

TÜRK SİNEMASINDA KIBRIS TEMALİ FİLMLERDE ÖTEKİNİN TEMSİLİNDEKİ DÖNÜŞÜM

Öz

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde ne şekilde bir dönüşümün yaşandığını ortaya koymaktır. Çalışmanın literatür kısmında ilk olarak milliyetçilik, ötekileştirme, popüler milliyetçilik ve popüler milliyetçilik-sinema konularına değinilmiştir. Daha sonra Kıbrıs temalı filmler onar yıllık dönemler halinde ele alınmıştır. Araştırma amacına ulaşmak için betimleyici analiz yönteminin kullanıldığı araştırmada durum saptama çalışması yapılmıştır. Çalışma evrenini, Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmler oluşturmaktadır. Örnekleme ise amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen *On Korkusuz Adam*, *Önce Vatan*, *Çamur ve Gölgeler ve Suretler* olmak üzere dört film oluşturmaktadır. Çalışmada ele alınan filmlerin, odaklanılan konular, ötekileştirme, milliyetçi temsil ve söylem ve biz/onlar ayrımı üzerinden analizi yapılmıştır. Araştırmada ulaşılan sonuçlarına göre, Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmlerde, birinci dönemde yapılmış olan filmlerdeki "çatışmacı" anlayıştan ikinci dönemde yapılmış olan filmlerde "uzlaşmacı" anlayışa doğru bir dönüşüm yaşanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Milliyetçilik, Ötekileştirme, Kıbrıs Filmleri, Türk Sineması.

TRANSFORMATION IN OTHER REPRESENTATION IN FILMS ABOUT CYPRUS IN THE TURKISH CINEMA

Abstract

The purpose of this study is to state how it experienced a transformation in the representation of the other in films about Cyprus in the Turkish cinema. The literature part of the study firstly has been referred to nationalism, othering, popular nationalism and popular nationalism cinema relationship. Then, the films about Cyprus are discussed as ten-year periods. To achieve the research objectives, the case study is done in the research used the descriptive analysis. The target population of the study is films about Cyprus made in Turkish cinema. The four movies namely, *On Korkusuz Adam*, *Önce Vatan*, *Çamur ve Gölgeler ve Suretler* are selected for the sample group with purposeful sampling method. The four movies are studied with regard to the following four categories of "discussed topics, othering, nationalist representation and discourse and us/them dichotomy", by employing the method of descriptive analysis. According to research results, there has been a transformation from confrontational approach in the narrative of films made the first semester to conciliatory approach in the narrative of films made the second semester in films about Cyprus in the Turkish cinema.

Keywords: Nationalism, Othering, The Films About Cyrups, Turkish Cinema.

Giriş

Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde ne şekilde bir dönüşümün yaşandığını ortaya koymaktır. Çalışma amacına ulaşmak için belirlenen araştırma soruları şunlardır; “filmlerde iki ayrı dönemde¹ odaklanılan konular nelerdir?, ötekileştirme ne şekilde yapılmıştır?, milliyetçi temsil ve söylem var mıdır?, biz ve onlar ayrımı ne şekilde yapılmıştır?, iki ayrı dönem arasındaki çatışmadan uzlaşmaya yönelim ne şekilde yapılmıştır?

Çalışmanın varsayımı, Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde, ilk dönem filmlerindeki çatışmacı bir anlayışla inşa edilen ötekileştirme ve düşmanlaştırmadan ikinci dönem filmlerinde uzlaşmacı bir yaklaşıma doğru bir dönüşümün yaşandığıdır.

Çalışmanın ilk sınırlılığı, “Kıbrıs ile ilgili olarak dönemsel yaşanan olayların Türk sinemasına nasıl yansdığı” gibi bir yaklaşım veya hipotez/varsayım üzerinden hareket edilmemiş olmasıdır. Çalışma bir durum saptama çalışması olup mevcut durumu ortaya koyma amacı taşımaktadır. Çalışmanın diğer sınırlılığı Türk sinemasında Kıbrıs ile ilgili yapılmış olan ilk dönem filmlerinden ve ikinci dönem filmlerinden ikişer film olmak üzere toplam dört filmin örnekleme dahil edilmesidir. Çalışmanın bir başka sınırlılığı ise daha fazla veriye ulaşılacağı düşünüldükçe ilk dönem filmlerden örnekleme dahil edilecek filmlerin belirlenmesinde temel kriter olarak anlatısında “savaş ve çatışma” unsurlarını barındırmasıdır. İkinci dönem olarak ifade edilen dönemde ise Kıbrıs temalı toplam iki film yapıldığından her iki film de örnekleme dahil edilmiştir.

1950’li yıllardan günümüze kadar Türk sinemasında Kıbrıs ile ilgili çok sayıda film yapılmıştır. İkinci dönem filmleri üzerine değerlendirmeleri içeren çalışmalar bulunmaktadır. Ancak birinci dönem filmleri üzerine ise kapsamlı bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bundan dolayı bu çalışma her iki dönemde Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmlerin bir karşılaştırılması ve Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde Kıbrıs meselesine nasıl yer verildiğinin milliyetçi temsil açısından ortaya çıkarılması adına önem taşımaktadır.

1. Milliyetçilik

Milliyetçiliğe dair kuramsal yaklaşımlar ilkçi, modernist ve etno sembolcü yaklaşım olmak üzere üç kategori altında toplanmaktadır (Özkırmı, 2009a, 77). İlkçi yaklaşımlar, “insanların bir aileye doğdukları gibi, önceden belirli olan etnik bir topluluğa doğduklarını” benimsemektedirler. Bu yaklaşım milleti doğal ve sabit olarak görmekte ve milletlerin eski çağlardan bu yana var olduklarını ifade etmektedir (Özkırmı, 2009a, 85). Modernist yaklaşım görüşüne sahip olan kuramcılar ise, “milletlerin ve milliyetçiliğin yeni bir düşünce tarzı olduğunu ve modern çağa ait olduğunu” kabul etmektedirler. Ayrıca modernist bakış açısına göre milliyetçilik “yeni bir fenomen olup endüstriyalizm, kapitalizm, bürokrasi, kitle iletişimi ve sekülerleşmenin modern güçlerinin ürünü olduğunu” eklemektedirler (Smith, 2002, 34). Conversi’ye göre etno-sembolcü yaklaşım ise ilkçi ve modernist yaklaşım arasında bir orta yolu oluşturmakta ve “milletlerin yoktan var edilemeyeceğini, milli kimliklerin geçmişten kalan değerler ve sembollerin etkisi altında şekillendiklerini” savunmaktadır (Aktaran: Özkırmı, 2009a, 209).

Günümüzde milliyetçilik çalışmalarında milletlerin tarihsel olarak inşa edilmiş birer yapı olduğuna dair modernist yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Başta Gellner, Hobsbawm, ve Anderson milletin “doğal, verili ve sabit bir yapı” olmadığı modern dönemle ortaya çıktığını savunmaktadırlar. Gellner’e (1992, 19) göre milliyetçilik, “temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir”. Bu anlamda milliyetçiliğin belirgin özelliği olarak siyasal sınır içerisinde meşruiyeti korumak ve bu meşruiyetin sınırına göre ötekini belirlenmektedir. Ayrıca milliyetçiliğin ortaya çıkması için bir toprak parçasından ve bu toprak üzerinde bir devletin varlığından bahsetmek gerekmektedir (1992, 24). Milliyetçilikten

¹ Kıbrıs ile ilgili Türk sinemasında yapılmış olan filmler, araştırmacı tarafından bu çalışmada “iki ayrı dönem” olarak sınıflandırılmıştır. İlk dönemi 1950’li, 1960’lı ve 1970’li yıllarda yapılmış olan filmler oluştururken ikinci dönemi ise 2000’li yıllarda yapılmış olan filmler oluşturmaktadır.

bahsedilebilmesi için her ne kadar varlıkları birbirinden bağımsız olan millet ve devlet bileşenlerine de ihtiyaç duyulmaktadır. Millet kavramının temelini ise kültür oluşturmakta ve modern çağda, toplumları bir arada tutan, toplumsal düzeni sağlayan, onaylayan ve o topluma haklılık gerekçesi sağlayan temel bileşen kültürdür (1992, 76).

Hobsbawm'a (2010a, 24) göre millet; "özgül ve tarihsel bakımdan yakın bir döneme ait olup belli bir modern territoryal ile ilişkilendirildiğinde bir toplumsal birimi" ifade etmektedir. Bununla birlikte millettten söz edilebilmesi için bir toprak parçasının yeterli olmayacağını belirten Hobsbawm, beraberinde "teknolojik ve ekonomik gelişmenin" de bir seviyeye gelmesi gerektiğini eklemektedir (2010a, 25). Hobsbawm'a göre (2010a, 24) milliyetçilik milletlerden önce gelir, milletler devletleri ve milliyetçilikleri yaratmaz yaşanan bunun tam tersidir. Milliyetçilik modern çağlara ait olup bu dönemde yaşanan gelişmelerden etkilenmiştir. Benzer bir yaklaşım Gellner tarafından dile getirilir "milliyetçilik milletleri yaratır, milletler milliyetçiliği değil (1992, 105)". Hobsbawm'ın literatüre katkılarında birisi "icat edilmiş gelenekler" kavramıyla olmuştur. Hobsbawm, icat edilmiş gelenek kavramını, "alenen ya da zımmen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen, bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik gösterir şekilde tekrarlara dayanarak, belli değerler ve davranış normlarını aşlamaya çalışan, bir pratikler kümesi" olarak tanımlamaktadır (2010b, 2). Millet bu anlamda "asli ve değişmez bir toplumsal birim olmayıp" icat edilmiş bir geleneği çağrıştırmakta ve devamlı olarak değişebilen bir yapıyı ifade etmektedir (2010a, 24).

Benedict Anderson'un milliyetçilik literatürüne katkısı ise milleti "hayal edilmiş siyasal topluluk" olarak görmesiyle olmuştur. Anderson'a göre (2011, 20-21) millet; hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, çünkü "ulusun mensupları birbirlerini tanımasa, birbirleri hakkında hiçbir şey bilmesa ve duymasa bile tüm fertler birbirleri hakkında zihinlerinde bir hayal taşımaktadırlar". Anderson'a göre (2011, 21-22); millet sınırlı olarak hayal edilir; çünkü "en büyük nüfusa sahip bir milletin bile belli sınırlara ulaşıldığında diğer milletlere ait insanlarla karşılaşabilir". Son olarak millet, "bir cemaat olarak hayal edilir; bunun temelinde de milletin fertleri arasında kardeşlik duygusunun hakim olması yatmaktadır ve her türlü fedakarlığı aralarında yaşatmaktadırlar". Ayrıca milliyetçiliğin temelinde, "milliyetçiliğin temelinde, hayal edilmiş cemaatlerin birbirlerini tanımasalar bile haklarında besledikleri düşünceler yatmaktadır, bu bazen din bazen de akrabalık bağları olabilmektedir. Bundan dolayı modern millet kavramı, ulusa mensup diğer fertler hakkında beslenen düşüncelerdir" (Anderson, 2011, 41). Smith milleti "tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri, paylaşılan bir tarihi, ortak halk kültürünü, ortak bir ekonomiyi, bütün üyeleri için ortak yasal hakları ve ortak görevleri paylaşan, insan topluluğu" olarak tanımlamaktadır (2010, 35).

Smith'e göre (2002, 170) milliyetçilik ise "milli kimlik, milli birlik ve milli özerklik" düşüncelerinin oluşmasına ve bunları devam ettirmesine olanak sağlamaktadır. Smith'e (2010, 118) göre, 18. Yüzyılın sonlarında bir ideoloji ve bir dil olarak siyasi arenada ortaya çıkan milliyetçilik, görece moderndir. Ama milletler ve milliyetçilik başka bir kültür, toplumsal örgütlenme ya da ideoloji türünden daha fazla icat edilmiş değildir. Aynı zamanda milliyetçilik pek çok düzeyde faaliyet göstermekte ve bir siyasi ideoloji ve toplumsal hareket türü olduğu kadar bir kültür biçimi olarak da görülmektedir.

Millet oluşumu sadece ulus devletlerin ilk kuruluşuna ait bir özellik olmayıp sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Bundan dolayı milliyetçilik devamlı olarak yeniden üretilen, inşa edilen bir kategoriyi oluşturmaktadır. Milliyetçiliğin yeniden üretimi ise bu kavramı doğal, verili ve sabit olarak düşünülmesinden öte bir temsil sistemini oluşturdukları ve bir söylem olarak görülmesi gerekmektedir. Bu bakımdan temsil ve söylem olarak düşünüldüğünde toplumsal ve kültürel ürünlerin ardındaki pratiklere dayandığı görülmektedir. Genel olarak tüm kültürel ürünlerde özde ise bu çalışma kapsamında ele alınacak olan filmlerde milliyetçilik, söylem ve temsiller aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

Milliyetçiliğin temel özelliklerini; “sınırları olan bir toprak, ulusun bir bütün olduğu kavramı, egemen ve kendine yeterli bir yapı olarak diğer milletlerle eşitlik, halkın kolektif olaylara katılımı, doğrudan üyelik, dilin ve değerlerin oluşturduğu bir kültür, ortak bir tarih ve ortak bir ırk” olarak sıralayan Calhoun (2007, 6), milliyetçiliğin sadece buhran ve çatışma dönemlerinde ortaya çıkmadığını, söylem ve temsil sistemi olarak gündelik pratiklerle sürekli olarak üretildiğini ifade etmektedir. Michael Billig’e (2002, 50) göre de milliyetçilik, söylem ve temsille sürekli olarak yeniden üretilen günlük pratiklere sızmış bir oluşumu ifade etmektedir. Ayrıca Billig’in ortaya koyduğu bu milliyetçilikte söylem daha çok ‘biz ve ‘onlar’ karşılığı çerçevesinde sürmektedir. Milliyetçilik söylemi dünyayı ikili kategorilere ayırmaktadır; “biz” ve “onlar”, “dostlar” ve “düşmanlar” gibi kimlikler ve karşı kimlikler üretilmektedir. “Bizi” “ötekine” göre tanımlamaktadır (2002, 62). Oluşturulan ikili karakterlerle milliyetçi söylem ve temsiller varlığını devam ettirmekte ve ötekileştirmenin ana kaynağını oluşturmaktadırlar.

1.1. Ötekileştirme: Biz ve Onlar Ayrımı

Kimliğin, bir takım insanlarla nelerin ortak olduğuna ve diğerlerinden farklılaştıran yönlerin neler olduğuna dair “bir ait olma durumu” olduğunu ifade eden Weeks (1998, 85), kimliğin bireye kişisel bir konum duygusu vermesinin yanında, kimliklerin yansız olmadığından “kim olunduğu söylenirse aynı zamanda ne olunduğu, neye inanıldığı ve ne istendiğinin de” ortaya çıktığını eklemektedir. Hall’a (1998a, 177) göre ise kimlik, “açık ve net bir biçimde tanımlanamayan, her zaman hareket halinde olan, bireyleri konumlayan ve onların kendilerini konumlandığı farklı durumlara verdikleri isimlerdir, geçmişin öyküleridir”. Kimlik oluşum süreci içerisinde, kendi kimliğini tanımlamak, özelliklerini sıralamak ve kendi konumunu belirlemek için ihtiyaç duyulanın bir öteki olduğunu ifade eden Hall (1998b, 41), bu öteki sayesinde aslında “kendinin ne olduğu veya arzuladığı kendisinin ne olmak istediğinin” anlatılmak istendiğini vurgulamaktadır. Milliyetçilik düşüncesinde ötekileştirmenin sürekli olarak “ben” ve “öteki” arasında ayrımlar yaratarak yapılmaktadır (Hall, 1998b, 71). Milliyetçilik düşüncesinde kendi ulusunun veya etnik kökeninin başka herhangi bir etnik köken karşısında üstünlüğünün yansması bir ötekinin varlığına bağlıdır bir öteki yoksa oluşturulur.

Billig (2002, 94) de “bizim” oluşması ve “bizden” bahsedilebilmesi için ihtiyaç duyulanın, bir öteki olarak “onlar” olduğunu yineleyerek aynı oluşum sürecinin uluslar içinde geçerli olduğunu, bir ulusal topluluğun düşünülebilmesinin ancak başka ulusal toplulukların varlığı ile mümkün olacağını eklemektedir. Kimlik sürecinde olduğu gibi milliyetçilikte de ötekileştirmenin, ulusun kendisini bir başka ulusun varlığı karşısında konumlayarak, özelliklerini bu şekilde oluşturmasıyla olduğunu belirtmektedir.

Milliyetçi düşüncede “biz” daima en üstün, en iyi, en huzur verici iken, “onlar” öteki olarak daima düzen bozuculardır. Ötekiler daima düşman olarak değerlendirilir ve biz ve onlar arasındaki ayrım şu şekilde belirginleştirilir;

Biz olan; ortak bilinci, iyiyi, yüceliği, erdemi, şerefi, aydınlığı, özgünlüğü, düzeni, dayanışmayı, vatanseverliği, güveni, sadakati, sevgiyi, ortak geçmişi ve geleceği simgelerken, ötekileştirilenler veya düşman olarak nitelendirilenler ise; kötülüğü, karanlığı, ayrılığı, bölücülüğü, kargaşayı, alçaklığı, ulusal tehdidin kaynağını, nefreti, dikkat edilmesi gerekenleri veya hizaya getirilmesi gerekenleri simgelemektedir (Pamuk, 2014, 65).

Milliyetçi düşüncede ötekileştirme yaratılan biz ve onlar ayrımıyla yapılmaktadır. Bu sayede iyi olarak sunulan biz, devamlı olarak kötü olarak sunulan onlar karşısında yüceltilmektedir. Biz ve onlar arasındaki düşmanlaştırma bu şekilde yapılmaktadır.

Milliyetçilik günümüzde artık eğitim gibi tek bir merkezden ya da kaynaktan aktarılma aşamasından uzaklaşmıştır. Milliyetçilik gündelik yaşamın söylem ve pratiklerinde sürekli olarak görülmesinin yanında kültürel ürünlerde de varlığını hissettirmektedir. Özellikle kitle iletişim araçlarının hayatın tüm alanlarını etkisi aldığı dünyada, milliyetçilik de bu araçlar

aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Kültürün popülerleştiği günümüzde başka herhangi bir olgu gibi milliyetçilik de popülerleşmekte, çeşitli görünümlere bürünmektedir.

1.2. Popüler Milliyetçilik ve Sinema

Popüler milliyetçilik, “milliyetçiliğin tek tip ve değişmez olduğuna karşı çıkan, referansını kitabi bir içerikten almayan bunların yerine günlük yaşamdaki pratik ve söylemlerden beslenen bir milliyetçiliktir” (Bora, 2009, 18). Popüler milliyetçilik, resmi ideolojinin dayattığı tek görünümlü milliyetçilik yaklaşımına karşı çıkmakta ve aksi yönde milliyetçiliğe dair görüşler ortaya koymaktadır. Resmi milliyetçiliğin amacı “homojen ve uyumlu bir toplum” yaratmakken popüler milliyetçilik, tek görünümlü bir toplum yapısının olamayacağı belirtmektedir. Diğer taraftan popüler milliyetçiliğin yeniden üretim alanı popüler kültür ve gündelik hayattaki görünümleri kapsamaktadır (Özkırmılı, 2009b, 706). Popüler milliyetçiliğin yeniden üretim alanı popüler kültür kaynaklarıdır. Yazılı/görsel basın, müzik, sinema gibi alanlar resmi ideolojinin gözden geçirildiği, yeniden tanımlandığı alanlardır. Bu yeniden üretim ya devlet eliyle ya da özel alanda sürekli olarak yapılmaktadır (Özkırmılı, 2009b, 710).

Popüler milliyetçilik, “uzun nutuklar ya da yazılı bildirimlerden çok kısa sloganlar, klişe cümleler ve simgeler üzerinden öznelere seslenen bir milliyetçiliktir”. Popüler milliyetçilik daha çok hamasi bir yapı barındırmaktadır. Arabalardan ya da balkonlardan asılan bayraklar, harita, sözel ve görsel tezahüratlar tarzları milliyetçiliğin popülerleşmesinin örnekleri olarak gösterilebilir (Bora, 2003, 148). Popüler milliyetçilik ayrıca “popüler kültürün araçlarını yani reklamları, gazeteleri, televizyonları, interneti, popüler sporları, sinema filmlerini kullanarak kendisini yeniden üretmektedir (Işık, 2006, 231)”.

Popüler kültür alanından birisi olan sinemada da filmler aracılığıyla popüler milliyetçiliğin izlerine rastlanabilmektedir. Filmlerde yansıtılan temsil sistemleri ve söylemlerle milliyetçilik popülerleşmektedir. Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarmakta bunu da temsil aracılığıyla gerçekleştirmektedirler. Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin etmektedirler (Ryan ve Kellner, 2010, 35).

Milliyetçi söylem ve temsillerin aktarımında belirleyici unsurların başında “biz” ve “onlar” karşıtlığı yatmaktadır. Türk sinemasında da milliyetçi söylem ve temsiller, biz ve onlar karşıtlığı üzerinden yaratılan “öteki” temsilleri üzerinden aktarıldığı söylenebilir. Kimlik tanımlamalarında ana noktayı, daha önce değinildiği gibi “biz ve onlar” karşıtlığı oluşturulmaktadır. “Biz” oluşması “onların” ötekiliğiyle mümkün olmaktadır. Bir öteki yoksa oluşturulur. Tüm bu oluşumların popüler kültür ürünleri üzerinde şekillendirici bir etkisi olduğu ileri sürülebilir. Kıbrıs meselesinden dolayı yaşanan gerilimden beslenen milliyetçi bakış açısı sürekli olarak yaratılan bir düşman aracılığıyla kendi söylem ve temsillerini yinelemektedir. Milliyetçi bakış açısının yarattığı düşman imgesine sürekli olarak Kıbrıs temalı filmlerde de bulunduğu söylenebilir.

2. Türk Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmler

Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı ilk filmler, 1950’li yıllara rastlamaktadır. 1959 yılında Nişan Hançer’in yönetmenliğinde çekilen *Kıbrıs Belası Kızıl E.O.K.A.*’nın konusunu, bir Türk taburunun Mağusa’da tuzağa düşürülerek katledilmesi oluşturmaktadır. Ancak film gösterime girmeden yasaklanmıştır. Yasaklanma gerekçesi ise 1959 yılında Türkiye ve Yunanistan sağlanan olumlu havanın bozulmak istenmemesi gösterilmiştir (Özgüç, 2005, 182). Bir diğer film ise yine 1959 yılında çekilen, yönetmenliğini Behlül Dal’ın yaptığı *Kıbrıs Şehitleri*’dir. Filmde Rumlar’la girişilen çatışmalarda şehit olan Türkler’in hikayesi anlatılmaktadır.

1960’lı yıllarda yapılan Kıbrıs temalı filmler milliyetçi izler taşımaktadır. Bu dönemde yapılmış olan filmler şunlardır; *On Korkusuz Adam* (Yön: Tunç Başaran, 1964), *Kıbrıs Volkanı*

(Yön: Ural Ozon, 1965), *Kartalları Öcü/Severek Ölenler* (Yön: Osman Seden, 1965), *Dişi Düşman* (Yön: Nejat Saydam, 1966), *Fırtına Beşler* (Yön: Aram Gülyüz, 1966), *Fedailer* (Yön: Kayahan Arıkan, 1966), *Göklerdeki Sevgili* (Yön: Remzi Jontürk, 1966), *Severek Dövüşenler* (Yön: Adnan Saner, 1966), *Fedai Komandolar Kıbrıs'ta* (Yön: Nejat Okçugil, 1968), *Komandolar Geliyor* (Yön: Nejat Okçugil, 1968) (Erdengiz, 2013). Bu dönemde konuyla ilgili ilk film, 1964 yılında yapılmış olan, yönetmenliğini Tunç Başaran'ın üstlendiği *On Korkusuz Adam*'dir. Film 1964 ve 1965 sezonunun en çok iş yapan filmlerindedir. O yılların gerilimi ve milli duyguların da etkisiyle *On Korkusuz Adam* gişede büyük başarı kazanmıştır. Bu film, anlatısında milliyetçi söylem ve temsillere geniş şekilde yer vermiştir. Amaç, "Kıbrıs sorununa daha özgün senaryolarla barışçıl bir çizgide yaklaşmak değil, kanayan yarayı daha da kanatmaktır. Konuları yiğitlik ve kahramanlık öyküleri üzerine kurulu bu tür filmler kolaycılığa, sömürüye açıktır (Özgüç, 2005, 182)". Bu dönemde yapılan diğer Kıbrıs temalı filmlerde de benzer milliyetçi anlatılar bulunmaktadır. *Komandolar Geliyor* ile Türk sinemasında Kıbrıs temalı yapılmış olan filmlerde Kıbrıs Harekatı öncesi dönem tamamlanmıştır. Bundan sonra yapılacak olan filmler ise Kıbrıs Harekatı'ndan sonra yapılacak olan filmleri kapsamaktadır.

1974 yılında yapılan Kıbrıs Harekatı ile Türk sinemasında Kıbrıs'a olan ilgi tekrar artmıştır. Harekat ile birlikte Türk sinemasında "ikinci milli film akımı" başlamıştır. Yine bu dönemde de yapılan filmlerin anlatısında milliyetçi temsil ve söylemlere rastlanılmaktadır. 1970'li yıllarda yapılan filmler; *Önce Vatan* (Yön: Duygu Sağıroğlu, 1974), *Kartal Yuvası* (Yön: Natuk Baytan, 1974), *Zindan* (Remzi Jontürk, 1974), *Sezercik Küçük Mücahit* (Yön: Ertem Gönenc, 1974), *Kıbrıs Fedailer* (Yön: Müjdat Saylav, 1974), *Göç (Kıbrıs Ufuklarında)* (Yön: Remzi Jontürk, 1974), *Şehitler* (Yön: Çetin İnanç, 1974), *Türk Aslanları* (Yön: Kayahan Arıkan, 1974), *Zafer Kartalları* (Yön: Seyfi Havaeri, 1975), *Silah Arkadaşları*'dir (Yön: Osman Seden, 1977) (Erdengiz, 2013).

Türk sinemasının 1980 ve 1990'larda Kıbrıs temalı filmler yapılmamıştır. 2000'li yıllarda yapılan filmler ise; aslen Kıbrıslı olan Derviş Zaim'in Kıbrıs meselesine farklı bir bakış açısını getirmeyi amaçlayarak yaptığı *Çamur* (Yön: Derviş Zaim, 2003), *Gölgeler ve Suretler* (Yön: Derviş Zaim, 2010) dir.

Sonuç olarak Türk sinemasında Kıbrıs temalı toplam 24 film yapılmıştır. Bu filmler üzerine yapılmış olan akademik çalışmalara bakıldığında daha çok ikinci dönemde yapılmış filmler (*Çamur ve Gölgeler ve Suretler*) üzerine odaklanıldığı görülmüştür. Bu çalışmalarda ilgili filmlerde Kıbrıs meselesinin nasıl ele alındığına ilişkin değerlendirmeler bulunmaktadır. Ayrıca filmlerde Kıbrıs meselesinin karakterler üzerinde bıraktığı izlere, travmalara ve hayal kırıklıklarına odaklanılmaktadır. Birinci döneme ilişkin olarak ise kapsamlı bir çalışmaya rastlanılmamış olup bu döneme ait filmlere, genel olarak Kıbrıs temalı filmlerin ele alındığı çalışmalarda kısaca değinildiği belirlenmiştir.

Aslıhan Doğan Topçu'nun (2010) editörlüğünü yaptığı ve Derviş Zaim sinemasının genel olarak değerlendirildiği *Derviş Zaim sineması: Toplumsalın eleştirisinden geleneğin estetiğine yolculuk* adlı kitaptaki bazı bölümlerde, Derviş Zaim'in Kıbrıs meselesi üzerine odaklandığı *Çamur* filmi üzerine analizler bulunmaktadır. Kitapta bölüm olarak yer alan Z. Tül Akbal Süalp'in *Geniş zamanlı tarihin şiiri*, Serpil Kirel'in *Derviş Zaimler: Senaryo yazarı Derviş Zaim ve yönetmen Derviş Zaim*, Müberra Yüksel'in *Çatışmadan uzlaşmaya tehdit ve öteki algısının önemi: Üçüncü taraf olarak Zaim filmleri ve Ahmet Serdar Aktürk'ün Çamur'da yakın geçmişle yüzleşme: Uzlaşmak mümkün (mü?)* adlı makalelerinde *Çamur* üzerine değerlendirmelere yer verilmektedir.

Ayrıca Ayşe Pay'ın (2010) editörlüğünü yaptığı *Yönetmen sineması: Derviş Zaim* adlı kitapta *Çamur ve Gölgeler ve Suretler* üzerine çeşitli değerlendirmeleri içeren; *Derviş Zaim sinemasında kurgu oyunları: Çamur* (Ayşe Pay), *Derviş Zaim'in film coğrafyası: Gölgeler ve Suretlerde Kıbrıs haritası* (Cihat Arınc) ve *Derviş Zaim: Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir* (Barış Saydam ve Celil Civan) adlı çalışmalar bulunmaktadır.

3. Yöntem

Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde ne şekilde bir dönüşümün yaşandığını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, bir durum saptama çalışması olup nitel araştırma tekniklerinden yararlanılmıştır. Bu çalışmada nitel araştırmaların veri analiz tekniklerinden biri olan betimleyici analiz kullanılmıştır.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, 19). Nitel analiz, araştırmacının verilerdeki en önemli unsurları tespit etmesi, bunu anlamlı bir şekilde fark etmesi ve buna anlam vermesi yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Ekiz, 2009, 74). Nitel araştırmaların veri toplama tekniklerinden biri de betimsel analizdir. Betimsel analiz dört aşamada gerçekleşmektedir. Birinci aşamada araştırmacı araştırma sorularından, araştırmanın kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareket ederek veri analizi için bir çerçeve oluşturur. Böylece verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenmiş olur. Ardından, araştırmacı daha önce oluşturmuş olduğu çerçeveye dayalı olarak verileri okur ve düzenler. Bu süreçte verilerin anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi önem taşımaktadır. Bu aşamadan sonra araştırmacı düzenlemiş olduğu verileri tanımlar. Bunun için gerekli yerlerde doğrudan alıntılara da başvurmak zorunda kalabilir. Bu sürecin sonunda araştırmacı tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Araştırmacı bu aşamada ayrıca yapmış olduğu yorumları daha da güçlendirmek için bulgular arasındaki neden sonuç ilişkilerini açıklar ve ihtiyaç duyulması durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapar (Yıldırım ve Şimşek, 2003, 158).

3.1. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini, Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme türlerinden biri olan amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme “araştırmanın amaçları doğrultusunda bir evrenin temsilci bir örneği yerine, amaçlı olarak bir ya da birkaç alt kesimini örnek olarak almaktır. Başka bir deyişle amaçlı örnekleme, evrenin soruna en uygun bir kesimini gözlem konusu yapmak demektir (Sencer, 1989, 386)”. Bu çalışmada, çalışma amacı olan “Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde ne şekilde bir dönüşümün yaşandığının” ortaya konulabilmesi için örnekleme filmler, birinci dönemi kapsayan 1950, 1960 ve 1970’li yıllardan iki ve ikinci dönem olan 2000’li yıllardan ise iki film olmak üzere dört film olarak belirlenmiştir.

Birinci dönemde yapılmış olan filmlerden örnekleme dahil edilecek olan filmlerin seçiminde çeşitli kriterler göz önünde bulundurulmuştur. İlki, 1950’li yıllarda yapılmış olan iki filme de (*Kıbrıs’ın Belası Kızıl EOKA* ve *Kıbrıs Şehitleri*) ulaşılamamasından dolayı bu döneme ilişkin filmler 1960 ve 1970’li yıllardan seçilmiştir. İkinci kriter ise 1960 ve 1970’li yıllardan film seçiminde, filmlerden birisinin 1960’lı yıllarda yapılmış olması diğer filmin ise 1970’li yıllarda yapılmış olması olarak belirlenmiştir. Son olarak, 1960 ve 1970’li yıllarda çekilmiş filmlerden hangilerinin örnekleme dahil olacağı konusunda, anlatısında “biz ve onlar ayrımının keskin olması” ve “şovenist-milliyetçi temsil, anlatı ve ifadelerin sıkça kullanılması” bir başka kriter olarak belirlenmiştir. 2000’li yıllarda Türk sinemasında Kıbrıs temalı toplam iki film bulunduğu için her iki filmde örnekleme dahil edilmiştir. Çalışmada “Kıbrıs ile ilgili olarak dönemselsel yaşanan olayların Türk sinemasına nasıl yansdığı” gibi bir yaklaşım ya da varsayım/hipotez üzerinden hareket edilmediğinden; amacın, mevcut durumun ortaya konulması olduğundan ikinci dönemdeki her iki filmin de aynı yönetmene (Derviş Zaim) ait olması bir sorun teşkil etmediği düşünülmektedir.

Örnekleme dahil edilecek filmlerle ilgili bir diğer nokta ise ulaşılan film sayısı ile olmuştur. Araştırmacının tüm çabalarına rağmen evrene dahil olan 24 filmde sadece 9 filme ulaşılabilmektedir. Evrene dahil olup da ulaşılan filmler şunlardır; *On Korkusuz Adam* (Yön: Tunç Başaran, 1964), *Dişi Düşman* (Yön: Nejat Saydam, 1966), *Önce Vatan* (Yön: Duygu Sağıroğlu,

1974), *Kartal Yıvası* (Yön: Natuk Baytan, 1974), *Zindan* (Remzi Jontürk, 1974), *Sezercik Küçük Mücahit* (Yön: Ertem Gönenc, 1974), *Silah Arkadaşları* (Yön: Osman Seden, 1977), *Çamur* (Yön: Derviş Zaim, 2003) ve *Gölgeler ve Suretler* (Yön: Derviş Zaim, 2010).

Örneklem seçimiyle ilgili olarak yukarıda belirtilen kriterler göz önünde bulundurulduğunda “Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde ne şekilde bir dönüşümün yaşandığını” ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada örneklem olarak şu filmler belirlenmiştir; *On Korkusuz Adam* (Yön: Tunç Başaran, 1964), *Önce Vatan* (Yön: Duygu Sağıroğlu, 1974), *Çamur* (Yön: Derviş Zaim, 2003) ve *Gölgeler ve Suretler* (Yön: Derviş Zaim, 2010).

4. Bulgular ve Yorumlar

4.1. On Korkusuz Adam

Filmde, 1963 yılında Kıbrıs’ta Rumlar’ın Türkler’e yönelik saldırılarına karşı Anadolu’dan Kıbrıslı Türkler’e yardım için Ada’ya giden “On Korkusuz Adamın” hikayesi anlatılmaktadır. Aralarında Halil (Tamer Yiğit), Konyakçı (Yılmaz Güney), Kürt Mahmut (Erol Taş) ve Suphi’nin (Adnan Şenses) de bulunduğu On Korkusuz Adam Kıbrıs’ta Rumlar’a karşı mücadele ederler.

Filmin odaklandığı konular arasında Rum çetelerinin Türkler’e yapmış oldukları katliamlar, cinayetler ve tecavüzler bulunmaktadır. Diğer taraftan Türkler’in mağduriyetleri, kahramanlıkları ve fedakarlıkları da film de odaklanılan diğer konulardır.

Filmde ötekileştirme, milliyetçi temsil ve söylem üzerinden inşa edilen biz ve onlar ayrımı ile yapılmaktadır. Rumlar için kullanılan ifadeler, düşmanlaştırmanın aracı olarak kullanılmaktadır. Filmde milliyetçi temsil ve söylemin yansımalarından en temel olanı, Ana Vatan ve Yavru Vatan kavramsallaştırması ile toprak üzerinden yapılmaktadır. Ayrıca Yavru Vatan’da bulunan “soydaşlar” ifadesi de milliyetçi bir söylem barındırmaktadır. Kıbrıs meselesinin Türkiye’den bağımsız olarak düşünülemediği ve artık Rumlarla ortak bir yaşamın olamayacağı anlamına gelen “Yavru Vatan” kavramsallaştırması diğer taraftan Rumlarca dile getirilen Enosis’i akla getirmektedir. Böylece her iki taraf da uzlaşmadan ziyade ayrışmayı savundukları söylenebilir. Filmde Rüstem’in “Anadolu’da da Kıbrıs davasına gönül vermiş kalbi Kıbrıslı kardeşleri için atan insanlar var” sözleri Anderson’un milliyetçiliği, “hayali cemaatlere” benzetmesini hatırlatmaktadır. Ana Vatan’da bulunan Türkler Yavru Vatan’daki soydaşlarını görmemiş olsalar da onların varlığından haberdardır ve hayali bir birliktelik yaratmaktadır.

Film “biz”, Rumlar’ın karşısında sürekli olarak saldırıya ve katliama uğrayan olarak mazlum ve mağdur olarak sunulurken diğer taraftan onlar olarak yansıtılan Rum çeteler ise katil, zalim ve tecavüzcü olarak sunulmaktadır. Ayrıca Ana Vatan’dan Kıbrıs’a Rumlar’a karşı savaşmaya gelenler arasında bir de özellikle isminin başına Kürt ifadesi eklenip sürekli olarak Kürt Mahmut olarak ifade edilen bir karakter bulunmaktadır. Böylece biz içerisinde değişik etnik gruptan insanın bulunabileceği ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Ayrıca filmde bizi oluşturan tüm karakterlerin tamamı iyi olanı oluşturmaktadır. Biz içerisinde bulunan karakterlerin içlerinde bir karakter de bile davadan sapma adına en küçük bir eksiklik bulunmamakta, mutlak manada iyiyi temsil etmektedirler. Diğer taraftan onları oluşturan Rum çeteler arasındaki tüm karakterler de kötülüklerle kuşatılmış olarak yansıtılmaktadırlar. Filmde bizi oluşturan tarafta silahlı mücadele eden grup dışında gündelik hayatlarına devam eden insanlara da yer verilirken Rum tarafında ise silahlı gruptaki insanlar dışında Rum halkına yer verilmemektedir. Böylece Rum tarafında günlük yaşamlarını devam ettiren insanların ne düşündüklerine dair bir fikirde bulunulmamaktadır. Yine filmde Rumlar, filmin tamamında Türkçe konuşurken Rumca ifadeye yer verilmemektedir.

4.2. Önce Vatan

Film iki bölümden oluşmaktadır. Filmin ilk bölümü 1963 yılında Kıbrıs’ta yaşanan olayları konu edinmektedir. Teğmen Yavuz (Cüneyt Arkın) ve bölüğü, Rumlar’ın Kıbrıs’ta Türkler’e yaptıkları baskı ve cinayetleri engellemek, Rumlar’ın yığınak yaptıkları cephaneliği ele geçirmek,

Kıbrıs Türkleri'ni teşkilatlandırmak ve Türk köylerini kurtarmakla görevlendirilmişlerdir. Filmin ikinci bölümünde ise Kıbrıs Harekatı öncesi ve hareket konu edinilir.

Filmin odaklandığı konular arasında *On Korkusuz Adam*'da olduğu gibi Rum çetelerinin Türklere yapmış oldukları katliamlar, cinayetler, kurşuna dizmeler ve tecavüzler bulunmaktadır. Diğer taraftan Türkler'in mağduriyetleri, kahramanlıkları ve fedakarlıkları da odaklanılan diğer konulardır. Filmde Rum çeteler kendi ibadet mekanlarını da içine alacak şekilde hiç bir kutsala saygı göstermeyen kişiler olarak gösterilmektedir. Tecavüzler Türk kadınların Rum çetelerden kaçıp sığındıkları yer olan kilisede yaşanmaktadır.

Filmde ötekileştirme milliyetçi temsil ve söylem üzerinden inşa edilen biz ve onlar ayrımı ile yapılmaktadır. Rumlar için kullanılan ifadeler düşmanlaştırmanın aracı olarak kullanılmaktadır. Filmde milliyetçi temsil ve söylemin yansımalarından en temel olanı, *On Korkusuz Adam*'da olduğu gibi Ana Vatan ve Yavru Vatan üzerinden yapılmaktadır. Ayrıca Yavru Vatan'da bulunan "soydaşlar" ifadesi de yine Anderson'un "hayali cemaatler" kavramsallaştırmasını hatırlatarak içerisinde milliyetçi bir söylem barındırmaktadır.

Filmde bizi oluşturan karakterler mazlum, mağdur iken onları oluşturan karakterler ise zalim ve saldırgandır. Rum çetelerinin eziyet ve işkence ettikleri Kıbrıslı Türkler'e filmde yer verilirken Rum halkından hiç bahsedilmemektedir. Ayrıca Rum çeteler kutsal değerlere bile saygıları olmadan bir kiliseye sığınan Türkler'i orada alıkoyarak, kilisede kadınlara tecavüz etmektedirler.

Gellner milliyetçilikten söz edilebilmesi için bir toprak parçasına sahip olunması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca sahip olunan bu toprağın bittiği ve "sınırın" başladığı yerde ötekinin varlığından hareketle milliyetçiliğin oluşumunu açıklamaktadır (1992, 19). Filmde de benzer şekilde hem Türk hem de Rum tarafları ilk olarak kendilerine ait olmasını istedikleri bir toprağı hayal etmektedirler. Bu düşünce Türk tarafında Taksim olarak şekillenirken Rum tarafında ise Enosis olarak doğmaktadır. Böylece bir toprak parçasına sahip olmak ve "sınır" ulaştıktan sonra milliyetçiliği kurmak amaçlanmaktadır.

4.3. Çamur

Filmin karakterleri Ali, kız kardeşi Ayşe, Ayşe'nin sevgilisi Halil ve yakın arkadaşları Temel, zorlu geçmişlerinin kovalamacası altındadırlar. Hepsinin kendilerine ait bir hastalıkları vardır ve ondan kurtulmaya, iyileşmeye çalışırlar. Temel, geçmişiyle yüzleşmek ve kurumuş tuz gölünün çamuru içinde gömülmüş cesetler hakkında itirafta bulunmak ister fakat korkusundan çamura yaklaşamaz. Halil ise daha çok geçmişin saklı kalmasını ister. Ali iki toplum arasındaki gerginliği azaltmayı amaçlayan Birleşmiş Milletler (BM) projelerinden birisine katılır ve bir videokaset üzerinde anlatıları olan her iki taraftan insanların temas etmesini amaçlar. Ayşe kardeşinin tıp yoluyla tedavi edilmesini önermekteyken Ali şifalı olduğuna inandığı tuz gölünden medet umar.

Filme Çamur adını koyma fikri ve yazma aşaması, yönetmenin gerçek hayattan bir esinlenmesiyle başlamaktadır. "Tepeden tırnağa çamura batmış üç kişiyi gören yönetmen, bunun nedenini araştırır ve bunun şifalı bir çamur olduğunu öğrenir. Bu imge Çamur'da yaratacağı, çamura takıntısı olan karakterler açısından önemlidir (Kırel, 2010, 110)". Çamur iyi ve kötüyü içinde saklamakta, bazen şifa bazen de bela kaynağı olmaktadır. Filmde çamur üzerinden anlatılan "geçmiş"tir ve geçmiş ile hakkıyla yüzleşenler için çamur şifa kaynağı olmaktadır. Filmde vurgulanmak istenen, her iki taraf hem mağdur hem de suçlu olduklarını kabul etmediği sürece çamur yani geçmiş, onlar için şifa kaynağı olamayacağıdır (Aktürk, 2010, 21). Yönetmenin ifadesiyle Çamur, "insanın iyileşmesinin, hayata dönmesinin bunun için samimi bir biçimde hem içindeki hem de dışındaki hastalıkla boğuşmasının hikayesidir (Yüksel, 2010, 35)".

Kıbrıs'ta yaşananların ardından oradaki insanların da iyileşmek istedikleri üzerinden ilerleyen "film, hastalık motifini bir metafor olarak kullanmaktadır (Pay, 2010, 41)". Filmdeki

karakterlerin hepsi kendilerine verilen sınırları zorlamaya, kendi sınırlarını yeniden tanımlamaya daha ileriye taşımaya çalışmaktadır. Karakterler çamur ile yani geçmişleriyle mücadele etmektedirler.

Film boyunca konuşulmaktan ve üzerine düşünülmekten kaçınılan geçmiş, bedenler üzerinde fiziksel yaralara, takıntılara ve rahatsızlıklara yönlendiği görülmektedir. Başa çıkılmaya çalışılan, bir türlü başa çıkılmayan büyük travma ile yüzleşilemediği için bütün karakterler nevrotiktir. Çünkü büyük acıların içinde zalim ile mazlumda sürekli yer değiştirir (Süalp, 2010, 13).

Ali için çamur şifa kaynağıdır, Ayşe çamurda bebeğini düşürür ancak döllenme projesine katılarak ümidini devam ettirir, Temel için ise çamur, itiraf etmekte zorlandığı otuz yıl önce meydana gelen bir katliamın mağduru Rumlar'ın cesetleri gömülü olduğu bir yerdir ve yüzleşilmesi gerek bir şeydir ama korkar, filmin sonunda çamurla yüzleşir, Halil için ise çamur uzak durulması gerektirir. Hepsini bir hastalıklarından kurtulmaya ve iyileşmeye çalışmaktadır.

Çamur, *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan* aksine Kıbrıs konusunda alışılmışın dışında şeyler söyleyen ve yaşananları sorgulayan bir filmidir. Filmin açılışında komutanın ağzından şunlar söylenir;

Kıbrıs'ta otuz yıl öncesini hatırlayın. Kıbrıs'ta bu adada can ve mal güvenliğiniz yoktu. Türk olarak Rumlar'ın tehdidi altında yaşıyordunuz. Katliamlar, ırza geçmeler, göçler, kayıplar vardır. Türk ordusu adaya çıktığında kurtaracak Türk bulamayacak deniliyordu. Türk ordusu adaya çıktı sizler için güvenli bir bölge yarattı. Şimdi Rumlar güneyde kendi bölgelerinde, Türkler kuzeyde kendi bölgelerinde huzur içinde yaşıyorlar. Hem de otuz yıldır, kimsenin burnu kanamadan. Şimdi yeniden hazırlıklı olmalıyız.

Resmi söylemin bir tekrarı olan bu sözler içerisinde milliyetçiliği barındırmaktadır. *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'da olduğu gibi yeniden düşman imgesi ve onun tehdidi altında resmi söylem kendini yeniden üretmektedir. Ancak filmde geçmişi bilen karakterler üzerinde bu milliyetçi söylemin eleştirisi yapılmaktadır.

Ali bu konuşmayı dinleyen askerlerden biridir. Otuz yıl önce bir katliamda bütün ailesini kaybeden Ali ve kardeşi Ayşe, arkadaşları Temel ile birlikte geçmişle yüzleşmeye çalışmaktadırlar. Diğer birçok Türk ve Rum gibi 1974'te çizilen sınırla evlerinden olmuşlar ve Türk tarafında sınıra yakın bir kasabada yaşamaktadırlar. Ali üzerinde, otuz yıl önce meydana gelen kanlı çatışmaların ve katliamların etkisi büyüktür. Komutanın "hazırlıklı olmalıyız" ifadesi Ali'ye travma yüklü geçmişi hatırlattığı ve yeniden yaşanma ihtimalini anımsattığı için düşer ve bayılır.

Filmde karakterler otuz yıl önce yaşanmış olan olayların etkisinden kurtulmak isterler. Tek suçlu aramazlar biz ve onlar ayrımına girmezler. Filmde Rum karakterlere yer verilmez, Rumlar'la ilgili olarak sadece onların heykelleri vardır. Karakterlerin tamamı Türk'tür. Önceki iki film aksine Türk karakterler Kıbrıs'ın yerel şivesine ait bir Türkçe konuşmaktadırlar. Her bir karakter geçmişin yüklerinden arınmak için girişimde bulunurlar; Ali iki toplum arasındaki gerginliği azaltmayı amaçlayan BM projelerinden birine katılır. Amaç bir videokaset üzerinde anlatıları olan her iki taraftan insanların kopya bir heykelciği değiş tokuş etme sırasında sınır ötesinde bulunan ötekilerle temas kurmaktır. Temel ise başını çektiği barış girişimleriyle Rum ve Türk taraflarından gelen kanalizasyon atıklarının arıtılıp tarımda kullanılmak üzere temiz suya dönüştüğü bir tesiste gerçekleşmesi sembolik olarak bir arınmayı hedefler. Ayşe ise Ali'nin ısrarıyla çamura gidince çocuğunu düşürür. Sonra, bir İsviçre ortak projesi aracılığıyla yapay döllenme çalışmasına katılır. Hastalarına, bu süreç boyunca yitirmiş oldukları sevgili yakınlarını geriye getirecekleri duygusunu da vermektedir. Son sahnede, Ayşe ve iki oğlu sahilde huzurlu bir halde görünür. Umut hala vardır ve hayat her şeye rağmen devam etmektedir.

Çamur'da, *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'dakinin aksine Kıbrıs melesi çok farklı bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Çamur'da tek bir suçlu aranmamaktadır, suçlu varsa her iki taraftır ve bir mağdur varsa yine her iki tarafın olduğunu anlatmaktadır. Olaya milliyetçi ya da

çatışma dilinden değil insani ve uzlaşmacı bir dille yaklaşmaktadır. Biz ve onlar ayrımının yıkıcı etkisinde kurtulmak isteyen filmde geçmişle yüzleşme amaçlanmaktadır. Mutlak manada iyi ya da kötü ayrımında uzaklaşarak uzlaşma çizgisinde hareket edilmektedir.

4.4. Gölgele ve Suretler

Filmde, 1963 yılında Kıbrıs'ta Rumlar ve Türkler arasında yaşanan olaylar anlatılmaktadır. Rumlar'ın, köylerini basmaları ile köyden kaçan Karagözcü Salih ve kızı Ruhsar'ın komşu köye sığınmaları ve burada yaşanan olaylara odaklanılmaktadır. Rumlar ve Türkler'in birlikte yaşadıkları bu köyde iki toplumun nasıl birbirine düşman hale geldikleri ve sonrasında yaşananların nelere mal olduğu izleyiciye aktarılmaktadır.

Filmde gölgeler, "bir taraftan karakterlerin yüzleşmeye korktukları karanlık eğilimleri olduğu kadar diğer taraftan geçmişin hayaletlerinin şimdinin üzerine düşen gölgeleridir (Arınç, 2010, 81)". Aynı zamanda ardından oynatılan oyunun gölgelerinin aksettiği perde, bir taraftan gerçekliğin yansımasyken diğer taraftan gerçeklik önüne gerilmiş bir engeli ifade etmektedir. Perdenin ardında ip kimin elindeyse suretleri oynatan da odur. Bu bazen milliyetçi düşünceleri kışkırtan bir temsil iken bazen de uzlaşmayı savunan düşünce olmaktadır. Filmde perde arkasında olanları izleyiciye aktaran karakter ise yarı deli olan çoban Cevdet'tir. Cevdet "biz çocukken kahvede karagöz oynatırlardı. Ben de merak ederdim kimdir bu gölgeleri oynatanlar perdenin arkasından diye. Geçeyim bir bakayım dedim geçerken perdeyi devirdim. Karagözcü tokat attı sonra "aferin dedi gölgeye inanmayacan aklınla gerçeği arayacan" dedi" diyerek filmin anlatmak istediğini ortaya koymaktadır.

Filmde temel olarak odaklanılan konular; mutlak manada iyinin ya da kötünün olamayacağı, ortada yaşanan bir anlaşmazlık ve huzursuzluk varsa bunu ortadan kaldırılmasının ancak konuya muhatap olanların kendileri ve geçmişleriyle yüzleşmeleri ile mümkün olacağıdır. Yine filmde, uzun yıllar bir arada yaşayan iki toplumun gölgelerine belki milliyetçiliğin ötekileştirici yüzüne esir düşerek nasıl birbirlerinden ayrıştıkları ve güvensizlik ve paranoyaya mahkum olduklarına değinilmektedir.

Filmde ötekileştirme milliyetçi temsiller ve söylemler üzerinden yapılmaktadır. Özellikle Türk ve Rum tarafında bulunan bazı karakterler milliyetçi düşünce izinde giderek diğerini düşmanlaştırmaktadır. Rum tarafından milliyetçi düşünceyi barındıran karakterler Enosis'i (Yunanistan'a bağlanma) savunurken Türk tarafından karakterler ise Taksim'i (Adanın ikiye bölünmesi) savunmaktadır. Ancak yönetmen filmde duvarlarda yazılı olan Enosis ve Taksim yazılarını üzerlerini yine Rum ve Türkler'e çizdirerek reddetmekte ve birliği savunmaktadır. Filmde milliyetçi temsil ve söylemlere de rastlanılmaktadır. Türk ve Rum tarafından bazı karakterler (Ahmet, Hristo gibi) olaylara kendi pencerelerinden bakmakta ve karşısındakini ötekileştirme adına tüm kötülüklerin kaynağı olarak diğerini göstermektedir.

Filmde karakterler arasında biz ve onlar ayrımı oluşturulmamaya çalışılmaktadır. Biz ve onlar ikiliğine uyan karakterler Türk olan Ahmet ve Rum olan Hristo'dur. Bu iki karakter olaylara milliyetçi bir pencereden bakmaktalar ve kendi taraflarını mutlak iyi ve haklı olarak görmektedirler. Ahmet ve Hristo gölgelerinin kurbanları olmuşlardır. Filmde ne Türk tarafının ne de Rum tarafının tamamı iyi ve kötüdür. Türk tarafında Veli ile Rum tarafından Anna her iki tarafın sakin olmaları için mücadele ederler ve ortak aklı, vicdanı temsil ederler.

Filmin sonuna doğru aynı köyde bir arada yaşayan iki toplum arasında güvensizlik ve paranoya had safhaya ulaşmıştır. Karagözcü Salih'in "ben ölürsem bu Karagöz ve Hacivat şekillerini uzağa gömün ruhuma azap vermesi geride kalanlara da uğursuzluk getirmesin" diye bir nevi vasiyeti Salih'in kaybolması ve geri gelmemesi üzerine yerine getirilmek istenir. Çoban Cevdet şekilleri gömmek için ovaya çıkar ancak Hristo onu görür ve silah gömdüğünü sanır. Rum polislerle beraber Cevdet'i yakalarlar ve öldürürler. Aralarında Ruhsar

ve Ahmet'in de bulunduğu Türkler, Cevdet'in intikamını almak için Rum çoban Dimitri'yi bulurlar ve ilk taşı, aralarında en günahsız olduğuna inandıklarına attırarak Dimitri'yi öldürürler. İntikam alınmıştır ancak karanlık, akıllarını ve vicdanlarını kaplamıştır. Bir kıvılcım bekleyen köydeki Rum ve Türkler çatışmaya başlar. Kapı komşularını öldürmeye başlarlar. Ahmet Anna'yı, Hristo Veli'yi öldürür. Azınlıkta olan Türkler köyü terk etmek zorunda kalırlar.

Gölgeler ve Suretler'de, *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'dakinin aksine Rum karakterler aralarında Rumca konuşurlar. Türk ve Rum karakterler arasında geçen diyaloglarda, Türkler'in Rumca ve Rumlar'ın Türkçe kelimeler kullandıkları görülür. Çamur'da olduğu gibi *Gölgeler ve Suretler*'de de Kıbrıslı Türk karakterlerin konuşmaları *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'dakinin aksine Türkiye Türkçesi olmayıp Kıbrıs aksanını taşıyan Kıbrıs Türkçesini içermektedir.

5. Sonuç

Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde ne şekilde dönüşümün yaşandığını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada evreni, Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmlerden birinci dönemi kapsayan “1950, 1960 ve 1970’li yıllardan” iki ve ikinci dönem olan “2000’li yıllardan” ise iki film olmak üzere dört film (*On Korkusuz Adam*, *Önce Vatan*, *Çamur* ve *Gölgeler ve Suretler*) oluşturmaktadır.

Çalışma amacına ulaşmak için betimleyici analiz ile durum saptama yönteminin kullanıldığı çalışmada, filmlerin “odaklanılan konular”, “milliyetçi temsil ve söylem”, “ötekileştirme” ve “biz onlar ayrımı” olarak belirlenen sorular ve kategorilerle çözümlemeleri yapılmıştır. Çalışma sonunda elde edilen sonuçlara göre, birinci döneme ait *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'da benzer konulara odaklanılmıştır. Her iki filmde de Rum çetelerinin Kıbrıslı Türkler'e yapmış oldukları katliamlar, saldırılar ve tecavüzler karşısında Türkler'in mağduriyetleri, saldırılara maruz kalmaları ele alınmaktadır. Ayrıca olayların kaynağı olarak Rumlar'ın yaptıkları gösterilmektedir. Çalışmada, ikinci dönemde yapılmış olan *Çamur* ve *Gölgeler ve Suretler*'de ise ele alınan temel konular, birinci dönemde yapılan filmlerin aksine milliyetçi bir anlatıdan ziyade olaylara daha tarafsız ve sorgulamayla yaklaşmayı içermektedir.

Çalışmada ulaşılan sonuçlara göre *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'da milliyetçi temsil ve söylemlere sık sık yer verilmesine ve anlatı bu şekilde inşa edilmesine rağmen *Çamur*'da bu anlamda bir yaklaşıma rastlanılmamış, *Gölgeler ve Suretler*'de ise milliyetçi temsil ve söylemlere yer verilmesine rağmen ortaya çıkan sonuçlar üzerinden bunun eleştirisi yapılmıştır.

Çalışmada bir diğer yaklaşım ise biz ve onlar ayrımı üzerinden yaratılan ötekileştirme olmuştur. *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'da kötülüklerin kaynağının onlar olduğu, onların mutlak kötü bizin ise mutlak manada iyi olduğu yansıtılmıştır. *Çamur* ve *Gölgeler ve Suretler*'de ise biz ve onlar ayrımı farklı ele alınmaktadır. *Çamur*'da anlatı sadece biz üzerinden inşa edilmekte olup biz onlar ayrımının yerine olaylar ortak bir eleştirel perspektiften ele alınmaktadır. *Gölgeler ve Suretler*'de ise biz ve onlar ayrımı ile her iki tarafın da mutlak olarak ne iyi ne de kötü olduğuna ilişkin düşünce inşa edilmektedir. Ayrıca *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan*'da Rum karakterlere yer verilse bile hiçbir Rumca kelimeye rastlanılmamıştır. Diğer taraftan *Gölgeler ve Suretler*'de ise Rum karakterlerin aralarındaki konuşmalar Rumca olarak yapılmaktadır.

Son olarak, çalışma sonunda elde edilen sonuçlara göre, Türk sinemasında yapılmış Kıbrıs temalı filmlerden bu çalışmada tanımlandığı şekliyle birinci dönemde yapılmış *On Korkusuz Adam* ve *Önce Vatan* izleyiciyi sinemaya çekme adına kitleleri hareketlendiren milliyetçi bir anlatı üzerinden inşa edilmiş ve Kıbrıs meselesine milliyetçi bir bakış açısıyla yaklaşılmıştır. Diğer taraftan ikinci dönem olarak ifade edilen dönemde yapılmış *Çamur* ve

Türk Sinemasında Kıbrıs Temalı Filmlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm

Gölgeler ve Suretler’de ise Kıbrıs meselesi, olaylara dahil olan toplumların her ikisine de yer verilerek, milliyetçi ya da düşmanlaştırıcı bir yaklaşımın aksine anlayışın ön plana çıkarıldığı bir bakış açısıyla yansıtılmak istenmektedir. Sonuç olarak, Türk sinemasında yapılmış olan Kıbrıs temalı filmlerde birinci dönem yapılmış olan filmlerin anlatısında bulunan “çatışmacı” anlayıştan ikinci dönemde yapılmış olan filmlerin anlatısında bulunan “uzlaşmacı” anlayışa doğru bir dönüşüm yaşanmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktürk, A. S. (2010). Çamur'da yakın geçmişle yüzleşme: Uzlaşmak mümkün (mü?). A. D. Topçu (Ed.). *Derviş Zaim sineması: Toplumsalın eleştirisinden geleneğin estetiğine yolculuk* (s.50-55). Ankara: De-ki Basım Yayıncılık.
- Anderson, B. (2011). *Hayali cemaatler* (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arıncı, C. (2010). Derviş Zaim'in film coğrafyası: Gölgeler ve Suretlerde Kıbrıs haritası. A. Pay (Ed.). *Yönetmen sineması: Derviş Zaim* (s.75-88). İstanbul: Küre Yayınları.
- Billig, M. (2002). *Banal milliyetçilik*. (C. Şişkolar, Çev.). İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Bora T. (2003). Türk milliyetçiliği ve kriz: Bayraklar ve rüzgarlar. *Birikim*, 172, 46-62.
- Bora, T. (2009). Sunuş. T. Bora (Ed.). *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Milliyetçilik* (s.15-22). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Calhoun, C. (2007). *Milliyetçilik*. (B. Sütçüoğlu, Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ekicigil, E. (Yapımcı) ve Başaran, T. (Yönetmen). (1964). *On Korkusuz Adam*. [Film]. Türkiye: Artist Film.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Es Yayınevi.
- Erdengiz, A. (2013). *Türk Sinemasında Kıbrıs Filmleri (1959-1974)*. Erişim: 26 Haziran 2015. <http://sinematikyesilcam.com/2013/01/turk-sinemasinda-kibris-filmleri-1959-1974-2/>
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve ulusçuluk*. (B. Behar ve G. Erdoğan, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Hall, S. (1998a). Kültürel kimlik ve diaspora. J. Rutherford (Der). *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık* (s. 173-192). (İ. Sağlamer, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hall, S. (1998b). Eski ve yeni kimlikler, eski ve yeni etniklikler. A. D. King (Der). *Kültür, küreselleşme ve dünya-sistemi. Kimlik temsilinin çağdaş koşulları* (s. 63-96). (G. Seçkin - Ü. H. Yolsal, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2010a). *1780'den günümüze milletler ve milliyetçilik: "Program, mit, gerçeklik*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2010b). *Giriş: Gelenekleri icat etmek. Geleneğin icadı*. E. Hobsbawm ve T. Ranger (Ed.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Işık, E. (2006). Milliyetçilik, popüler kültür ve Kurtlar Vadisi, *Doğu Batı*. 38. 227 -247.
- Kırel, S. (2010). Derviş Zaimler: Senaryo yazarı Derviş Zaim ve yönetmen Derviş Zaim. A. Doğan Topçu (Ed.). *Derviş Zaim sineması: Toplumsalın eleştirisinden geleneğin estetiğine yolculuk* (s.94-133). Ankara: De-ki Basım Yayıncılık.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özkırımlı, U. (2009a). *Milliyetçilik kuramları: Eleştirel bir bakış*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Özkırımlı, U. (2009b). Türkiye’de gayriresmi ve popüler milliyetçilik. T. Bora (Ed.). *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Milliyetçilik* (s.706-717). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, A. (2014). *Kimlik ve tarih*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Pay, A. (2010). Derviş Zaim sinemasında kurgu oyunları: Çamur. A. Pay (Ed.). *Yönetmen sineması: Derviş Zaim* (s.41-56). İstanbul: Küre Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (E.Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Saydam, B. ve Civan, C. (2010). Derviş Zaim: Karagöz perdesi bir sonsuzluk perdesidir. A. Pay (Ed.). *Yönetmen: Derviş Zaim* (s.109-122). İstanbul: Küre Yayınevi.
- Sencer, M. (1989). *Toplumbilimlerinde yöntem*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Smith, A. D. (2002). *Küreselleşme çağında milliyetçilik*. (D. Kömürcü, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Smith, A. D. (2010). *Milli kimlik*. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Süalp, Z. (2010). Geniş zamanlı tarihin şiri. A. D. Topçu (Ed.). *Derviş Zaim sineması: Toplumsalın eleştirisinden geleneğin estetiğine yolculuk* (s.10-25). Ankara: De-ki Basım Yayıncılık.
- Ün, M. (Yapımcı) ve Sağıroğlu, D. (Yön). (1974). Önce Vatan. [Film]. Türkiye: Uğur.
- Weeks, J. (1998). Farklılığın değeri. J. Rutherford (Der.). *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık* (s. 85-100). (İ. Sağlamer, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Kitapçılık.
- Yüksel, M. (2010). Çatışmadan uzlaşmaya tehdit ve öteki algısının önemi: Üçüncü taraf olarak Zaim filmleri. A. D. Topçu (Ed.). *Derviş Zaim sineması: Toplumsalın eleştirisinden geleneğin estetiğine yolculuk* (s.26-38). Ankara: De-ki Basım Yayın.
- Zaim, D. ve Müller, M. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2003). Çamur. [Film]. Türkiye: DV Film.
- Zaim, D. ve Odabaşı, O. (Yapımcı) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2010). *Gölgeler ve Suretler*. [Film]. Türkiye: Yeşil Film ve Marathon Film.