı renklerin görünür olmasını sağlayacaktır. Çeşitliliğin verdiği renklilikle, başka bir dünyanın mümkün olduğu umudu yaşamaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Akbulut, Hasan. **Kadına Melodram Yakışır**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2008.

Aksoy, Barış Engin. "Sebebi Çok, Bir Sebebi Yok…", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, 45-56.

Aksoy, Seyhan. "Son Dönem Türk Sineması'nda Postmodern Kadın Kimliği", Özgür Yılmazkol (Ed.). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık, 2011, ss.225-251.

Akşin, Sina. **Kısa Türkiye Tarihi**, 11. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Altınay, Ayşe Gül. "Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm", **Vatan Millet Kadınlar**, 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss.15-32.

Anderson, Benedict. **Hayali Cemaatler**, İskender Savaşır (çev.), 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Aydın, Suavi. "Popüler Kültür ve Milliyetçilik: Sokağın Hissi", Simten Coşar, Aylin Özman (drl.), **Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss.19-76.

Aydoğan, Filiz. **Küreselleşme**, 2. Baskı, İstanbul: Beta Yayıncılık,2011.

Balcı, Dilara. **Yeşilçam'da Öteki Olmak**, İstanbul: Kolektif Kitap, 2013.

Bayart, Jean-François. **Kimlik Yanılsamaları**, Mehmet Moralı (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Berman, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Ümit Altuğ ve Bülent Peker (çev.), 15. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Best, Steven ve Douglas Kellner. **Postmodern Teori**, Mehmet Küçük (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı yayınları, 2011.

Butler, Judith. **Cinsiyet Belası**, Başak Ertür (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**, 7. Baskı, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2010.

Chambers, Iain. **Göç Kültür Kimlik**, İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Chatterjee, Partha. "Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm", **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (drl.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss.103-125.

Connolly, William E**. Kimlik ve Farklılık**, Ferma Lekesizalın (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

Çeliker, Duygu. "Zeki Demirkubuz Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri: Masumiyet ve Kıskanmak Üzerine Bir Çözümleme", Özgür Yılmazkol (Ed.). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık, 2011, ss.97-118.

Çiçekoğlu, Feride. "Önsöz", **Korkuyorum Anne**, Nilüfer Güngörmüş ve Reha Erdem, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Çiçekoğlu, Feride. **Vesikalı Şehir**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Diken, Bülent ve Carsten Bagge Laustsen, **Filmlerle Sosyoloji**, Sona Ertekin (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Donovan, Josephine. **Feminist Teori**, Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan (çev.), 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Emiroğlu, Kudret ve Suavi Aydın. **Antropoloji Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Ergenç, Ahmet. " 'Azınlık' Sinemasının Gör Dediği: İki Dil Bir Bavul ve Babamın Sesi", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.113-120.

Giddens, Anthony. **Sosyoloji**, 2. Baskı, Ankara: Ayraç Yayınevi, 2005.

Groys, Boris. "Avrupa ve Ötekileri", **Farklı Dünyaları Düşünmek**, Joseph Backstein, Daniel Birnbaum, Sven-Olov Wallenstein (hzl.), Emine Ayhan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.187-198.

Gültekin, Gökhan. "Yeni Türkiye Sinemasında Deli ve Deliliğin Görünümleri", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.165-197.

Gündel, Nergiz. " 'Engeller'le Yaşanan Hayatların Beyaz Perdedeki İzleri: Tamam Mıyız?, **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.379-403.

Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak**, 6. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Gürle, Meltem. "Masumiyet ve Kader", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.31-41.

Güven, Sevgi Kesim. "Zenne: 'Erkek'(çe) Ölmek Üzerine Bir Ağıt", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.289-311.

Habermas, Jürgen. **"Öteki" Olmak, "Öteki"yle Yaşamak**, İlknur Aka (çev.), 7. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

Hobsbawm, Eric J. **Milletler ve Milliyetçilik**, Osman Akınhay (çev.), 5. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Huberman, Leo. **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, Murat Belge (çev.), 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Irigaray, Luce. **Ben Sen Biz**, Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tutal (çev.), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2006.

Kabadayı, Lale. **Film Eleştirisi**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.

Kandiyoti, Deniz. "Kimlik Kavramı ve Yetersizlikleri", **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, 5. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Karakaşlı, Karin. "Çoğunluk Olarak Az", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.133-141.

Kaya, Ayhan. "Giriş: Ötekini Anlamak Mümkün mü?", **Farklılıkların Birlikteliği**, İstanbul: Hiperlink Yayınları, 2014, ss.11-37.

Kılıç, Seyfi. "Değişen Kimliklerin Göçmen Sineması'nda Temsili: Fatih Akın Filmleri", Özgür Yılmazkol (Ed.). **2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış** içinde. İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık, 2011, ss.149-172.

Kırel, Serpil. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, 2. Baskı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2012.

Kongar, Emre. **21. Yüzyılda Türkiye**, 43. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010.

Köksal, Özlem. "Sessizliğin İki Yüzü: Ananem ve Bulutları Beklerken", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.97-111.

Köksal, Özlem. "Makine ve Kirpi", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.233-241.

Köse, Hüseyin ve Özgür İpek, "Önsöz", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016, ss.11-21.

Kuyucak Esen, Şükran. **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Maktav, Hilmi. **Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

Marx, Karl ve Friedrich Engels. **Alman İdeolojisi**, Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez (çev.), 2. Basım, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2013.

Montesquieu, **İran Mektupları**, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.

Morley, David ve Kevin Robins. **Kimlik Mekânları**, Emrehan Zeybekoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.

Nagel, Joane. "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik", **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (drl.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss.65-101.

Oktan, Ahmet. "Marazi Bir Hesaplaşmaya Nesne Olmak: Yeşim Ustaoğlu Filmlerinde 'Yaşlı' İmgesi", **Gözdeki Kıymık**, Hüseyin Köse ve Özgür İpek (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2016,ss.343-359.

Onaran, Âlim Şerif. **Sinema Tarihi (I. Cilt)**, Adana: Kitle Yayınları, 1994.

Özdalga, Elisabeth. **Kimlik Denklemleri**, Sevgi Tuncel (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Özgüç, Agâh. **Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.

Rosenau, Pauline Marie. **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Tuncay Birkan (çev.), 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Rousseau J. J. **Toplum Sözleşmesi**, Vedat Günyol (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Rousseau, J. J. **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, Rasih Nuri İleri (çev.), 11. Baskı, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Said, Edward W. **Oryantalizm**, Nezih Uzel (çev.), 4. Baskı, İstanbul: İrfan Yayımcılık, 1998.

Sancar, Mithat. "Iskalanmış Şeylerin Hafızasında", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.71-83.

Sancar, Serpil. **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, İstanbul: Metis yayınları, 2009.

Schnapper, Dominique. **Öteki ile İlişki**, Ayşegül Sönmezay (çev.), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005.

Scognamillo, Giovanni. **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014.

Simmel, George. **Bireysellik ve Kültür**, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis yayınları, 2009.

Simmel, George. **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen (çev.), 8.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Smelik, Anneke. **Feminist Sinema ve Film Teorisi – Ve Ayna Çatladı**, Deniz Koç (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Somay, Bülent. "Ayırarak Birleştirmek Mümkün müdür?", **Ayrımcılık**, Kenan Çayır ve Müge Ayan Ceyhan (drl.), 2. Baskı, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, ss.97-113.

Sönmez, Sevcan. **Filmlerle Hatırlamak**, İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Suner, Asuman. **Hayalet Ev**, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Swingewood, Alan. **Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi**, Osman Akınhay (çev.), 2. Baskı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Şaylan, Gencay. **Postmodernizm**, 4. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2009.

Şenel, Alaeddin. **Siyasal Düşünceler Tarihi**, 11. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Tabak, Yeşim. "Hiç Kimse'nin Kutsal Aşkı", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.11-17.

Tanilli, Selver. **Uygarlık Tarihi**, 24. Baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007.

Teksoy, Rekin. **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2007.

Thwaites, Ebru Çiğdem. "Çoğunluk'taki Hayalet", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.167-177.

Tokdoğan, Nagehan. "Sevginin ve Nefretin Eğilip Bükülebilirliği: Kadınların Milliyetçiliği", **Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet**, Simten Coşar, Aylin Özman (drl.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss.111-140.

Touraine, Alain. **Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek Miyiz?**, Olcay Kunal (çev.), 4. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Tunç, Ertan. **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)**, İstanbul: Doruk Yayımcılık, 2012.

Türk Dil Kurumu, **Türkçe Sözlük**, 9. Baskı, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 1998.

Türk, Duygu. **Öteki Düşman Olay**, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Ulusay, Nejat. "Göçmen", **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.119-131.

Walby, Sylvia. "Kadın ve Ulus", **Vatan Millet Kadınlar**, Ayşe Gül Altınay (drl.), 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss.35-63.

Wallerstein, Immanuel. “Kapitalizmin İdeolojik Gerilimleri: Irkçılık ve Cinsiyetçilik Karşısında Evrenselcilik”, **Irk Ulus Sınıf**, Etienne Balibar, Immanuel Wallerstein (drl.), Nazlı Ökten (çev.), 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, ss.41-50.

Yuval-Davis, Nira. **Cinsiyet ve Millet**, Ayşin Bektaş (çev.), 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Yücel, Fırat. “Hayat Var-Bir kapıdan Gireceksin”, **Bir Kapıdan Gireceksin**, Umut Tümay Arslan (hzl.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, ss.85-95.

Zelyut Hünler, Solmaz. **Dört Adalı**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2003.

İnternet:

Alphan, Melis. *Milliyet*, 23 Mart 2006, www.milliyet.com.tr/2006/03/23/pazar/paz02.html (8 Haziran 2016)

Nergis Hanım, http://www.baskasinema.com/gelecek-filmler/nergis-hanim (7 Haziran 2016)

Toz Bezi, http://www.baskasinema.com/filmler/toz-bezi (7 Haziran 2016)

Filmler:

Atay, Ömer (Yapımcı). Reha Erdem (Yönetmen). *Korkuyorum Anne* [Film]. Türkiye: Atlantik Film, 2004.

Ünal, Ümit, Haluk Bener ve Aydın Sarıoğlu (Yapımcı). Ümit Ünal (Yönetmen). *9* [Film]. Türkiye: PTT Film, 2002.