

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

**ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE SİNEMA:
BAĞIMSIZLIK SONRASI KAZAK SİNEMASI ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

Moldiyar YERGEBEKOV

Ankara-2010

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

**ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE SİNEMA:
BAĞIMSIZLIK SONRASI KAZAK SİNEMASI ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

Moldiyar YERGEBEKOV

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Dilek Beybin KEJANLIOĞLU

Ankara-2010

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

**ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE SİNEMA:
BAĞIMSIZLIK SONRASI KAZAK SİNEMASI ÖRNEĞİ**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Dilek Beybin KEJANLIOĞLU

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Nurçay TÜRKOĞLU

Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Doç. Dr. D. Beybin KEJANLIOĞLU

Doç. Dr. Nejat ULUSAY

Doç. Dr. Ülkü DOĞANAY

İmzası



Tez Sınavı Tarihi: 27/04/2010

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

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (27/04/2010)

Moldiyar YERGEBEKOV

*Kazakistan'daki film çalışmalarının iki duayeni
Gulnara Abikeyeva ve Baurjan Nogerbek'e*

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
KISALTMALAR	iii
TABLO LİSTESİ	v
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM: KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA ULUS-DEVLET VE SİNEMA.....	10
A. Küreselleşme.....	10
1. Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşmenin Tarihselliği.....	10
2. Küreselleşmeye Farklı Yaklaşımlar	16
B. Modern Siyasal Örgütleniş Biçimi Olarak Ulus-Devlet	25
1. Ulus-Devlet.....	25
2. Ulus ve Milliyetçilik	35
C. Küreselleşmenin Ekonomik, Siyasal ve Kültürel Boyutları ve Ulus-Devlet.....	42
1. Küreselleşmenin Ekonomik Boyutu ve Ulus-Devlet	42
2. Küreselleşmenin Siyasal ve Hukuki Boyutu ve Ulus-Devlet	44
3. Küreselleşmenin Kültürel Boyutu ve Ulus-Devlet	46
4. Ulus-Devletin Kır(ı)k Canı	49
D. Küreselleşme ve Ulusal Sinema.....	53
1. Modernitenin Ürünü Olarak Sinema	53
2. Sinemanın Küreselleşmesi	56
3. Film Çalışmalarında Ulusal Sinema Tartışmaları	62
a. Ulusal Sinema Kavramı.....	62
b. Ulusal Sinemaya Ulus ve Ulus-Devlet Temelli Yaklaşımlar	64
c. Ulusal Sinemayı Tanımlamak	69
d. Ulusal Sinemayı “Ulusal Alegori” Olarak Okumak	73
İKİNCİ BÖLÜM: SOVYET SONRASI KAZAKİSTAN’INDA ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİ	81
A. Orta Asya’nın Modernleşme Sürecinin Ürünü Olarak Kazaklar ve Kazakistan	81
1. Modernite Öncesi Kazaklar	82
2. İlk Kazak Aydınlanmacıları, Kazak Ceditçileri ve Etnik Kimlik	86
3. SSCB’nin Uluslar Politikası	97
4. Kolonyalizm ve Postkolonyalizm Tartışmaları	102
B. Bağımsız Kazakistan	107
1. Avrasyacılık ve Kazakistan’ın Kimlik Politikaları	109
2. Devletin Kazaklaştırılması	115
a. İktisadi, Siyasal ve Askeri Alan	116
b. Nüfusun Kazaklaştırılması	123
c. Kültürel Alanın Kazaklaştırılması	127
i. Dil Politikası ve Eğitim Alanı	127
ii. İnanç Alanı.....	133

iii. Basın-Yayın Alanı	138
iv. Sanat Alanı.....	142
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE KAZAK SİNEMASI	
.....	145
A. Perestroyka'dan Günümüze Kazakistan'ın Sinema Endüstrisi: 1986–	
2009.....	145
1. Devlet Desteğine Dayalı Sovyet Sinema Endüstrisi'nin Çöküşü	145
2. Çöküşten Sonra: Kazakistan'da Film Yapımcılığı	149
3. Film Dağıtım ve Gösterimi	158
4. Günümüz Kazak Sinemasını Oluşturan Boyutlar	163
a. Günümüz Kazak Sinemasının Uluslararası ve Ulusaşırı Boyutu	163
b. Günümüz Kazak Sinemasını Tanımlamak	169
B. Günümüz Kazak Sinemasını Ulusal Alegori Olarak Okumak	177
1. Film Seçimi ve Film İnceleme Çerçevesi	178
2. Kazak Olmak-Göçebe Kültürü	180
a. Kan Bağı	180
b. Yol	183
c. Köy.....	184
d. Göçebe Kazak Çadırı	188
e. İnanç.....	189
3. Kazak Olmak-Olmamak: Ulusal Kimlik	191
a. Kazakların Tarihi	191
b. Kazaklar ve Kazak Olmayanlar Üzerinden Ulusun Geçmişi	193
c. Dil-İletişim Sorunu ve Toplumsal Cinsiyet Üzerinden Ulusal Kimliği	
Sorunlaştırmak	203
SONUÇ.....	209
KAYNAKÇA	218
EK 1: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ VE ÖZETLERİ.....	245
EK 2: 1992 ÖNCESİ ÇEKİLMİŞ OLAN VE İNCELEMEDE GÖNDERME	
YAPILAN FİLMLERİN KÜNYELERİ VE ÖZETLERİ.....	276
ÖZET.....	279
ABSTRACT	280

KISALTMALAR

- ABD : Amerika Birleşik Devletleri
- AGİT : Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Teskilatı
- ALJİR : Akmola Halk Düşmanları Eşleri Kampı (Акмолинский лагерь жән изменников Родины / Akmolinski lager' jon izmennikov Rodini)
- BDT : Bağımsız Devletler Topluluğu
- BM : Birleşmiş Milletler
- BSB : Bağımsız Sinemacılar Birliği
- GKS : Günümüz Kazak Sineması
- Goskino : Devlet Sinema Komitesi (Государственный Комитет по кинематографии / Gosudarstvennyy Komitet po kinematografii)
- GurLag : Guryev Islah Etme ve Çalıştırma Kampı (Гурьевский исправительно-трудовой лагерь / Guryevski ispravitel'no-trudovoy lager')
- KarLag : Karaganda Islah Etme ve Çalıştırma Kampı (Карагандинский исправительно-трудовой лагерь / Karagandinski ispravitel'no-trudovoy lager')
- KazÖSSC : Kazak Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
- KazSSC : Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
- KazTag : Kazak Telgraf Ajansı (Қазақ телеграф агенттігі / Kazak telegraf agenttigi)
- KİA : Kitle İletişim Araçları

- KKP MK : Kazak Komünist Partisi Merkez Komitesi
- KomSoMol : Gençlerin Komünist Birliđi (Коммунистический союз молодежи / Kommunističeskii soyuz molodyeđi)
- KYD : Kazak Yeni Dalgası
- LGTB : Lezbiyen, Gey, Transcinsel, Biseksüel
- RSDİP : Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi
- RSFSC : Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti
- SBKP : Sovyetler Birliği Komünist Partisi
- SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
- StepLag : Step Çalıştırma Kampı (Степной лагерь / Steпноу Lager’)
- UFF : Uluslararası Film Festivali
- UNESCO : Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)
- UYM : Ulusal Yapımcılar Merkezi
- VGİK : Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü (Всесоюзный государственный институт кинематографии / Vsesoyuzny gosudarstvennyy institut kinematografii)

TABLO LİSTESİ

Tablo III / 1. Bağımsızlık Yılları Film Üretimi.....	157
Tablo III / 2. Yıllara Göre Film Gösterim Sayısı	160
Tablo III / 3. Yıllara Göre Katılan Uluslararası Film Festivalleri ve Ödül Sayısı	163

GİRİŞ

Günümüzde ekonomiden politikaya, sanattan kitle iletişim araçlarına kadar yaşamın her alanında etkisini göstermekte, hissettirmekte olan küreselleşme olgusu toplum bilimlerinin tüm alanlarını meşgul etmektedir. Özellikle de küreselleşmenin ulus-devlete olan etkisi, bu alandaki çalışmaların merkezindedir. Soğuk Savaş'ın bitmesiyle birlikte dünya pazarlarının küreselleşip eskiden devlet tarafından belirlenen dış ve iç ticaretin sınırlarının zorlanarak uluslararası iktisadi sistemin ulusaşırı (*transnational*) iktisadi sisteme dönüştüğü; bunun sonucunda ulus-devletin meşru zemini olan ulusal egemenliğin tehdit altında kalıp özerkliğini yitirmeye başladığı; ulusaşırı veya çok uluslu ortamın her ulus-devletin iç politikasını etkilediği gibi, medya ve yeni iletişim araçlarını ve kültürünü de küreselleştirdiği (Habermas, 2002a: 26; Strange, 2008: 156; Kejanlıoğlu, 2004: 20–28) ve dolayısıyla günümüz ulus-devletlerinin çözülmeye başladığına dair görüşler entelektüel gündemden düşmemektedir.

Ulus-devletin ve buna bağlı olarak birçok kavramın sorunlaştırılması, kapitalizmin günümüzdeki durumuna işaret etmektedir: Ulusaşırı ekonomi. Ancak Karl Marx'ın öngördüğü gibi kapitalizm, yalnızca çelişkili zeminlerde ilerler ve genişlemesini üstesinden gelmesi gereken bu çelişiklere borçludur (Hill, 2001: 50). Diğer bir deyişle, bir zamanlar modern devletin, ardından da ulus-devlet siyasal örgütleniş şeklinin doğuşuna önemli ölçüde neden olan kapitalizm, günümüzde ulus-devleti aşındırmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda kendisi halen ulus-devletlere bağlı olup yeri geldiğinde ona yardım etmektedir ve ulusal etkileşim şebekelerini desteklemektedir. Michael Mann'ın da (2008: 167–172) belirttiği gibi “bir ekonomi küresel olabilir fakat bu, ulusal ve uluslararası etkileşim şebekeleri yardımıyla sağlanır.” Aslında bu durum, küreselleşmenin ulus-devlet yapılarını ortadan kaldıracığı mitini yalanlamaktadır veya en azından bunun kısa vadede mümkün olmadığını göstermektedir. Dolayısıyla ulus-devlet otoritesi ve gücünün halen azal(a)maması bir yana, kendi devletlerine sahip olmak isteyen veya daha yeni yeni ulus-devletlerini inşa etmeye başlayan toplumların mevcudiyeti de halen şu ya da bu şekilde ulus-devlet ideali ve yapısının çoğalmakta ve etnik olarak kuvvetlenmekte

olduğunu göstermektedir (Smith, 2002a: 118–119; Strange, 2008: 156–157). Özellikle de 1990’larda SSCB’nin ve Yugoslavya’nın dağılması sonucunda ortaya çıkan yeni ulus-devletlerin uluslararası arenada tanınmaları – 1991’den bu yana en az on sekiz ulus-devlet, “halef devlet” (“*successor states*”) olarak tanınmıştır – ulus-devlet siyasal örgütleniş biçiminin günümüz dünyasında başatlığını sürdürdüğüne bir göstergesidir (Smith, 2002a: 116; ayrıca bkz., Hobsbawm, 2006: 194).

Yeni kurulan devletlerden biri olan Kazakistan Cumhuriyeti, bağımsızlıktan bu yana Kazak ulus-devletini ve ulusunu inşa etme sürecine girişmiştir ve yapılan reformlar ile uygulanan metotlar hep bu süreci hızlandırmaya yöneliktir. Gerçi, bir azınlıklar¹ ülkesi olan Kazakistan’da hem ülkenin zorunlu koşulları hem de günümüz uluslararası ortamı tarafından dayatılan koşullar gereğince, Kazak olmayanların etnik kimlikleri tanınmakta ve onlara Kazakistanlı olma gibi kimlikler kazandırılmaya çalışılmaktadır. Ancak bu durum içeride Kazaklaştırma politikalarının “ılımlılaştırılmış” yüzü, dışarıda ise ülkenin demokratik adımlarının göstergeleri olmaktan öteye geçememektedir. Diğer bir deyişle, bağımsızlık sonrası Kazakistan’da ulus inşası Kazaklara ve Kazak olmayanlara yönelik olarak ikili politikalarla yürütülmektedir. Ancak siyasal iktidar tercihini daha çok Kazakların lehine kullanmaktadır. Bu durum, literatürde Kazaklaştırma süreci olarak adlandırılmaktadır ve bu, bağımsız Kazakistan’daki iktisadi, kültürel ve siyasal alanın etnik Kazakların hâkimiyeti altına girmesi olarak tanımlanabilir (Sarsembayev, 1999: 331). Bu süreç, Kazaklar dışındaki etnik grupların dışlanmasını beraberinde getirmektedir ve “ülke kurucu ulus”un veya diğer adıyla “çekirdek etni”nin çıkarları göz önünde bulundurularak işlemektedir: Ülkenin genel nüfusundaki Kazakların oranı diasporadaki Kazaklar ülkeye davet edilerek yapay bir şekilde büyütülmektedir; siyasal iktidar Kazaklar tarafından paylaşılmaktadır; 1980’lerin sonunda Kazakça, halkın ancak yüzde 40’ı tarafından bilinirken, günümüzde bu oranın yüzde 60’a ulaştığı ifade edilmektedir ve devlet dili statüsüne sahip yegâne dildir; ordu ve güvenlik alanındaki üst düzey rütbeliler Kazaklardan oluşmaktadır; *toponimia* (yerleşik alan adları) ve *hodonimia*’lar (cadde ve sokak

¹ Kazakistan, bağımsızlığının ilk yıllarında tam anlamıyla azınlıklar ülkesi idi. 1989 nüfus sayımı verilerine göre Kazakistan’daki etnik grupların sayısı 130’du. Kazaklar nüfusun ancak yüzde 40,1’ini oluşturmaktaydı ve bunların neredeyse yarısı Ruslaşmış Kazaklardı.

adları) Kazakçalaştırılmaktadır; Kazakça eğitim veren kurumların sayısı arttırılmaktadır; ülkenin resmi daireleri ile İslam misyonerleri arasında işbirliği bulunmaktadır; ortaokul, lise ve üniversitelerde *Kazakistan Tarihi* ders kitaplarının içeriği gözden geçirilerek, yeni ulus-devlet inşası amacına uygun bir şekilde hazırlanmaktadır; ulusal bir kültür oluşturma çabaları, kültürün birçok alanında kendini göstermektedir ve müzikleri, temsilleri, sergileri, romanları, yazılı ve görsel yayınları, filmleri ve başka ürünleriyle kültür, Kazak toprağına, diline, simgelerine ve inançlarına yaptığı duygusal yüklemelerle bu sürecin gerektirdiğı koşullara göre ayarlanmaktadır.

Bu çalışmanın esas konusu bu noktada belirlemektedir: Kazakistan'da yaşanmakta olan bu süreç içerisinde kültürel üretim alanlarından biri olan sinemanın rolünü belirlemek. Bu konunun nasıl ele alınacağını anlatmadan önce bu çalışmanın başlıca gerekçelerini belirtmek gerekmektedir.

İki yüz yıldır dünya tarihinin gidişatını yönlendiren milliyetçi projeler, insanların tahayyül dünyasına öyle işlemiştir ki ulusların hep var olduğuna, siyaseten hep özerk olduğuna inanılmaktadır. Ulusal kimliğin ve sadakatin gerek olumlu – vatanseverlik, yurtseverlik – gerekse olumsuz – şovenizm, *xenophobia* – göstergeleri milliyetçi söylem tarafından şekillenen ortaklar olmasına karşın, milliyetçilik hep çatışmalar ve şiddet ortamları ortaya çıktığında ele alınmaktadır (Calhoun, 2007: 1–2). Örneğin, milliyetçilik araştırmaları Asya ve Afrikalıların kolonyal güçlerden bağımsızlıklarını aldıkları ve çatışmaların yaşandığı 1950-60'lar arasında yoğun bir şekilde yapılmıştır. 1980'lere gelindiğinde ise, Marksizm ve komünizm daha çok ele alınmış ve ulus-devletin bir küçük ortağı (*junior partner*) olan ulus sorunu sınıf, ırk ve cinsiyet konularına nazaran daha az rağbet görmüştür. Her şey Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve SSCB'nin dağılmasıyla birlikte değişmiştir. Özellikle de 1990'ların başında Sovyetler Birliği'nin dağılması sonucunda alevlenen milliyetçi şiddet, etkili milliyetçilik araştırmalarının çoğalmasına neden olmuştur: 1990'lardan bu yana etnisite ve milliyetçilik üzerine yayınlanan örnek araştırmalar, bildiriler, monografiler, ders kitapları ve derlemelerin sayısı artmıştır (Smith, 1998: x-xi). Ancak, Kazakistan'daki ulus-devlet inşası birkaç makale ve kitabın dışında gündeme

gelmemiştir. Bunun büyük bir ihtimalle başlıca nedeni Kazakistan'ın etnik çatışmaların en az yaşandığı ülke konumunda olmasıdır.

Kazakistan'daki ulus-devlet inşa etme pratiğinin Kazak sineması ile ilişkisi ise, güncel bir konu olmasına karşın uluslararası literatürde de, Kazakistanlı akademisyenler tarafından da ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Kazak akademisyen Gulnara Abikeyeva'nın *Kazakistan ve Orta Asya'da Ulus İnşası ve Bu Olgunun Sinemadaki Yansımaları*¹ adlı eseri hâlihazırda yapılmış olan tek çalışmadır. Ancak Abikeyeva, günümüz Kazakistan'ında olup bitenlerle Kazak sineması arasındaki ilişkileri, özellikle de Kazak sinemasındaki milliyetçi söylemi Kazakistan'ın ulus-devlet inşası sürecinde olması gereken unsurlardan biri olarak görmekte, olumlayıcı üslupta sunmaktadır. Dolayısıyla Kazak sinemasının Kazak ulus-devleti inşa sürecindeki durumu ve oynadığı rolü üzerine eleştirel bakışı içeren çalışmaların önemi kendini göstermektedir.

Çalışma, Türkiye'deki Orta Asya ve post-Sovyet çalışmaları açısından da önemlidir. Dilek Zaptçioğlu'nun (2010: 28) da belirttiği gibi günümüz Türkiye'sinin siyasi düşünce alanındaki Orta Asya ve Kafkasya konularının sağın, hatta aşırı sağın tekeline olduğu aşikârdır. Dolayısıyla YÖK'ün tez dokümantasyon bölümündeki tez çalışmalarını genel olarak *Duygusal bir Boyutta Ele Alınan ve "Moskof Mezalimi"ni Gösteren Tezler* konu başlığı altında toplamak mümkündür.

Böyle bir çalışmanın yapılması bir başka açıdan da önemli görünmektedir. Bilindiği üzere SSCB döneminde bilimsel yaklaşım ve yöntem, Sovyet resmi ideolojisine göre şekillenmiştir. Bu durum bağımsızlık sonrasında değişmiş gibi görünmemektedir. Bilim alanı, ulus-devlet inşa süreci ve ülkedeki var olan otoriter rejimin etkisi altında kalmaya devam etmektedir.² Kazakistanlı akademisyenlerin ve

¹ Kitabın özgün adı: Abikeyeva, Gulnara (2006). *Национал-строительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе* (Natsyastroitel'stvo v Kazahstane i drugih stranah Tsentral'noy Azii, i kak etot protsess otrajayetsya v kinomatografe), Almatı: Центр Центрально-азиатской кинематографии.

² SSCB döneminde tüm bilimsel araştırmalar Lenin'in sözleriyle veya araştırma sahibinin kendi bilim dalına Lenin'in olumlu yaklaşımını belirtmesiyle başladılar. Günümüz Kazakistan'ındaki bilim de bu zihniyetin enkazından geride kalan tuğlalarla inşa edilmiştir. Kazakistan Bilimler Akademisi'nin Kütüphanesi Cumhurbaşkanı Nursultan Nazarbayev'in sözleriyle başlayan tezlerle doludur.

entelektüellerin genel olarak dünya literatürünü sadece Rusça kaynaklardan takip edebilmeleri ise sorunun bir diğer yönüdür. Her ne kadar son yıllarda yabancı dillere vakıf, dünya akademik camiasını takip edebilen bilim insanları ortaya çıkmaya ve sosyal bilimler alanında önemli kitapların çevirileri yayınlanmaya başlasa da, özellikle sosyal bilimler alanında hâlâ büyük bir eksikliğin var olduğu gözlenmektedir. Bu eksiklik, bütün sosyal bilim alanlarında olduğu gibi iletişim çalışmalarında da kendini göstermektedir. Bu yüzden dünyada yapılan tartışmaları gündeme getiren, metodolojik açıdan uluslararası evrensel akademik normları taşıyan çalışmaların yapılması Kazak iletişim çalışmalarının geleceği açısından da önem taşımaktadır.

Fatih Özgüven'in günümüz Marksist düşünürlerinden Fredric Jameson'la yaptığı söyleşide ve yine Jameson'un "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" adlı makalesinde dile getirdikleri ile Mitsuhiro Yoshimoto'nun "National / International / Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and the Cultural Politics of Film Criticism" adlı makalesinde öne sürdüğü sorun, bu çalışmanın gerçekleştirilmesinin en genel nedenidir. Jameson, Özgüven'le yaptığı söyleşide şöyle der:

[Ulusal sinema], benim için bu, dile göre sınıflandırmadan başka bir anlam taşımıyor. Zaten içinde bulunduğumuz moment artık ulusun inşası momentini değil. Halk sineması dönemi de değil. Avrupa sinemasında Renoir ve kuşağı sinemalarını halkla buluşturan son sinemacılar oldular. Kendi ekipleri de vardı buna denk düşen, oyuncular falan. Bu bakımdan Tayvan sineması oldukça kendine özgü bir durum. Onlar ulus olmaya çalışan bir devlet ya da en azından bir kısmı öyle. Geçmişte sahip olmadıkları bir ulus fikrini geliştirmeye çalışıyorlar, sinemaları da öyle (Özgüven, 2004).

Günümüz film çalışmalarında kullanılmakta olan "ulusal", "uluslararası" ve "ulusaşırı" kavramlarını eleştirel bakışla değerlendiren Yoshimoto ise, günümüzde film çalışmalarında "ulusaşırı" kavramının daha popüler hale geldiğini, oysa bu kavramın ulusaşırı sermayenin acenteliğini yapma gibi bir tehlikesinin olduğunu belirtir. Yoshimoto'ya göre ulusaşırı tanımı, ulusaşırı kapitalizmin yayılma özelliğini örtmektedir ve dolayısıyla ulusal sinema araştırmaları sadece homojen ya da

heterojen kimliklerin temsili sorununa indirgenmektedir. Bu bağlamda Yoshimoto, haklı olarak Şu soruyu sorar: “Milliyetçiliğin nostalji ve hilekârlık nosyonlarına düşmeden ulusaşırı sermayenin bunaltıcı gücünün karşısında filmleri ya da filmlerdeki ulusal özellikleri eleştirel bir şekilde değerlendirme ihtimalimiz hâlâ mevcut mudur?” (Yoshimoto, 2006: 259, Özen, 2008: 42; 72).

Filmlerdeki ulusal özellikleri eleştirel bir şekilde ele alma ihtimalinin hâlâ mevcut olduğunu Jameson’un üçüncü dünya edebiyatı analizinde bulmak mümkündür. Jameson (1995; 2008), 1986’da kaleme aldığı, milliyetçilik ve edebiyat üzerine hararetle tartışmalara yol açan “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” başlıklı yazısında, çokuluslu kapitalist küreselleşme çerçevesinde “özel – kamu” ve “edebiyat – politika” kavramlarını irdelemiş, Batı modernist eserleri ile Üçüncü Dünya edebiyatının karşılaştırmasını yapmıştır. Ona göre üçüncü dünya yazarı, her ne kadar kendi kültürüne ait olan anlatım şekli ve deneyimini aşmaya çalışsa da “zorunlu” olarak alegorik yapısı nedeniyle, sonunda kendini yine bu zahmetli bütünlük deneyimini anlatırken bulur. Diğer bir deyişle alegorik bir biçimde müzakere edilen politikaların zaman içerisinde birikerek ulusal problem haline gelmesi, üçüncü dünya kültürel ürünlerinin kaynağıdır. Jameson’a göre üçüncü dünya metinlerinde, her ne kadar yazarlar görünüşte özel ve libidinal dinamik özellik gösteren eserler ortaya koymaya çalışsa da, bu eserler ulusal alegorinin politik bir boyutu olarak şekillenmektedir: Bireysel kaderin hikâyesini, üçüncü dünya toplumlarının kültürel ve toplumsal çıkmaza sürükleyen durumların alegorisi oluşturmaktadır.

Aijaz Ahmad (1995a; 1995b) Jameson’un söz konusu yazısındaki geniş genellemeleri sorgulayıp eleştirmektedir. Murat Belge (2009a) de Jameson’un üçüncü dünya edebiyatı ve metinlerinin ulusal alegori oldukları savını eleştirirken, Ahmad’ın tarafını tutar. Öte yandan Jameson’un savının yersiz olmadığını ve Türk edebiyatından örnek vererek ulusal alegoriye daha çok üçüncü dünya metinlerinde sıkça rastlandığını dile getirir.

Özetle yukarıda anlatılanlar bu çalışmanın küreselleşme döneminde ulusal sinemanın ne anlama geldiğine bakmayı ve ulusal sinemaların günümüz koşullarında ne oranda geçerli olduğunu sorgulamayı amaçlayan “genel” ve günümüz Kazakistan’ında yaşanmakta olan ulus-devlet inşa sürecindeki Kazak sinemasını kapsamlı bir şekilde ele almaya ve Kazak sinemasına yüklenen rolü sorgulamaya dayanan “özgöl” amacına rehber olacaktır. Bununla birlikte bu çalışma, birbiriyle ilişkili bu iki amaç doğrultusunda bütün ulusal sinemalara uyarlanabilecek bir evrensel teori veya bir modeli ortaya koymayacaktır. Tek ulusal sinema üzerine kurulu bir teoriden de kaçınacaktır. Bu çalışmada yapılmak istenen, sinema ve ulus üzerine teorik bir araştırma yürütürken, Kazak sinemasını kapsamlı bir şekilde ele almak ve bağımsızlık sonrası Kazak sinemasına nasıl bir kuramsal konumdan yaklaşılması gerektiğinin yollarını saptamaktır.

Bu çalışmanın temel varsayımı şudur: Sinema son birkaç on yılda küreselleşmeden çok derin bir şekilde etkilenmiştir. Ancak buna karşın sinema, ulusal kültürlerin parçası olmaya devam etmektedir: Kazak sineması gibi yeni yeni gelişmekte olan ulusal sinema endüstrileri bile şu ya da bu şekilde Hollywood’a ve hatta diğer ülke sinemalarına karşı direnmektedir. Kazak sinemasının ürünleri ise ulusu belli bir oranda korumakta, tekrardan yaratmakta ve dayatmakta olmaları nedeniyle ulusal ve milliyetçi alegoridirler ve ulus aşırı sermaye ile çekilen filmler de buna hizmet etmektedir.

Bu çalışmanın başlığı ve konusu, zaman ve inceleme konusu sınırlaması (bağımsızlık sonrası – 1992–2009 – Kazak sineması) başta olmak üzere çalışmanın esas sınırlarını gösterse de, konunun derinlemesine incelenebilmesi için bu sınırın zaman zaman ihlal edileceğini belirtmekte fayda var. Zaman ve inceleme konusu sınırlamasının 1992’den başlamasının nedeni Kazakistan Cumhuriyeti’nin 1991’in Aralık ayında kurulmasıdır. Ancak, Kazak sinemasının bağımsızlıktan önce de var olduğu ve özellikle de *Perestroyka* ve *Glasnost* dönemleri olan 1980’lerin sonundan itibaren Sovyet dönemi Kazak sinemasından farklılaşmaya başladığı ve bu “farklı” olmanın bağımsızlık sonrası Kazak sinemasının temel taşlarını oluşturduğu bir gerçektir. Dolayısıyla her ne kadar 1992’den sonra çekilen filmlere ağırlık verilecek

olsa da günümüz Kazak sinemasının gelişimi ve endüstriyel açıdan ilerlemesinin detaylı analizini verebilmek için 1992 öncesi de ele alınacaktır. Günümüz Kazak sinemasının tarihsel filmlerini, zaman ve mekân anlayışını ele alırken karşılaştırma yapmak üzere Sovyet döneminde çekilen filmlere değinilecektir. Bu bağlamda film analizi için Kazakistan'da ortaya çıkan, uluslararası alanda kabul gören ve uluslararası festivallere katılmasa da konumuz açısından önemli olan, 1992 ile 2009 yılları arasında çekilmiş 26 film ele alınacaktır. Bunlar: *Göz Bebeğim: Genç Akordeoncunun Özgeçmişi*, *Kardiyogram*, *Zor Yıllar*, *Aksuat*, *Killer*, *Yol*, *Kazak Öyküsü*, *Leyla'nın Duası*, *Küçük İnsanlar*, *Rönesans Adası*, *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev*, *Avcı*, *Göçebeler*, *Günah*, *Kin*, *Ray Denetçisi*, *Strij*, *Şuga*, *Step Ekspresi*, *Reketir*, *Cengiz Han*, *Mustafa Çokay*, *Boşluk*, *Stalin'e Hediye*, *Tulpan*, *Seker*, *Gelin*'dir. Karşılaştırma için de SSCB döneminde çekilen 4 filme –*Son Durak*, *İğne*, *Ayrılan Kadın*, *Otrar'ın Düşüşü* – göndermede bulunulacaktır.

Kuşkusuz ki, Kazak sinemasını ele almak ulus ve küreselleşmenin teorik ve tarihsel olarak değerlendirilmesine dayanmaktadır ve Kazak sinemasının oluşumuna katkıda bulunan en önemli etkenler Kazakistan'ın tarihsel gelişiminde saklıdır. Bu bağlamda birinci bölümde bu çalışmanın kuramsal dayanak noktaları olan küreselleşme çağında ulus-devlet ve ulus inşası, ulusal kimlik, milliyetçilik ve ulusal sinemaya yönelik kuramlar ele alınıp tartışılacaktır. İkinci bölümde ise, bağımsızlık öncesi ve sonrası Kazakistan, Kazak milliyetçiliği ve Kazakistan'ın ulus-devlet inşa süreci üzerinde durulacaktır. Çalışmanın bu iki bölümü üçüncü bölüm için tutarlı kuramsal zemin hazırlamaya yöneliktir. Bağımsızlık sonrası Kazak sinemasını odak noktasına alan üçüncü bölümde ilkin Kazak sinemasının üretimine, dağıtımına ve gösterimine; Kazak sinemasının uluslararası ve ulusaşırı alandaki durumuna; Kazak sinema akademik camiası ile Kazak sineması ilişkisine vb. dayanan Kazakistan'daki sinema endüstrisinin detaylı analizi yapılacaktır. Bu analiz, aynı zamanda bağımsızlık sonrası Kazak sinemasının tarihsel gelişim sürecini de ele almaktadır. Bu çalışma, bu kısımda Kazak ve yabancı sinema akademisyenleri tarafından öne sürülen Kazak yeni dalgası iddiasının sağlam bir temele sahip olmadığını, onun yerine günümüz Kazak Sineması kavramını kullanmanın doğru olacağını ve bu kavramın kapsayıcı olmakla birlikte bağımsızlık sonrası Kazak sinemasını

betimlemeye yardımcı olacak temel kavram olduğunu ileri sürmektedir. Üçüncü bölümde daha sonra Jameson, Ahmad ve Belge'nin öne sürdükleri savların ışığında yukarıda belirtilen 26 film (ve bağımsızlık öncesi 4 film) üzerinden bir okuma gerçekleştirilecektir. Bu okumada günümüz Kazak sinemasında Kazak kültürünün temsili, ulusal kimliğin ve dolayısıyla Kazak ve Kazak olmayanların temsili kapsamaktadır. Tema, zaman ve mekân, karakterler ve kimlik temsilleri gibi klasik anlatıya özgü öğelerle birlikte dilin kullanımından da örnekler verilecek, karakterlerin siyasal, toplumsal, dinsel ve toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili yönlerine değinilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM: KÜRESELLEŞME ÇAĞINDA ULUS-DEVLET VE SİNEMA

A. KÜRESELLEŞME

Küreselleşme başlığı altında küreselleşme kavramı, küreselleşmenin yeni bir olgu ve/veya süreç olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği ve küreselleşmeye yönelik farklı yaklaşımlar ele alınmaktadır. Burada oluşan perspektif doğrultusunda daha sonra ulus-devlet, milliyetçilik ve ulusal sinema tartışmaya açılacaktır.

1. KÜRESELLEŞME KAVRAMI VE KÜRESELLEŞMENİN TARİHSELLİĞİ

Küreselleşme kavramının kökeni “dünya çapında” ve “bütüne ilişkin” anlamına gelen “*global*”dir. Bu sözcük İngilizcede ancak 19. yüzyılın sonlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. *Globalize* (küreselleşmek) ve *globalizm* (küreselcilik) kelimeleri birer terim olarak ilk defa 1944 yılında yayımlanan küçük bir okuma kitabında kullanılmıştır. *Globalizasyon* (küreselleşme) kavramı da ilkin 1961’de yayınlanan *Websters Third New International Dictionary of English Language Unabridged*’te yer almıştır (Coşkun, Vahap., 2009: 334). David Held ve Anthony McGrew (2008: 8), küreselleşme kavramının kökenini Saint-Simon ve Karl Marx’tan, modernitenin dünyayı nasıl bütünleştirdiğini fark eden MacKinder gibi jeopolitikçilere kadar birçok 19. ve 20. yüzyıl başı entelektüelinin çalışmalarında görmeyen mümkün olduğunu öne sürerler. Ancak yine de onlara göre “küreselleşme”, 1960’lara ve 1970’lerin başlarına kadar bugünkü anlamıyla kullanılmamıştır. Kavram, 1980’lerin başına, hatta ortalarına kadar dağınık ve sürekli olmayan bir şekilde kullanılmıştır ve akademik çevreler tarafından kesinlikle önemli bir kavram olarak kabul görmemiştir. Ancak, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren yaygın bir şekilde kullanılmaya başlamıştır (Robertson, 1999: 21). Zygmunt Bauman (2006: 7), günümüz akademik literatürünün merkezine yerleşen bu yaygınlığıyla “küreselleşme”yi, adeta “bir parolaya, sihirli bir sözcüğe, geçmiş ve gelecek tüm gizlerin kapısını açacak bir anahtara dönüşmüş,” “moda” bir deyim olarak betimler.

Buna benzer bir değerlendirme de Paul Hirst ve Grahame Thompson (2008: 23) tarafından yapılmıştır: “Küreselleşme toplum bilimlerinde moda bir kavram, işletme gurularının reçetelerinde merkezî bir ilke, her cinsten gazeteci ve politikacının sürekli tekrarladığı bir laf”tır. Öte yandan Anthony Giddens (2000: 13), bugün küreselleşmeye değinmeyen her konuşma ve çalışmayı eksik bulur (Giddens, 2000: 20).

Küreselleşme, kavram olarak yaygınlığını yeni kazanmış olsa da, birçoklarına göre “yeni bir olgu”, toplumsal ilişkilerin “yeni bir biçimi”, toplumsal yaşamda ortaya çıkan “yeni bir durum” veya “yeni bir tarihsel dönem” değildir (Keyman, 2002: 200; Coşkun, Vahap., 2009: 327). Küreselleşmeye uluslar, medeniyetler ve siyasal topluluklar arasındaki birleştirici gücü genişleten ve derinleştiren tarihsel süreç olarak bakan George Modelski (2008: 75–76), bu sürecin başlangıç dönemini M.S. 1000 dolaylarına – Arapların 7. yüzyıldaki fetihleri sonucunda ortaya çıkan “İslam Dünyası” uygarlığına – kadar götürür. Ancak Modelski’ye göre çağdaş küreselleşme sürecini başlatanlar 1500’lerden itibaren dünyanın siyasal birleşmesini sağlama görevini devralan Avrupalılardır:

Küreselleşme sürecini başlatanlar dünya uygarlığının merkezinde bulunanlar [yani İslam Dünyası, M.Y.] değil, uzak bir köşesinde yaşayanlardı. Takip eden 500 yıl boyunca küreselleşmenin süratini ve karakterini belirleyen, dolayısıyla dünya siyasetinin yapısını şekillendiren de onlar oldu. 1500 itibarıyla Avrupa’da modern dünya siyasetinin embriyon halindeki başlıca özelliklerini ayırt etmek mümkündü; küreselleşmenin gelişmesiyle beraber bu özellikler tüm küresel sistemin karakteristik nitelikleri haline geldi (Modelski, 2008: 76).

Amartya Sen de (2001) buna benzer bir bakış açısını ortaya koymaktadır. Ona göre küreselleşme farklı dönemlerde, farklı güzergâhlar izleyerek binlerce yıldan beri seyahat, ticaret, göçler, kültürel geçişler ve bilginin yayılmasıyla gelişmiştir. Günümüzde bu yayılmanın Batı’dan diğer yönlere olduğunu söylemek mümkündür. Ancak 1000’li yılların başında Avrupa, Çin bilimi ve teknolojisini ve Hint-Arap matematiğini içine almaktaydı (*absorbe*).

Roland Robertson da (1999: 92–94) küreselleşmenin görece yakın tarihe özgü olmadığını ısrarla vurgular. Ona göre hâlihazırdaki küreselleşmiş dünyamızın ardında – birbirinden yalıtılmış toprakların ve toplumların birleştirilmesi anlamına gelen tarihi imparatorlukların oluşması gibi – binlerce yıllık birikim bulunmaktadır ve “dünya tarihinin büyük bir bölümü işe yarar bir şekilde ‘küçük küreselleşme’ dizileri olarak düşünülebilir”. Bununla birlikte Robertson (1999: 98–102), küreselleşmenin ekonomik, siyasal ve diğer başka süreçler ile eylemleri etkilediği kadar aynı zamanda bunlara tâbi olduğunun da altını çizer. Bu bağlamda küreselleşmenin maddi-tarihsel gelişimini 5 evrede betimler. Robertson’un (1999: 99) küreselleşmenin “oluşum evresi” olarak adlandırdığı Birinci Evre, Avrupa’da 15. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortalarına değin süren zaman aralığında yaşanmıştır. Bu dönem, ulus topluluklarının yavaş yavaş ortaya çıkışına ve Orta Çağ’ın “ulusötesi” sisteminin çöküşüne; Katolik kilisesinin etkinlik alanının genişlemesine; birey anlayışlarının ve insanlığa ilişkin düşüncelerin öne çıkarılmasına; güneş merkezli dünya kuramı ve modern coğrafyanın başlamasına ve son olarak da miladi takvimin yayılmasına işaret eder.

“Başlangıç evresi” olan İkinci Evre, aslen Avrupa’da 18. yüzyılın ortasından 1870’lere değin sürdü. Bu dönemde türdeş, üniter devlet düşüncesi yerleşti; resmi uluslararası ilişkiler anlayışı keskinleşti; yurttaş-birey anlayışı billurlaşarak çok daha somut bir insanlık anlayışı oluştu; uluslararası ve ulusötesi düzenlemeler ile iletişime ilişkin yasal sözleşmeler ve iletişimle ilgili aktörlerin sayısı hızla arttı; uluslararası sergiler boy gösterdi; Avrupalı olmayan toplumların “uluslararası topluma” “kabulü” sorunu ortaya çıktı; milliyetçilik ve uluslararasıılık meselesi konu edildi (Robertson, 1999: 100).

“Yükseliş evresi” olarak adlandırılan Üçüncü Evre, 1870’lerden 1920’lerin ortalarına kadar sürdü.³ Bu dönemde “modernlik sorunu” ilk kez konu edildi; “kabul edilebilir” bir ulus biçiminin “doğru taslağı” anlayışları artan ölçüde küreselleşti;

³ Robertson, burada “yükseliş”in “daha önceki dönemlerin ve mekânların giderek billurlaşan küreselleştirme eğilimlerinin ulus toplumlar, (eril yanlılığı olan) tür bireyler, tek bir ‘uluslararası toplum’ anlayışı ve giderek bir tek hale gelen ama birleşik hale gelmeyen bir insanlık anlayışı şeklindeki dört gönderme ve dolayısıyla da baskı noktasının çevresinde toplanan tek ve değişmez bir biçimin önünü açtığı döneme gönderme yapmakta” olduğunun altını çizer (Robertson, 1999: 100).

ulusal ve kişisel kimliklere ilişkin düşünceler gündeme geldi; Avrupalı olmayan birkaç toplum “uluslararası toplum”a kabul edildi; insanlık hakkındaki düşünceler uluslararası düzeyde formüle edildi; bu düşünceleri uygulamaya yönelik girişimler arttı; göçe getirilen sınırlamalar küreselleşti; küresel iletişim biçimlerinin sayısı ve hızı oldukça arttı; ilk “uluslararası romanlar” yazıldı; Nobel Ödülleri ve Spor Olimpiyatları gibi küresel yarışma modelleri gelişti; dünya zamanı yürürlüğe girdi; miladi takvim küresele yakın bir şekilde benimsendi; ilk dünya savaşı gerçekleşti (Robertson, 1999: 100).

“Hegemonya için mücadele” yaşanan Dördüncü Evre 1920’lerin ortalarından 1960’ların sonuna kadar sürdü. Yükseliş döneminde ortaya çıkan baskın küreselleşme sürecinin kırılğan terimlerine ilişkin tartışmalar ve savaşlar bu dönemde boy gösterdi. İlk Milletler Cemiyeti, ardından da Birleşmiş Milletler kuruldu; ulusal bağımsızlık ilkesi kabul edildi; çatışan modernlik anlayışları 2. Dünya Savaşı’na sebebiyet verdi; “modern proje” içindeki çatışma Soğuk Savaş’ta doruğa ulaştı; soykırım ve atom bombasının kullanılmasının akabinde insanlığın doğasına ve insanlığa ilişkin beklentiler üzerinde durulmaya başlandı; Üçüncü Dünya billurlaştı (Robertson, 1999: 100–101).

Beşinci Evre olan “Belirsizlik evresi” 1960’ların sonunda başladı ve 1990’ların başında kriz belirtileri gösterdi. Küresel bilincin 1960’ların sonlarından itibaren yükseldiği bu dönemde küresel kurumların ve hareketlerin, küresel iletişim araçlarının sayısı arttı; “Soğuk Savaş’ın sona ermesi” ile birlikte iki kutuplu dünya düzeni sona erdi ve uluslararası sistem daha akışkan hale geldi; toplumlar ve ülkeler çokkültürlülük, çoketniklik sorunlarıyla daha fazla yüzleşmeye başladılar; birey anlayışları toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik, etnik ve ırksal düşünceler tarafından daha da karmaşıklaştı; insan hakları küresel bir sorun haline geldi; çevre hareketleriyle birlikte bir türler-topluluğu olarak insanlığa dair kaygılar yükseldi; “etnik devrime” karşın sivil dünya toplumuna ve dünya yurttaşlığı anlayışına ilgi arttı; nükleer ve termonükleer silahlar yaygınlık kazandı; küresel medya sistemi sağlamaştırıldı; İslam hem küresellikten arındıran hem de küreselleştiren bir hareket olarak etkin hale geldi (Robertson, 1999: 101).

Küreselleşmede asıl belirleyicinin ekonomi olduğunu vurgulayan Immanuel Wallerstein'a göre, dünya ekonomi sisteminin küreselleşmesinin üç uğrağı vardır. Bunlar, 1450–1650 yılları arasını kapsayan yaratılma dönemidir (Birinci Dönem). Bu dönemde modern dünya sistemi Rus İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu hariç aslen Avrupa'nın çoğu kısmını ve Amerika kıtalarının bazı parçalarını içermektedir. 1750–1850 yılları arasında ise “büyük genişleme dönemi” yaşanmıştır (İkinci Dönem). Bu dönemde aslen Rus İmparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu, Güney Asya ve Güneydoğu Asya'nın bazı parçaları, Batı Afrika'nın büyük parçaları ve Amerika kıtalarının geri kalan yerleri sisteme dâhil edilmiştir. 1850–1900 yılları arasında ise “son gelişme” yaşanmıştır (Üçüncü Dönem). Bu dönemde de aslen Doğu Asya ve ayrıca Afrika, Güneydoğu Asya'nın geri kalan kısmı ve Okyanusya'daki çeşitli başka bölgeler işbölümüne dâhil edilmiştir. Wallerstein'a göre işte bu noktada kapitalist dünya ekonomisi ilk kez olarak gerçekten küreselleşmiştir ve kendi coğrafyasına yerkürenin tamamını dâhil eden ilk tarihsel sistem olmuştur. Bu bağlamda Wallerstein, günümüzde küreselleşmeden en erken 1970'lerde başlayan bir olgu olarak bahsetmenin doğru olmadığını belirtir. Ona göre aslında ulusaşırı meta zincirleri, sistemin en başından beri yaygındır ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de küresel bir nitelik göstermiştir. Daha fazla sayıda ve daha fazla türde malları büyük mesafeler üzerinden taşımak teknolojideki ilerleme sayesinde mümkün olduysa da, 20. yüzyılda da bu meta zincirlerinin yapısında ve işleyişinde hiçbir temel değişiklik olmamıştır ve dolayısıyla enformasyon toplumu sayesinde bir değişiklik olması da pek mümkün değildir (Wallerstein, 2009: 70–71).

David Held (1995: 190), küreselleşmeyi yakın bir tarihe çekerek, günümüzü andırır şekilde karşılıklı küresel bağlantıların ilk nüvelerini 16. yüzyılın sonlarında, yani modern devletin doğduğu ve bir dünya ekonomisinin oluşup genişlemeye başladığı zaman diliminde bulmanın mümkün olduğunun altını çizer.

Küreselleşmeyi yukarıda gördüğümüz gibi bir perspektif dâhilinde ele aldığımızda ona özgü unsurların hiç de yeni olmadığını söylemek mümkündür. Ancak bu unsurlar hız, etki alanı ve yoğunlukları itibariyle farklılıklar

göstermektedir. Diğer bir deyişle küreselleşme yeni değildir, ama yayılma hızı ve devleti dönüştürücü etkisi bakımından 15. yüzyıldan başlayıp 20. yüzyılın ortalarına dek süregelen küreselleşme ile 1945'ten sonraki küreselleşme süreçleri arasında belirgin bir fark vardır (Coşkun, Vahap., 2009: 333). Günümüzde iletişim ve ulaşım teknolojilerindeki gelişmeler ve ilerlemeler, küreselleşmenin hızını ve dönüştürücü gücünü oldukça etkilemektedir. “Eski küreselleşmeleri” en az yüz yıl içinde değerlendirebiliyorsak, “günümüz küreselleşmesini” on yıllara sığdırabilmekteyiz. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başı itibariyle Sosyalist Blok'un dağılması ve bu Blok'un haleflerinin – Kuzey Kore dışında – serbest piyasa ekonomilerine geçişi tercih etmeleri, tam anlamıyla küresel kapitalizmi oluşturmuştur (Castells, 2000: 11; Lane, 2005); 11 Eylül 2001 sonrası dönem ise, dünyanın askeri güvenlik konusunda küreselleştiği ve yanı sıra küresel kapitalizmin ekonomik krizleriyle boğuştuğu yıllara tekabül etmektedir.

Genel olarak Soğuk Savaş Dönemi sonrası olarak belirtebileceğimiz 1990'dan bu yanaki dönemde insan ve çevre sorunları da – kültür, her türlü kimlik, insan hakları, etnokültürel azınlıkların korunması, çeşitli soykırım tartışmaları, küresel çevre sorunlarının önlenmesi gibi – küresel boyutta dile getirilmektedir. Bu sorunların dile getirilişini ilkin İkinci Dünya Savaşı sonrasında ve özellikle de 1960'ların toplumsal hareketlerinde görmek mümkündür. Ancak, Soğuk Savaş dönemi sonrasında neredeyse küresel düzeyde milliyetçilik ve etnik kimlik bilincinin yükselişi, insani sorunların 1960'lardan daha güçlü ve çatışma yüklü bir şekilde politik alana girmesini getirmiştir. Özetle, günümüzde küreselleşme, bir yandan ulusaşırı siyaset, kültür, ekonomi ve güvenlikle ilgili kurumların etkinlik alanlarının genişlemesini sağlarken, diğer yandan da küresellikle bağlantılı kültürel ve siyasal egemenlik ilişkilerine yanıt olan yerel çatışmaları anlatır hale gelmiştir (Sarı, 2007: 13–14). Bu noktada küreselleşme üzerindeki günümüz yaklaşımlarına bakmak gerekmektedir.

2. KÜRESELLEŞMEYE FARKLI YAKLAŞIMLAR

Giddens, 1991’de yayınladığı *The Consequences of Modernity*⁴ adlı eserinde “günümüz” küreselleşme tartışmalarının birbirinden çok ayrı iki literatür kümesi içinde belirlediğini öne sürer. Bu literatürlerin birinin başını Immanuel Wallerstein’la ilişkilendirilen ve Marksist yaklaşıma oldukça yakın duran “dünya-sistemi kuramı”, diğersinin başını ise uluslararası ilişkiler çalışmaları çekmektedir (Giddens, 1994a: 63; 2008: 82). Ancak, Giddens’in bu görüşü 1960’lardan 1990’lara kadarki dönemi kapsar. Günümüzde küreselleşme, ekonomi çalışmalarından kültür araştırmalarına, siyaset biliminden sağlık bilimine kadar belki de en çok gönderide bulunulan bir terimdir.⁵ Giddens’in (2000: 20) kendisinin de 1999’da yayınladığı *Runaway World*⁶ adlı çalışmasında belirttiği gibi “bu kadar kısa sürede, hiçbir yerde görülmezken hemen her yere sızan bir yayılmayla karşı karşıyayız”. Dolayısıyla burada küreselleşme derken sadece bu çalışmanın konusuyla ilgili bulunan açıklamalar ve tanımlar üzerinde durulacaktır.

Genel olarak bakıldığında küreselleşme, bir yandan hem dünyanın küçülmesine, hem de bir bütün olarak dünya bilincinin güçlenmesine (Robertson, 1999: 21), küresel karşılıklı bağlantılılığın genişlemesi, derinleşmesi ve hızlanmasına (Held vd., 2008: 88) ekonomik, siyasal ve kültürel alanlardaki sonuçları itibariyle hemen hemen bütün dünyayı ilgilendiren değişimlerin yaşandığı bir sürece (Ulusay, 2008: 15) gönderme yapar. Diğer yandan küreselleşme tek bir süreç değildir: İçinde bulunduğumuz toplumsal durumu dönüştüren – örneğin, geleneksel aile sistemleri dünyanın birçok bölgesinde ve özellikle kadınların daha fazla eşitlik talep etmesiyle

⁴ Bu eser *Modernliğin Sonuçları* adıyla Ersin Kuşdil tarafından Türkçeye çevrilmiştir ve Ayrıntı Yayınları tarafından 1994’te yayınlanmıştır. Eserin, İkinci Bölümü’nün “Modernliğin Küreselleşmesi”, “İki Kuramsal Perspektif” ve “Küreselleşmenin Boyutları” başlıklı kısımları 2003’te David Held ve Anthony McGrew tarafından derlenen *The Global Transformations Reader* adlı kitapta tek makale olarak – “The Globalising of Modernity” (“Modernliğin Küreselleşmesi”) başlığı altında – yayınlanmıştır. Held ve McGrew’in söz konusu derlemeleri 2008’de *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışmaları* adıyla Phoenix Yayınları tarafından Türkçe yayınlanmıştır.

⁵ Örneğin dünya küreselleşme literatürü bir yana, sadece Türkiye’deki küreselleşme literatürünün kapsamlı ve giderek genişleyen gidişatını Kudret Bülbül tarafından gerçekleştirilen “Türkiye Küreselleşme Literatürü: 1990–2004” adlı araştırmanın sonuçlarından görmek mümkündür (Bkz., Bülbül, 2006: 1-35).

⁶ Bu kitap da Osman Akınhay tarafından Türkçeye çevrilmiştir ve *Elimizden Kaçıp Giden Dünya* adıyla Alfa Yayınları tarafından 2000 yılında yayınlanmıştır.

ya köklü bir dönüşüm geçiriyor ya da zorlanıyor – karmaşık süreçlerin bir araya geldiği bir olgular kümesidir (Giddens, 2000: 24–25).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda küreselleşmenin – küreselleşmenin tarihselliğini anlattığımız yukarıdaki kısımda da görüldüğü gibi – çok uzun, düzensiz, karmaşık ve belirsiz olduğunu görmek mümkündür. Dolayısıyla küreselleşme, belirgin tarzdaki “gelişme” veya “ortaya çıkma” terimleriyle en iyi şekilde ifade edilebilecek bir tür dinamizmi göstermektedir. Böyle bir gelişme yavaş veya hızlı olabilir. Fakat hep bir değişim düşüncesine karşılık gelir ve bu yüzden de mevcut koşulların dönüştüğünü gösterir (Steger, 2006: 26). Diğer yandan küreselleşmenin bu uzun, düzensiz, karmaşık ve belirsiz olma durumu onu tartışmalı bir kavram haline getirmektedir.

Bu olgunun çok boyutlu olduğunu düşünen araştırmacılar bile küreselleşmenin temelini oluşturanın toplumsal yaşamın hangi yönü olduğu konusunda hemfikir değildirler. Örneğin Wallerstein, küreselleşmenin modern dünya sisteminin varlığını, yani 16. yüzyıldan beri var olan kapitalist dünya ekonomisini devam ettirmeye ve güçlendirmeye yönelik olduğu kanısındadır (Wallerstein, 2004: 359–368 ve 2009: 69–70). Habermas da küreselleşmenin en önemli boyutunun ekonomik küreselleşme olduğunu ileri sürer. Dahası, günümüz ekonomik küreselleşmesinin edindiği yeni mahiyet, bu hususta duyulabilecek her türlü şüpheyi bertaraf etmektedir (Habermas, 2002a: 84). Peter Beyer (1994: 21–26), John Meyer’in ekonomi üretim, tüketim ve eşya ticaretiyle değer yaratıyorsa, siyaset de yeni hedefler ve görünmez mallar üreterek, kolektif otorite vesilesiyle değer yarattığını öne sürdüğünü belirtir. Dolayısıyla Meyer’e göre küreselleşme sadece ekonomik değil politik-ekonomik bir olgudur.

Ronald Robertson, küreselleşmeyi kültürel, ekonomik ve politik alanlarda eş zamanlı olarak vücut bulan çok boyutlu bir süreç olarak ele alır. Robertson (1999: 86), günümüzde küreselleşme konusunun düşünsel bir “oyun alanı”na, arta kalan toplumsal-kuramsal ilgiler ile yorumsal hoşgörünün ifade edildiği, dünyaya ilişkin ideolojik tercihlerin sergilendiği bir alana dönüşme tehlikesi arz ettiğini belirterek

Wallerstein'ı eleştirir. Wallerstein'in ekonomik sistemin arka planına önem vermediğini, küçümsediğini ve kültürü ikincil bir olgu olarak değerlendirdiğini öne sürer (1999: 110–111). Halbuki Robertson'a göre bir bütün olarak küresel alan;

Uygarlıkların kültürlerinin, ulus toplumların, ulus-ıçı ve uluslararası hareketler ile uluslararası örgütlenmelerin, alt-toplumlar ile etnik grupların, toplum-ıçı grupların, bireylerin ve benzerlerinin giderek daha fazla baskı altına alındığı ama aynı zamanda farklı bir biçimde güçlendirdikleri bir noktaya doğru sıkıştırılmasıyla ortaya çıkan toplumsal-kültürel bir “sistem”dir (1999: 103).

Bu sisteme, “kü-yerelleşme” veya diğer adıyla “glokalleşme” (*glocalisation*) adını veren Robertson, küreselleşmenin aynı zamanda yerelliklerin keşfine ve inşasına sebep olduğunu da öne sürer. Buna göre yerelleşme, küreselleşmenin bir boyutudur ve bu nedenle küreselleşme yerelleşmeyi dışlamaz. Aslında çoğunlukla yerel olarak nitelendirilen şeyler doğaları gereği küreseldir. “Küreselleşme bir anlamda ‘ev’, ‘topluluk’ ve ‘yerelliğin’ yeniden inşasını kapsamaktadır” (Robertson, 1996: 119–124).

Frederic Jameson ise, küreselleşmenin bir dünya pazarı ufku ile dünyadaki iletişimin muazzam ölçekte genişlemesi duygusunu ifade ettiğini belirtir. Ona göre bu ikisi – ekonomi ile iletişim – modernitenin ilk dönemlerinden çok daha fazla elde tutulur ve dolaysız hale gelmiştir (Jameson, 1998: 54–55). Küreselleşmeye modernite ile geniş çapta eşanlı olarak bakan Giddens, modern dönemde zaman-uzam uzaklaşması düzeyinin, önceki bütün dönemlerden çok daha yüksek olduğunu ve yerel ve uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkilerin de buna uygun olarak “esnediklerini” öne sürer. Giddens'a göre küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret eder: “Farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak yerküre yüzeyinde şebekeleşir.” Böylece küreselleşme yeni bir çağın belirleyici özelliğini teşkil eden dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması ve karşılıklı yönelimleri olarak tanımlanabilir (Giddens, 1994a: 62).

Michael Mann'ın küreselleşmeyi tanımlamak için ortaya attığı şeması ise kanımca yukarıdaki açıklamaların en iyi özetini sunmaktadır. Mann'a göre günümüz dünyasında toplumsal etkileşimin beş küresel şebekesi vardır. Bunlar;

1. Yerel şebekeler; Sadece ulusal (ulus içi) etkileşim şebekeleri anlamına gelir.
2. Ulusal şebekeler; ulus-devlet tarafından yapılandırılmış ve veya (daha doğal olarak) bağlanmış şebekelerdir.
3. Uluslararası şebekeler; ulusal olarak adlandırılan şebekeler arası ilişkilerin yürüdüğü şebekelerdir. Bunlar, savaşa, barışa ve ittifaklara dayanan devletlerarası “katı jeopolitik” anlayışı barındırırlar. Öte yandan ve aynı zamanda yine bazı devletlerarası ilişkilerde – hava kirliliği, ulaşım ilişkileri, vergi antlaşmaları gibi – daha barışçıl konulardaki görüşmelerde “esnek jeopolitik” anlayışı içerirler. Bununla birlikte futbol takımları veya çok büyük ulusal kuruluşlarla ilgili ulusal konuları da içerirler.
4. Ulus-ötesi (ulusaşırı) şebekeler; ulusal sınırlardan etkilenmeyen şebekelerdirler. “Bu şebekeler yaygın olarak görülmeyebilir, bir nevi iki ülke arasında organize edilmiş dini bir mezhep de olabilirler. Fakat aynı zamanda kıtasal veya dünya çapında da olabilirler”.
5. Küresel şebekeler bütün dünyayı çevreleyen ya da tümünü içine alan şebekelerdir. Küresel şebekeler görece yakın geçmişte ortaya çıkmıştır. “Küresel şebekeler, duruma göre jeopolitikalar [...] ya da ideolojik akımlar tarafından oluşabilecekleri gibi, din, sosyalizm, feminizm, neo-liberalizm ya da hepsini içinde barındıran yeni ulus-ötesi sivil topluluklardır” (Mann, 2008: 165–166).

Buraya kadar bir yandan küreselleşmenin temel özelliklerini ve çok boyutluluğunu – ekonomik, siyasal, kültürel boyutlarını – göstermeye çalışırken, diğer yandan da konumuz açısından önemli olan açıklamalar ve tanımları özetledik. Literatür, bu açıklamalar ve tanımları küreselleşme tartışmaları şemsiyesi altında toplamaktadır. Buna göre günümüzde küreselleşmeye ilişkin kuramsal yaklaşımlar –

David Held, Anthony McGrew, David Goldblatt ve Jonathan Perraton'un (2000: 2) sınıflandırmalarına göre – üç farklı ekolden oluşmaktadır: “Aşırı küreselciler” (*hyperglobalist*), “kuşkucular” (*skeptical*) ve “dönüşümcüler” (*transformationalist*).

Genel olarak bakıldığında aşırı küreselciler için küreselleşme, insanlık tarihinin yeni – geleneksel ulus-devletlerin dünya ekonomisinin doğal olmayan hatta imkânsız hale gelen iş birimleri olarak karşımıza çıktığı – döneminin başlangıcıdır. Bu yaklaşımın savunucuları, daha çok ekonomik mantıktan yola çıkarlar ve özellikle de bu ekolün neoliberalleri tek bir dünya piyasasının ve küresel rekabet yasalarının ortaya çıkmasını, insani ilerlemenin kanıtı olarak değerlendirirler. Aşırı küreselciler, ekonomik küreselleşmenin üretim, ticaret ve finans arasında ulus-ötesi ağlar kurulması yoluyla ekonominin “ulussuzlaşmasını” sağladığını iddia ederler. Bu “sınırsız” ekonomilerde, ulus-devletler, dünya sermayesine hizmet etmektedirler ve gittikçe kuvvetlenen yerel, bölgesel ve küresel yönetim mekanizmaları arasındaki bağlantıyı sağlayan ara bulucu kurumlardır. Birçok aşırı küreselciye göre ekonomik küreselleşme, dünya toplumunun temel ekonomik ve siyasal oluşumu olarak ulus-devletlerin yerini alacak veya er ya da geç yerine geçecek olan toplumsal örgütlenmenin yeni formlarını yapılandırmaktadır (Held vd., 2000: 5). Aşırı küreselcilere – Giddens'in deyimiyle “radikallere” – göre günümüzün küresel ekonomisi 1960'lı ve 1970'li yıllara nazaran çok daha gelişkin durumdadır ve ulusal sınırları yıkmaktadır. “Uluslar eskiden sahip oldukları egemenliğin, siyasetçiler de olayları etkileme yeteneklerinin önemli bir kısmını kaybettiler. Siyasal liderlere artık hiç kimsenin fazla saygı duymaması ya da söyleyecekleri şeylere aldırnaması şaşırtıcı değil. Ulus-devlet çağı sona erdi” (Giddens, 2000: 21).

Bu ve diğer konularda aşırı küreselciler ekolünün içinde, devlet iktidarına karşı bireyin özerkliği ile piyasa yasalarının zaferini müjdeleyen neoliberaler ile çağdaş küreselleşmenin baskıcı (*oppressive*) küresel kapitalizmin zaferi olduğunu savunan radikaller veya neomarksistler arasındaki normatif bir ayırımın mevcudiyeti manidardır. Ancak ideolojik farklılıklara karşın, bu yaklaşımın taraftarları küreselleşmenin öncelikle ekonomik bir olgu olduğu; küresel ekonominin giderek bütünleşmekte olduğu; küresel sermayenin tüm hükümetlerin neoliberal ekonomik

disipline uymasını hükmettiği ve böylece politikanın “olabilirliğin sanatı” değil, ancak “rasyonel ekonomik yönetimin” pratik becerisi olduğu konularında hemfikirdirler (Held vd. 2000: 5–6).

Kuşkucular ise, aşırı küreselcilerin yukarıda belirtilen tüm temel iddialarının aksini savunmaktadır. Onlara göre 19. yüzyıldan beri mal, yatırım ve emeğin uluslararası akışını karakterize eden istatistiklere bakıldığında, ekonomik bağımlılığın mevcut seviyesini daha önceki tarihlerden de görmek mümkündür. Dolayısıyla sağladığı yararları, kazandırdığı deneyimleri ve getirdiği musibetleri ne olursa olsun küresel ekonomi, önceki dönemlerde varolan ekonomiden özellikle farklı bir şey değildir (Held vd., 2000: 5; Giddens, 2000: 20).⁷ Paul Hirst ve Grahame Thompson (2007) gibi kuşkucular için küreselleşme, “tek fiyat yasası”na dayanan entegre bir dünya ekonomisi anlamına gelir ve ulusal ekonomiler arasındaki bağlantıların güçlenmesi söz konusudur. Aşırı küreselciler tarafından savunulan iddiaların “büyük ölçüde bir mit” olduğunu öne süren kuşkucular (Hirst ve Thompson, 2008: 123–124), küreselleşmenin yalnızca ekonomik tarafıyla ilgilenmektedirler ve bunun altında küreselleşmenin anlamının her şeyden önce tamamen entegre dünya pazarı fikri olduğu yatmaktadır. Kuşkucular “küreselleşmenin” modern derecesinin genel olarak abartılı olduğu düşüncesine varırlar (Held vd., 2000: 5). Bu nedenle onlar, ulusal hükümetlerin uluslararası ekonomik faaliyeti düzenleme yeteneğini hafife aldıklarından ötürü aşırı küreselcilerin iddialarını temelde sağlıksız ve politik olarak saf bulurlar. Kuşkucular, küreselleşme ve bölgeselleşmeyi iki karşıt eğilim olarak algılamış görünmektedir. Örneğin, David Gordon ve Linda Weiss gibi kuşkuculara göre, mevcut uluslararası ekonominin coğrafî kapsamı, dünya imparatorlukları dönemlerinden çok daha az küreseldir (Akt., Held vd., 2000: 5)⁸. Kuşkucular, ayrıca, uluslararasılaştırma sonucu yeni bir dünya düzeninin ortaya çıkması ile devletin daha mütevazı bir rol

⁷ Örneğin, Paul Hirst ve Grahame Thompson gibi kuşkuculara göre “bazı açılardan şu anki uluslararası ekonomi 1870’le 1914 arasında varolan rejimden daha az açık ve bütünleşmiştir;” “gerçek ulus ötesi şirketler görece ender gözüküyorlar;” “sermaye hareketliliği gelişmiş ülkelerden gelişmekte olan ülkelere doğru kitlesel bir yatırım ve istihdam kayması yaratmıyor;” dolayısıyla “dünya ekonomisi gerçekten ‘küresel’ olmaktan uzak”tır (Hirst ve Thompson, 2008: 123–124).

⁸ Held ve diğerlerinin aktardığı kaynaklar: Gordon, David (1988). “The Global Economy: New Edifice or Crumbling Foundations?” *New Left Review* I/168 (Mart-Nisan): 24–64; Weiss, Linda (1998). *The Myth of the Powerless State: Governing the Economy in a Global Era*, Cambridge: Polity Pres.

oynayacağı görüşünü de paylaşmazlar. Onlara göre ulusal hükümetler uluslararası hukuk tarafından kısıtlanmamaktadır, bunun tersine ulusal sınırları aşan ekonomik aktiviteyi canlandırma konusunda rolleri daha da büyümektedir. Bu durumda hükümetler, uluslararasılaşmanın pasif kurbanları değil, tam tersi onun asıl mimarlarıdır (Held vd., 2000: 5–6).

Dönüşümcülerin argümanlarının temelinde ise, yeni binyılın şafağındaki küreselleşmenin, modern toplum ve dünya düzenini değiştirecek fırtınalı sosyal, siyasal ve ekonomik değişimler arkasındaki itici bir güç olduğu inancı yatmaktadır (Held vd., 7). Diğer bir deyişle Anthony Giddens, Martin Albrow ve Manuel Castells gibi dönüşümcüler, küreselleşmenin yarattığı moderniteden postmoderniteye geçişle birlikte yeni bir döneme girmekte olduğumuzu savunmaktadırlar (Hutchinson, 2008: 80). Bu görüş taraftarlarına göre, küreselleşmenin çağdaş süreçleri insanlık tarihinde bir ilktir. Hükümetler ve toplumlar, içinde artık “iç” ve “dış” işler, uluslararası ve ulusal ayrımının olmadığı yeni bir dünya düzenine ayak uydurmalıdır. Bu bağlamda Giddens’a göre küreselleşme, toplumları, ekonomileri, kurumları ve dünya düzenini “her yönlü sağlamasından” (*massive shake-out*) sorumlu, güçlü bir dönüştürücü güçtür (Akt., Held vd., 2000: 7).⁹ Ancak, Michael Mann’a göre, bu “sağlama”nın nasıl sağlanacağı belirsizdir. Çünkü ekonomik, ideolojik ve askeri özellikleriyle devletin yerel, siyasal ve iktisadi kurumları günümüzde de toplumsal var oluş için gerekli koşulları sağladıkları için, hâlâ geçici olarak etkindirler (Mann, 2008). Yine de özünde dönüşümcülerin argümanlarına göre, çağdaş (*contemporary*) küreselleşme, ulusal hükümetlerin güç, fonksiyon ve yetkilerini yeniden düzenlemektedir (*reconstituting*) ya da yeniden yapılandırmaktadır (*re-engineering*). Dönüşümcüler, “devletin hâlâ kendi sınırları içinde olup bitenlerin muhatabı olan yüce makam sahibi” olma meşrutiyetini inkâr etmeden, aynı zamanda devletin uluslararası yönetim kurumlarının artan yargısı ve uluslararası hukukun baskısı ile bu kurumlarla uyum içinde olup, buradan doğan sorumlulukları da taşımakta olduğunu savunurlar (Held vd., 2000: 8).

⁹ Held ve diğerlerinin aktardıkları kaynak: Giddens, Anthony (1996). “Globalization: A Keynote Adress”. *UNRISD News*, 15.

Aşırı küreselciler ve kuşkucuların aksine dönüştürücüler, küreselleşmenin geleceği ile ilgili tahmin yürütmemektedir. Mevcut durumu değerlendirmek için ister küresel pazar olsun, isterse küresel uygarlık olsun “küresel dünyanın” ideal tipi ile bir karşılaştırma yapmamaktadırlar. Bu yaklaşım için küreselleşme büyük ölçüde durumsal faktörlerin oluşturduğu ve çelişiklere sahip uzun bir tarihsel süreç olmasıyla önemlidir (Held vd., 2000: 7).

Held ve diğerlerine göre bu üç ekolün siyasal-ideolojik şekli şöyledir:

Bu üç ekolün hiçbiri ne geleneksel ideolojiyle, ne de geleneksel görüşle uyumaktadır. Örneğin, aşırı küreselcilerin takımında küreselleşmeyle ilgili Marksist görüşlerin yanı sıra Ortodoks neoliberal görüşler de mevcuttur, kuşkucuların çağdaş küreselleşmenin doğası ile ilgili konsepti ise hem muhafazakâr, hem de radikal görüşler bulundurmaktadır. Ayrıca her sosyal araştırma geleneğinin – liberal, muhafazakâr ve Marksist – çerçevesinde küreselleşmenin bir sosyo-ekonomik olgu olduğuna dair tek bir görüş birliği yoktur. Marksistler küreselleşmeyi açıklarken kapitalist emperyalizmin tekelinin genişlemesi veya tam tersi küresel kapitalizmin radikal yeni biçimi gibi oldukça ilgisiz kavramlara başvururlardır (Callinicos vd., 1994; Gill, 1995; Amin, 1997). Buna benzer oldukça Ortodoks neoliberal görüşe sahip olmalarına karşın Ohmae ve Redwood çağdaş küreselleşmenin dinamiği ile ilgili neredeyse onun [küreselleşmenin, M.Y.] değerlendirmesinin tam tersi olan çok farklı yorumlar yapmaktadırlar (Ohmae, 1995; Redwood, 1993). Hem aşırı küreselciler, hem kuşkucular, hem de dönüştürücüler oldukça değişik ve farklı entelektüel yaklaşımlar ve normatif değerlendirme sergilemektedirler (Held vd., 2000: 2–3).¹⁰

Giddens (2000: 21), kuşkucuları daha çok siyasal solun, özellikle de eski solun oluşturduğunu belirtir. E. Fuat Keyman (2002: 204) ise aşırı küreselciliği

¹⁰ Held ve diğerlerine göre küreselleşme tartışmaları kendi içinde çok çeşitli olmasına karşın her bir perspektif, küreselleşmenin kavramsal biçimlendirilmesi, dinamiğinin nedenselliği, sosyo-ekonomik sonuçları, iktidar ve idari yönetimle ilgili etkileri / içerimleri (*implications*) ve tarihsel gelişim yolları konusunda ortak argüman sistemini ve sonuçlarını (*conclusions*) yansıtmaktadır (Held vd., 2000: 3). Alıntıda belirtilen kaynakların künyesi şöyledir: Callinicos, Alex; Rees, John; Harman, Chris ve Haynes, Mike (1994). *Marxism and the New Imperialism*, Londra: Boockmarks; Gill, Stephen (1995). “Globalisation, Market Civilisation, and Disciplinary Neoliberalism”, *Millennium - Journal of International Studies*, Vol. 24, No. 3, 399–423; Amin, Samir (1997). *Capitalism in the Age of Globalization: The Management of Contemporary Society*, Londra: Zed Press; Ohmae, Kenichi (1995). *The End of the Nation State: The Rise of Regional Economies*, New York: Free Press; Redwood, John (1993). *The Global Marketplace: Capitalism and its Future*. Londra: HarperCollins.

neoliberallerin, kuşkuculuğu ise devletçi-milliyetçilerin temsil ettiğinin altını çizer.¹¹ Küreselleşme tartışmalarında daha çok aşırı küreselcilerin haklı olduğunu vurgulayan Giddens'a (2000: 22–23) göre her iki taraf – kuşkucular ile aşırı küreselciler – küreselleşme olgusuna hemen hemen yalnızca ekonomik açıdan bakmaktadır. John Tomlinson'a göre ise aşırı küreselciler, küreselleşmeyi tutarlı, ancak oldukça zayıf, araçsal ve tek boyutlu olan kendi söylemsel evrenleri içinden kavramaktadırlar (Tomlinson, 2004: 29–30).

Jürgen Habermas (2000), küreselleşme taraftarı veya karşıtları arasındaki kutuplaşmayı “küreselleşme ve teritoryalizm taraftarları arasındaki soğuk savaş” olarak niteler. Ona göre bu iki ayrı retorik, klasik devlet teorisinden beslenmektedir. Şiddet tekeline sahip devletin vatandaşlarını koruma görevinden yola çıkan küreselleşme karşıtı retorikine göre devlet, “kendi sınırları içinde kanun ve düzeni muhafaza etmek ve vatandaşlarının şahsi hayat-alanlarında güvenliğini garanti altına almakla mükelleftir.” Habermas'a göre bu taraftakiler küreselleşmenin kontrol edilmesi mümkün olmayan dalgalarına karşı “bent kapaklarının kapatılmasını” savunurlar. Bunlar yerli kültürü ve hayat standardını koruma adına – adeta silah ve uyuşturucu kaçakçılığına karşı savaş verircesine – yabancı sermayeye, göçmen işçilere ve mülteci akımına karşı durmaktadırlar. Egemen devlet şiddetinin baskıcı özelliğine vurgu yapan küreselleşme taraftarı retorikine göre ise “düzenleme hırsıyla yanıp tutuşan yürütme, vatandaşları tek biçimli hale getirmek için baskı yapmakta ve onları homojen bir hayat tarzının kafesine kapatmaktadır.” Özgürlükçü duygu, teritoryal ve toplumsal sınırların açılmasını bir yandan devletin egemenliğine tabi olanların devlet düzenlemesinin normalleştirici şiddetinden kurtulması, diğer yandan da milli-kolektif yerleşmiş davranış biçimlerine asimile edilmeye zorlanmaktan kurtulması olarak algılamaktadır. Dolayısıyla bu süreç sonuna kadar desteklenmelidir. Habermas'a göre küreselleşme sürecini böyle ucuz bir şekilde alkışlamak ya da reddetmek yetersizdir (Habermas, 2002a: 103–105).

¹¹ Küreselleşme taraftarları ve karşıtlarının söylemlerine bakarak bu tür bir genelleme yapmak mümkündür. Ancak burada Keyman, bu fikrini Held ve diğerlerinin (2000) çalışmalarına dayanarak ileri sürer. Fakat yukarıdaki alıntıda da gösterildiği gibi Held ve diğerlerinin böyle bir iddiası yoktur (Bkz., Held vd., 2000: 2-3). Belki de Keyman'ın düşüncesini Habermas'ın aşağıda değinilen görüşüne daha yakın kabul etmek gerekir.

Özetle, küreselleşme çağında küreselleşmeye şüpheyile yaklaşmayı, ona karşı olmayı ve hatta reddetmeyi moderniteye karşı duran modernlere benzetebiliriz. Ancak, bu çalışmanın konusu –küreselleşme çağında ulus-devlet inşa süreci ve sinemanın buna katkısı– açısından bakıldığında aşırı küreselcilerin öne sürdükleri savlar ne kadar tatmin edicidir?¹² Burada şu soruları sormak sormak yerinde olacaktır: Küreselleşme sadece küreselliğin merkezinde bulunan ülkelere ve bölgelere has bir olgu mudur? Küreselleşme tamamen günümüz kapitalist sistemine mi işaret eder? Siyasal ve kültürel anlamda küreselleşme Kazakistan gibi otokratik ve aynı zamanda ulus-devlet inşa sürecini yeni başlatan ülkeleri nasıl etkilemektedir veya etkileyememektedir? Kültürel alandaki dönüşümler ne kadar şiddetlidir? Sinema açısından duruma nasıl bakabiliriz? Günümüz Kazak sineması, dünya sineması araştırmalarında ne tür bir örnek teşkil eder? Ulusal mı? Ulusaşırı mı? Bu sorulara çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde cevap vereceğiz. Aşağıdaki kısımlarda bu sorulara verilecek cevapların tutarlı kuramsal çerçevesini çizmeye çalışacağız.

B. MODERN SIYASAL ÖRGÜTLENİŞ BİÇİMİ OLARAK ULUS-DEVLET

1. ULUS-DEVLET

Bazılarına göre, ulus-devlet siyasal örgütleniş biçimi 11. yüzyıldan itibaren belirmeye başlayan ve 17. yüzyılın ortalarına doğru çözülen feodal yapının ardından ortaya çıkmıştır (Steger, 2006: 85; Özcan, 2002: 8–9; Şaylan, 2003: 31). Bu görüşlerin doğruluk payı vardır. Ancak bu görüşler, feodal yapının çözülmesi ve ulus-devletlerin tam anlamıyla ortaya çıkmaya başladığı dönem arasındaki ara dönemi göz ardı etmektedirler. Bu ara dönem, kraliyet topraklarındaki kral ile baronlar ya da bölgesel hükümdar arasındaki mücadeleler; ticaret ve pazar

¹² Bu “kuşkulu” bakış açısı kuşkucuların veya küreselleşmeyi reddedenlerin tarafında olduğum anlamına gelmiyor. Küresel dönüşümlerin yaşanmakta olduğunun farkındayım. Öte yandan bu dönüşümün enternasyonalist karakterinin beni olumlu etkilemesi bir yana, küreselleşmenin ekonomik ve kültürel alanın Amerikanlaşmış bazı kısımlarının dışında ülkelerin – özellikle de Kazakistan gibi ulus-devletlerini inşa etmekte olan yeni ülkelerin – siyasal alanına pek de uğramadığının da farkındayım.

ilişkilerinin yaygınlaşması; Rönesans kültürünün canlanarak Atina Demokrasisi ve Roma Hukuku ile ilgilenen politik düşüncelerin ortaya çıkması; askeri teknoloji başta olmak üzere teknolojide meydana gelen değişimler; Kilise ve devlet arasındaki çatışmalar; kırsal kesimlerin aşırı vergi ve sosyal yükümlülüklerden dolayı sık sık isyan etmeleri gibi gelişmelerin yaşandığı ve bunun sonucunda da modern devletlerin oluşmaya başladığı/oluştugu dönemdir (Held, 1995b: 83; 1996: 66). Yves Santamaria'ya (1998: 22–23) göre modern devletler – Büyük Britanya (1707), Birleşik Devletler (1782), devrim sonrası Fransa vd. – devrimler sayesinde uluslaşmıştır.¹³ Habermas da bu görüşü desteklemektedir:

Bugün hepimiz, birliğini bu türden bir örgütlenmeyle sağlamış ulus toplumlarda yaşamaktayız. Kuşkusuz bu tür devletler, – modern anlamda – “uluslar” ortaya çıkmadan önce de uzun süre varlıklarını sürdürmüşlerdi. Devlet ve ulus sözcükleri, 18. yüzyılın sonlarındaki devrimlerden sonra, ulus-devlet olarak birbiriyle kaynaşmıştır (Habermas, 2002b: 17–18).

Stein Rokkan'a göre ilkin Batı Avrupa'da – Ortaçağ'ın sonlarından Fransız Devrimi'ne kadar – elit düzeyde politik, kültürel ve ekonomik birlik kurulur. Bu dönemde ortaya çıkan devlet türü, modern devletin ilk biçimi olan mutlakiyetçi devlettir (Akt., Şen, 2004: 35-36).¹⁴ John A. Hall ve G. John Ikenberry de (2000: 11–12; 2005: 2–3) devletin modernite ile birlikte bir öneme sahip olduğunu ima etmektedirler. Onlara göre erken dönem Ortaçağ Avrupa'sının Latin Hıristiyan dünyasında düzenin sağlanması, savaş ve adaletin kurumlarının belirlenmesi gibi yönetim işleri, o dönemlerde ortaya çıkan ama oldukça zayıf ve kısa ömürlü olan devletler tarafından değil, kilise tarafından yerine getirilmekteydi. Bu açıdan bakıldığında devletin bir kavram olarak da – antik Yunan felsefesinde belirmesine karşın – modern dönemde ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Konuyu açıklığa kavuşturmak için modern devlet öncesine kısaca değinilebilir.

¹³ Ulus-devletin Avrupa'da yaşanan devrimler sonrasında ortaya çıktığı görüşünü Eric Hobsbawm da savunmaktadır. Onun görüşü aşağıda ele alınacaktır.

¹⁴ Y. Furkan Şen'in aktardığı kaynak: Rokkan, Stein (1975). “Dimensions of State Formation and Nation-Building: A Possible Paradigm for Research on Variations within Europe.” *The Formation of National States in Western Europe*, Charles Tilly (der.) içinde. New Jersey: Princeton University Press, 570–572.

Genel olarak feodalite, parçalı bir iktidar yapısına sahip bir toplumsal örgütlenme biçimidir. Bu örgütlenmede iktidar bir taraftan merkezi otorite – krallıklar – diğer taraftan da yerel güçler – senyörler ve vassallar – tarafından kullanılır. Bu nedenle atomize bir yapıya sahiptir. İktidar olgusu, merkezi krallıklardan ziyade yerel otoriteler tarafından kullanılır. Dolayısıyla halk, merkezi krallıkların değil, toprak sahibi feodal beylerin tebaası durumundadır. Yani, feodaliteyi modern olandan ayıran şey, feodalitenin parçalı ve merkezi olmayan iktidar yapısıdır (Akt., Coşkun, Vahap., 2009: 162).¹⁵ Modern devlet ise, bu feodal parçalanmışlığın coğrafi ve siyasi merkezileşme yoluyla aşılma sürecinde ortaya çıkan ve bu nedenle de feodal siyasal örgütlenme biçiminden temelde açık bir şekilde farklılaşan bir devlet tipidir. En kaba tanımıyla bir post-feodal siyasal egemenlik biçimidir denilebilir (Sancar, 2000–2001: 28).

Görüldüğü gibi, modern devlet döneminde yaşananlar, bir yandan feodal yönetim biçimlerinin modern merkezi yönetim biçimlerine dönüşüm sürecine, diğer yandan da ulus-devlet öncesi döneme işaret etmektedir. Öte yandan modern devlet, Avrupa'dan dünyaya yayılan modernite süreciyle birlikte – ve bu sürecin önemli taşıyıcı unsuru olarak – evrensel bir model haline gelmiştir. Diğer bir deyişle yaşadığımız dünya zaten modern devletler dünyasıdır (Sancar, 2000–2001: 28–29). Bu açıdan bakıldığında modern devlet modeli, hem feodaliteden sonra ortaya çıkan “modern devletleri”, hem de bunlardan sonra ortaya çıkan ulus-devlet siyasal örgütlenme biçimini kendine dâhil etmektedir. Dolayısıyla modern devlet, ulus-devletin zeminini hazırlayan bir olgudur. Diğer bir deyişe, her devletin siyasal gücünün merkezileşmesi ve modern “uluslararası ilişkiler” sisteminin doğuşu (Poggi, 2005: 110); baskı ve zor kullanma araçlarının devletin tekeline geçmesi (Engels, 2002; Weber, 1998; Tilly, 2001); kapitalist ekonominin gelişmesi ve genişlemesi (Wallerstein, 2004 ve 2009; Beaud, 2003; Hobsbawm, 2005b) modern devletin ulusal boyut kazanmasının öncesine dayanır. Kısaca, ulus-devletin “devlet” kısmı, modern devlet döneminde inşa edilmiştir denilebilir (Şen, 2004: 37).

¹⁵ Vahap Coşkun'un aktardığı kaynak: Runkle, Gerald (1968). *A History of Western Political Theory*, New York: The Ronald Press Company, s 93-94.

Modern devletin bu özellikleri 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tüm Avrupa'ya yayılan ulus inşa etme sürecinde ulusal nitelik kazanmıştır (Hobsbawm, 2005b: 97–113; Santamaria, 1998: 20). Vahap Coşkun'un ifadesiyle:

Modernite süreci hem devletin kapladığı toprağı netleştirdi, hem de bu alan üzerindeki egemenliğini mutlaklaştırdı. Devletin toprağının haritalar üzerinde tam bir doğrulukla belirlenmesi, sınırları belirlenmiş o toprak üzerinde yaşayanların kimliklerinin de bir kalıba dökülmesine ve söz konusu toprakta ancak belirlenmiş kimliği taşıyanların hak sahibi olduğuna dönük bir eğilimin doğmasına neden oldu. Bu eğilimin gelişmesiyle birlikte modern devlet, giderek “ulus” denilen bir bütünle özdeşleştirilmeye başlandı ve ulus, devletin egemenliğinin kaynağı haline geldi (Coşkun, 2009: 172–173).

Manfred B. Steger'e göre de belirlenmiş ve birleştirilmiş topraklar – ister Fransa ve Prusya'da olduğu gibi mutlakiyetçi krallar tarafından yönetilsin, ister İngiltere ve Hollanda'nın anayasal monarşileri ve cumhuriyetçi liderleri tarafından daha demokratik bir biçimde yönetilsin – modernitenin “laik ve ulusal siyasi güç” sisteminin temelleri oldular (Steger, 2006: 85). Diğer bir deyişle, merkezi iktidardan doğrudan doğruya en ufak birime kadar uzanan yönetim ağını oluşturan denetim mekanizmasının tek sahibi olan devlet, kaçınılmaz olarak kültürel alanı da bu sistemine dâhil etmeliydi. Rokkan, bu dönemi “standartlaşma” olarak (Şen, 2004: 37), Eric Hobsbawm (2005b) ise “halkların baharı” ve “ulusların inşası” olarak adlandırır. İkisinin de söz ettiği dönem 18. yüzyılın sonu ve 19. ve kısmen 20. yüzyıllardır.

Hobsbawm, uluslaşmanın devrimler sonrası bir hareket olduğunu kabul ederek, bu süreci başlatan iki büyük devrimin – Endüstri Devrimi ve Fransız Devrimi – önemini şöyle dile getirir:

Ondokuzuncu yüzyıl ekonomisi esas olarak İngiliz Endüstri Devrimi'nin etkisi altında şekillenmişse, siyaseti ve ideolojisi de Fransızlar tarafından biçimlendirilmiştir. İngiltere, Avrupalı olmayan dünyanın geleneksel ekonomik ve toplumsal yapılarında yarık açacak ekonomik dinamiti sağladı, çağın dünyasının demiryolları ve fabrikaları için bir örnek sundu; bununla birlikte Fransa da onun devrimlerini gerçekleştirdi, ona düşüncelerini verdi. O kadar ki üç renkli bayraklar, yeni doğan her ulusun

amblemi oldu ve 1789 ile 1917 yılları arasında siyaset, ağırlıklı 1789'un, hatta daha da tutuşturucu olan 1793'ün ilkeleri uğruna ya da onlara karşı mücadeleden ibaret hale geldi. Dünyanın çoğu yerinde liberal ve radikal demokrat siyasetin tartışma konularını ve sözcük dağarını Fransa sağladı. Pek çok ülkeye hukuk kurallarını, bilimsel ve teknik örgütlenme modelini ve metrik ölçüm sistemini getirdi. O zamana kadar Avrupalı düşüncelere direnmiş olan eski uygarlıklara, modern dünya ideolojisi ilk kez Fransız etkisiyle sızdı. Bu, Fransız Devrimi'nin eseri idi (Hobsbawm, 2005a:63).

Hobsbawm'a göre Fransız Devrimi, 19. yüzyıl Avrupa'sının – 1815–1848 yılları arasında – üç ana dalgayla gelen devrimini yarattı. Bunlardan birincisi, 1820–1824 yılları arasında merkez üssü İspanya (1820) olmak üzere Napoli (1820) ve Yunanistan (1821) gibi Akdeniz ülkelerinde kendini gösterdi. İspanya'daki devrim Güney Amerika'ya da sıçradı. Bunun akabinde Büyük Kolombiya, Arjantin ve Şili bağımsızlıklarını aldılar. 1821'de Meksika, 1822'de Brezilya özgürlüğe kavuştular. 1829–1834 yılları arasında gelen devrimin ikinci dalgası, Rusya'nın batısındaki tüm Avrupa'yı ve Kuzey Amerika kıtasını etkisi altına aldı. Bu devrim, siyasal yaşamda radikal bir yeniliğe, “İngiltere ve Fransa'da işçi sınıfının ve pek çok büyük Avrupa ülkesinde milliyetçi hareketlerin siyasal yaşamda bağımsız ve öz-bilinçli bir güç olarak doğuşuna damgasını vurdu”. Neredeyse tüm Avrupa ülkelerine sıçrayan üçüncü, en büyük dalga ise 1848'de yaşandı. Ancak, Hobsbawm'ın deyimiyle “halkların baharı” – öte yandan da “ulusların inşası”nın başladığı dönem – olan bu yılın devrimi büyük yenilgiye uğramakla kalmadı, bu devrimi organize edenleri de parçaladı (Hobsbawm, 2005a: 121–126).

Hobsbawm, 1789 Fransız Devriminin Avrupa'da birçok muhalif siyasal model yarattığının altını çizer. Ona göre bu modeller, 1815 sonrasında üç ana eğilimi oluşturmaktaydı: İlimli liberal (üst orta sınıfların ve liberal aristokrasinin eğilimi), radikal-demokrat (alt orta sınıfın temsilcileri başta olmak üzere, yeni imalatçılar, aydınlar ve hoşnutsuz soyluların eğilimi) ve sosyalist (yeni işçi sınıfının eğilimi). Gerçi bu eğilimlerin temsilcileri bir birinden pek de farklı değillerdi. Genel olarak tüm eğilimin başında bir avuç zengin ve eğitilmiş grup vardı. Öz-bilinçli işçi sınıfı devrimcileri siyasal yaşamda henüz ortalıkta yoktu. İşçiler – İngiltere dışında – devrimin kötülük ve kargaşa getireceğine inanmaktaydılar, ama yine de sessiz protestocuları. Bilinçsiz politik duruşa sahiplerdi. Böyle bir “karışıklığın” tek bir

olumlu yönü, dönemin toplumsal ve ulusal ayrımlarının Avrupa'daki muhalefeti uzlaşmaz kamplara bölememesi idi. Bu muhalefet hareketleri 1815 rejimlerine duydukları nefrette, mutlak monarşiye, kiliseye ve aristokrasiye karşı duruşta ortaktılar. Bununla birlikte devrimi birleşik ve bölünmez bir şey olarak; ulusal ya da yerel özgürlüklerin bir toplamı olarak değil, tek bir Avrupa görüngüsü olarak kavramaktaydılar (Hobsbawm, 2005a: 126–146). Öte yandan ve özellikle de 1848 devrimlerinde, uluslaşma isteklerinin etkisi oldukça artmış görünmekteydi (Hobsbawm, 2005b: 23–25). Dolayısıyla Hobsbawm, “1815–48 döneminin tarihi, bu birleşik cephenin parçalanmasının tarihidir” der (Hobsbawm, 2005a:146).

Bu bağlamda Hobsbawm, 1848'e hem “halkların baharı”nın yaşandığı, hem de ulus inşa süreçlerinin tüm Avrupa'ya yayıldığı dönem olarak bakar: “1848, ‘halkların baharı’, başka şeylerin yanında, aynı zamanda ve başta uluslararası bakımdan ulusallığın, daha doğrusu bir birine rakip ulusallıkların öne çıktığı bir dönemdi” (Hobsbawm, 2005b: 97). Ona göre – yukarıda genel hatları çizilen – devrimci kuşak, devletlerin yalnızca siyasal ve toplumsal içeriğiyle değil devletlerin biçimi ya da varlığıyla da ilgilenmekteydiler. Radikaller, Fransız Devrimi'nin denenmiş ilkelerine göre hareket etme taraftarıydılar. Onlara göre bütün kralların ve prenslerin enkazı üzerinde, Fransız modeline göre hazırlanmış üç renkli bayraklar altında üniter, merkezi, demokratik bir Alman, İtalyan, Macar veya herhangi bir ülke cumhuriyeti kurulmalıydı. İlimliler ise “özünde toplumsal devrimden farklı görmedikleri demokrasiden duydukları korku nedeniyle karmaşık hesaplar içerisinde debeleniyorlardı” (Hobsbawm, 2005b: 24–25). Hobsbawm, devrimcilerin ulusal özlemleri karşısında devrimci emellerini kurban ettiklerini ima etmektedir. Ona göre artık Avrupa'daki herkes – Çekler, Hırvatlar, Danlılar, Almanlar, İtalyanlar, Macarlar, Lehler, Romenler ve diğerleri – baskıcı yönetimlere karşı kendi uluslarından olan herkesin bir bağımsız ya da birleşik devletler çatısı altına toplanmasına dayanan bir hak talep etmekteydiler. Bu dönemde Fransa zaten bağımsız, ulusal ve milliyetçi devletti. Bununla birlikte ulusların kuruluş süreci Avrupa dışında da gözle görülür bir boyut kazanmıştı: Amerikan İç Savaşı,

Amerikan ulusunu oluşturmuştu; Meiji Restorasyonu,¹⁶ Japonya’da yeni ve gururlu bir “ulus”u ortaya koymuştu (Hobsbawm, 2005b: 97–98).

Stein Rokkan, Avrupa’daki bu ulus inşası dönemine, gelişen modern devletin merkezileşmiş denetim sistemine geniş kitleleri de dâhil etme süreci olarak bakar. Bu süreçte “kenar”daki cemaatler, devletin okul ve askeri ocakları gibi kanallarıyla “merkez”deki seçkin sınıfla teması geçer ve yavaş yavaş sisteme katılmaya başlar (Şen, 2004: 37). Hobsbawm (2005b: 100) da ulus olmanın tarihsel ölçütünün “sıradan insanların kültürüyle ve kurumlarıyla özdeşleşmek ya da onlarla çok bariz bir uyumsuzluğa düşmemek kaydıyla, hâkim sınıfların ya da eğitilmiş seçkinlerin kültür ve kurumlarının belirleyici önemini ifade etmekte” olduğunu belirtir. Charles Tilly de bu görüşü desteklemektedir. Tilly’ye göre 1789’dan sonra kendi “ulus-devleti” sınırları içinde yaşayan yurttaşları üzerinde denetim sahibi olanlar, bu denetimi kuramamış olanların karşısında çok belirgin, gözle görülür bir üstünlük sahibi olmuşlardı. Bu durum, altta kalanlar için ayrı bir devlet kurma taleplerinin artmasına neden oldu. Dolayısıyla ulusallık, modern devrimlerin en önemli özelliğiydi. Bu bağlamda Tilly, milliyetçiliğin önemli rol üstlendiğini belirterek, onun iki ayrı fenomen olarak ortaya çıktığını öne sürer. Bunlar, devlet öncülüğündeki milliyetçilik ve devlet kurmaya çalışan milliyetçiliktir (Tilly, 2005: 56). Ona göre ulusal bilincin oluşmasındaki seçkinlerin rolü önemlidir:

Yöneticiler, daha önce görülmemiş bir düzeyde kendi ulusal topraklarını ve barındırdığı kaynakları tanımlayıp çevrelemeye, sermaye, emek, mal ve parayla bunların hareketini denetlemeye, bunlara müdahale etmeye başladılar. Ulusal bir kimliğin oluşmasında kendi çıkarları bulunan sınıflarla işbirliği halindeki yöneticiler, standart bir dil kullanılmasını dayatarak, ulusal eğitim sistemleri oluşturarak, ortak bir kültürel miras yaratıp yaygınlaştırarak ulusal nüfuslarını homojenleştirmeye çalıştılar (Tilly, 2005: 55).

¹⁶ Japonya, 19. yüzyılın ikinci yarısında feodal sistemin yıkılışıyla, 200 yılı aşan bir izolasyon döneminin ardından, modern bir devlete dönüşmeyi amaçlamıştır. 1868’den 1912’ye kadar hüküm süren Meiji Hükümeti, büyük bir hevesle Batılılaşma olan modernleşmenin peşine düşerek Japonya’da Batı kültürünün yerleşmesi için büyük çaba harcamıştır. Bu modernleşme hareketi ülkedeki sınıf ayrılıklarının kaldırmıştır (1871), muhalif oluşumlara kısıtlama getirmiştir (1882) ve ilk parlamento seçimlerinin yapılmasına önyak olmuştur (Temmuz, 1890) (Şen, 2004: 45).

Ulus inşası sürecindeki diğer bir önemli husus ise, devletin egemen olduğu toprak parçası içinde yaşayan her bireye uygulanacak olan tek ve standart bir hukuk sisteminin oluşmasıdır (Şen, 2004: 39). Bu sistem çerçevesinde oluşturulan devletin yasama organları birey ile devlet arasındaki bağı tanımlayacak olan kanunlar icat ederler. Bu özelliğinden ötürü kanunlar “devletin yurttaşlarına seslendiği dildir”. Ülke sınırlarının her tarafında tek bir hukuk sisteminin hâkim olması ve uygulanması, “kenar”ın da sisteme dâhil olmasını sağlar (Poggi, 2005: 119; Şen, 2004: 39). Artık modern devletin ulus kanadı da icat edilmiştir.

Ulus-devletin ortaya çıkışını etkileyen diğer bir unsur kapitalist gelişimdir. Anthony Giddens, ulus-devlet siyasal örgütleniş biçimi ve bir sistem olarak dünyaya yayılmasını kapitalist dünya ekonomisinin mevcudiyetine bağlamaktadır. Giddens’a göre tüm kapitalist devletlerin istisnasız ulus-devlet biçimine sahip oluşu, kapitalizm ile ulus-devlet birliğinin tesadüf olmadığını gösterir. Ona göre 16. yüzyılda başlayan bir süreç olarak kapitalizm, siyasal kurumsallaşmasını pekiştirmeye yöneldiğinde – yani 18. yüzyılda – aynı yüzyılın olgusu olan ulusu devlet iktidarının meşruluk temeli yaparak, ulus-devlet biçiminin icadına yol açmıştır. Bu anlamda ulus-devlet, belirlenmiş sınırlar içerisinde yönetimi tekeline alan ve bu yönetimi hukuk yaptırımına tabi kılan iç ve dış şiddet araçlarını doğrudan kontrol eden bir kurumsal yönetim (*governance*) yapısı haline gelmiştir (Akt., Sarıbay, 2000: 213-214).¹⁷ Giddens (1994b: 154), ulus-devletin gelişim süreciyle milliyetçiliğin gelişim sürecinin aynı şey olduğunu da belirtir.

Montserrat Guibernau da (1997: 106) 19. yüzyıla kadar, açıkça ulus-devletlere bölünmüş bir Avrupa’nın mevcudiyetinden söz edemeyeceğimizin altını çizmektedir. Hatta ulus-devletin mükemmel bir siyasal birim olarak tanınması, yalnızca Batı Avrupa’da değil, dünyanın geri kalan kısmında da bir model olarak alınması kesinlikle 19. yüzyılın sonuna doğru gerçekleşir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise ulus-devlet, uluslararası ilişkilerde birinci aktör olmayı, egemen bir ulus-devlet olmak dünya toplumunda kabul görmeyen olduğu kadar temel uluslararası statü sembolü olmayı da sürdürür. Michael Mann ise ulus-devletin ortaya çıkışının aslında

¹⁷ Ali Yaşar Sarıbay’ın aktardığı kaynak: Giddens, Anthony (1981). *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. Cilt 1. Londra, s 182; 190.

daha yeni olduğunu belirtir: 20. yüzyılın ortaları. Ona göre 20. yüzyıl politik ve sosyal yurttaşlığın ortaya çıkma dönemidir ve dolayısıyla ulus-devletin oluşumunu da yurttaşlık kavramı olmadan gerçekleştiremez. Bu anlamda Mann, yurttaşlık kavramının hâlâ gelişim içinde olduğu bir süreç içerisinde olması nedeniyle ulus-devletin büyümekte ve olgunlaşmakta olduğunu belirtmektedir (Akt., Şen, 2004: 41).¹⁸

Görüldüğü gibi ulus-devletin oluşum süreci ile ilgili birçok görüşün olduğu aşikârdır. Ancak bu görüşler önemli bir noktada ortaklaşmaktadırlar: Ulus-devletin egemenliğinin gelişim süreci. Yukarıda her tarihsel olgunun – devrimler, kapitalizmin gelişmesi, ulusların icadı, milliyetçiliğin doğuşu vs. – ulus-devletin ortaya çıkmasındaki rolünü gördük. Ulus-devlet, bu süreç içerisinde tüm bu tarihsel olguları – önceden var olmuş olsun ya da bu süreç içerisinde yaratılmış olsun fark etmez – kendine tabi kılmıştır. Diğer bir deyişle bu süreç, ulus-devletin egemenliğinin gelişimi için işlemiştir.¹⁹

Modern egemenlik fikrini, ilk olarak açık bir şekilde tanımlayan düşünür Jean Bodin'dir. Dinsel ve seçkin bölünmelerden kaynaklanan iç savaş sonucunda Fransa'nın kaçınılmaz çöküşü ile karşı karşıya kalan Bodin, hem *polise*, hem de imparatorluğa karşı topraksal / teritoryal devleti tanımlar (Moggach, 2002: 17). Bodin'den türeyen modern egemenliğin en kesin ifadesi Thomas Hobbes tarafından dile getirilir. Hobbes'a göre insan topluluğu kendi arasında anlaşarak devlet kurduklarında, bir egemen iktidar da kurmuş olurlar. Bu egemen, sınırsız bir gücün sahibidir. Çünkü insanlar egemen iktidarı – yani devleti – oluşturmaya karar verdiklerinde devletin tüm egemenliği için de rıza göstermiş olurlar (Hobbes, 1992: 131–133). Hobbes ve Bodin'in aksine Jean-Jacques Rousseau için egemen,

¹⁸ Y. Faruk Şen'in aktardığı kaynak: Mann, Michael (1996). "Nation States in Europe and Other Continents: Diversifying, Developing, not Dying." *Mapping the Nation*, Gopal Balekrishnan (Der.) içinde. Londra: Verso, s 298.

¹⁹ Egemenlik anlayışı da devlet iktidarının merkezileşmesi, kapitalizm gibi tarihsel olgu ve süreçler gibi ulus-devlet öncesine işaret eder. Latince kökenli ve "en yüksek" ve "en üstün güç" anlamına gelen egemenlik (*sovereignty*), "*superanus*" kelimesinden türemiştir. Kavram, ilk kez feodal düzenin yıkılışı ve güçlü merkezi krallıkların kurulma süreci ve 16. yüzyılda devlet erkinde merkezileşmeyi simgeleyen bir unsur olarak ortaya çıkmıştır (Hakyemez, 2004: 52; Beriş, 2006: 40; Coşkun, 2009: 177).

yurttaşların bütünü anlamındaki ulustur. Egemenlik halkın iradesinin, yani genel iradenin işleyişidir (Ağaoğulları, 2006: 99–100).

Bu modern egemenlik anlayışı, 17. yüzyılda Avrupa’da yaşanan Otuz Yıl Savaşları’nın akabinde 1648’de imzalanan Westphalia Barış Antlaşması ile kurulan devletler sisteminden bu yana “modern devletin tanımlayıcı ögesi” olarak kabul edilir (Kılınç, 2002: 25). İlk Avrupa’da, sonraları tüm dünyada uluslararası düzenin siyasal birimi haline gelen bu antlaşma, devletin egemenliği ve toprak bütünlüğü ilkelerine dayanır. Westphalia modelinin ortaya çıkması –dönemin mevcut imparatorluklarının ulus-ötesi karakterini gölgede bırakmasa da– tüm devletlerin kendi geleceklerini belirlemede eşit haklara sahip oldukları ilkesine dayanan yeni bir uluslararası hukuk düşüncesini ortaya koyar (Steger, 2006: 85). Held ve diğerleri (2000: 37–38), söz konusu antlaşmanın ana maddelerini şöyle sıralamaktadır:

1. Dünya, hiçbir üstün bir otoriteye sahip olmayan egemen devletlerden oluşmaktadır ve bu [yani dünya, M.Y.] devletler arasında bölünmüştür.
2. Yasa yapma, anlaşmazlıkların çözümü ve yasaların uygulanması süreçleri büyük ölçüde tek tek devletlerin kendi ellerindedir.
3. Uluslararası hukuk, bir arada yaşamın asgari kurallarını ortaya koymaya yöneliktir; kalıcı ilişkilerin geliştirilmesi bir hedeftir, fakat bu ancak devletin amaçlarının gerçekleştirilmesi ölçüsünde söz konusudur.
4. Sınır ötesindeki hatalı davranışların sorumluluğu sadece bundan etkilenenleri ilgilendiren “özel bir sorun”dur.
5. Bütün devletler yasa önünde eşittir, fakat yasal kurallar güç asimetrisini dikkate almaz.
6. Devletler arasındaki görüş ayrılıkları güç kullanılarak giderilebilir; etkin güç ilkesi geçerlidir. Güç kullanımına başvurmayı durduracak hiçbir yasal engel yoktur; uluslararası yasal kurallar yalnızca asgari bir koruma sağlayabilir.

7. Bütün devletlerin ortak önceliği, devletin özgürlüğü önündeki engellerin asgariye indirilmesidir.²⁰

Görüldüğü gibi bu maddelerin hemen hemen tümü her devletin kendi sınırları içindeki tüm güç ve yönetim yetkilerinin tek sahibi olduğuna –yani devletin egemenliğine– yanı sıra her devletin kendi egemenliğini korurken ve kollarken diğer devletlerle olan karşılıklı ilişkilerde belli kurallara gönüllü olarak uymasına – uluslararası ilişkilere– işaret etmektedir. Zamanla bu egemenlik anlayışı ulus-devletin bünyesine girerek ulusal egemenlik anlayışına dönüşmüştür. Buna göre herhangi bir devletin somut ve soyut tüm değerleri ulusaldır. Bu da ulus-devletin meşruiyet kaynağını ortaya koymaktadır: Ulus.

2. ULUS VE MİLLİYETÇİLİK

Günümüzde ulus anlamına gelen Latincedeki *nation* sözcüğünün tarihselliği hakkında Hagen Schulze (2005: 99), bu sözcüğün –daha doğrusu *natio*'nun– antik Roma'dan gelen alışılmış bir terim olduğunu ve ilk başta “doğum” veya “soy” anlamını taşıdığını belirtir. Schulze, daha sonraki anlam kaymalarını şöyle dile getirir:

Cicero toplumun belli bir kesimini, yani aristokrasiyi tanımlamak için kullanıyordu bu terimi; Pliny'ye göreyse belli bir ekole ait filozoflar bir *natio*'ydu. Bununla beraber *natio*'nun *civitas*'ın karşısına konulduğu, yani düzenli bir anayasası olmayan, medenileşmemiş bir kabile anlamında kullanıldığı çok yer vardır. Bu kullanım daha çok İngilizlerin “*natives*” (yerliler), Fransızların “*natifs*” veya Almanların “*Eingeborone*” sözcüklerine yakındır. Vulgate'nin kâfirleri, Isidor von Seville'nin barbarları, Clairvaux'lu Bernard'ın Muhammedci kâfir sürüleri, tüm bunlar *nation* olarak adlandırılıyordu. Erken ortaçağın başında Germen kabileleri Franklar, Lombardlar veya Burgonyalılar da *nation*'du. Çünkü her ne kadar ortak bir atadan gelseler de, bu gruplar uygar bir halkın özellikleri kabul edilen siyasi ve toplumsal yapılardan yoksundular. Bu terimin kullanımı, *gens* ve *populus* soy

²⁰ Aslında, Held ve diğerlerinden alınan bu alıntı Manfred, B. Steger'in (2006: 85–86) *Küreselleşme* adlı eserinde de gösterilmektedir. Ben bu kitabın çevirisinden yararlandım. Dolayısıyla alıntının Türkçe çevirisi bu eserin çevirisini yapan Abdullah Ersoy'a aittir. Ancak Ersoy, birinci maddedeki “*sovereign*” ibaresini “bağımsız” olarak çevirmiştir. Bu ibareyi “egemen” olarak değiştirdim. (Bkz., Held vd., 2000: 37).

terimleriyle birlikte, *nation*'un ortaçağın son dönemindeki anlamının ortaya çıkmasına neden olmuştu. Bu dönemin *nation*'ları, Avrupa'nın, kendi içlerinde çeşitli *gentes* ve *nation*'lar barındırabilen ana halklarıydı.

Yves Santamaria (1998: 21), Ortaçağ *natio*'sunun “hiç şüphesiz etnik ve dilsel bir algılamayla olduğu gibi, aynı zamanda ‘verili bir alanda nesillerin birikimi’yle de bağlantılı” olduğunu belirtir. Bunun bir kanıtı olarak coğrafyacı Michel Fouchter'in “sınır” ve “*natione gallicus*” (Galya milleti) terimlerinin 1315–18 yıllarında eş zamanlı olarak ortaya çıktığı saptamasını gösterir. Ulusal kimliğin doğal ve tarihten eski olacak kadar doğal, temel ve kalıcı olduğunu savunanları eleştiren Eric J. Hobsbawm (2006: 30), *nation* sözcüğünün modernliğini ele alır. Hobsbawm, 1884 basımı öncesi *İspanya Kraliyet Akademisi Sözlüğü*'nde *nación* sözcüğünün “bir eyalet, bir ülke ya da bir krallıkta oturanların toplamı” ve bununla birlikte “bir yabancı” olarak açıklandığını tespit eder. 1884 basımıyla birlikte *nación* artık “her şeyden üstün bir ortak yönetim merkezini tanıyan bir devlet ya da politik birim”, bunun yanında “bir bütün sayılan bu devletin oluşturduğu topraklarda yaşayan insanlar” olarak açıklanır. Batı dillerindeki ulus kavramının gelişim sürecinin izini süren Hobsbawm (2006: 32), bu süreç içerisinde iki farklı evrimin geliştiğini öne sürer. Ona göre bu evrimlerin biri bazen insanın kökeninin bulunduğu yere ya da toprak parçasına işaret ederken, diğeri de etnisite anlamını taşıyabilir.

Görüldüğü gibi *nation* terimi günümüz ulus anlamını ancak modern dönemde almıştır. Schulze'e (2005: 99) göre, bu terimin uzun zamandan beri var olmasına ve üstelik devlet teriminden daha eski olmasına karşın, tüm bir toplumu kapsadığı ve bir devlete gönderme yaptığı çağdaş anlamını modern dönemde kazanmıştır. Hobsbawm da (2006: 32–34) 18. yüzyılın sonunda bile *nation* teriminin modern anlamından son derece uzak olduğunu altını çizer. Ona göre ulus, modern ve esasen politik anlamıyla tarihsel açıdan çok genç bir kavramdır. 1908'de yayınlanan *New English Dictionary*'den de örnek sunan Hobsbawm, bu sözlükte ulus'un eski anlamının esasen “etnik birimi” anlattığını, oysa son zamanlarda daha çok “politik birlik” ve bağımsızlık anlamında kullanımının ağır bastığını belirtildiğini ileri sürer.

Milliyetçilik de Avrupa toplumlarının ulus-devlet olma aşamasına geldikleri 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra, bir siyasal ideoloji olarak belirmiştir. Büyük bir ihtimalle İngilizce kökenli olan ve 1715'ten itibaren “milliyetçi” sözcüğünden türeyen bu terim, özü bakımından “ulusal nitelik ve bilincin belirtileri” anlamına gelmekle beraber siyasal, ekonomik ve dinsel anlamları da içerir (Akt., Coşkun, Vahap., 2009: 230).²¹ J. H. Carlton Hayes'e göre milliyetçilik, toplumsal dinsel inancın enkazı üzerine kurulmuştur. Ona göre tüm insanlığa özgü “doğal” bir psikolojik etken olan din duygusu, Aydınlanma düşüncesi ve onun akabinde ortaya çıkan pozitivizm ve başka akımların etkisiyle oldukça zayıflatılmıştır. İşte bu “doğal” güdünün zayıflamasıyla ortaya çıkan boşluğu doldurmak isteyen toplum, yine manevi yönü oldukça kuvvetli olan milliyetçilik ideolojisine sarılmıştır (Akt., Erözden, 1997: 39).²²

Benedict Anderson, ulusa “kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaat” olarak bakar. Bu cemaat hayal edilmiştir çünkü “en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder” (2004: 20). Anderson, hem ulusun hem de bunun ideolojisi olan milliyetçiliğin üç çeşit gelişmenin birleşmesi sonucunda ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bunlardan ilki modern dönemle birlikte geleneksel zaman algısının değişmesi ile ilgilidir: Dünyanın sonuna dayanan kilise takvimi – yani dikey zaman – yerine mekanik zamanın – yani yatay zamanın – meydana gelmesidir. Diğer bir deyişle, kendi kendine akan dikey zaman, geçmiş-gelecek düzleminde yer alır ve sonsuzdur. Yatay zaman ise modern, somut ve gerçek saatleri ve takvimiyle şimdinin yeni algısını getirmektedir ve eşzamanda meydana gelen olayların toplamıdır (Anderson, 2004: 37–40). Böylece olaylar yeni kültürel *artefacts*'larda, gazete ve romanlarda “büyük bir ulusal anlatı içinde gelişip, bu anlatının yapıtaşlarını oluştururlar” (Yaren, 2008: 28).

²¹ Coşkun'un aktardığı kaynak: Girardet, Raoul (1967). *Milliyetçilik*. Yıldızhan Yayla (çev.), İstanbul: Köprü Yayınevi, s 8.

²² Erözden'in aktardığı kaynak: Hayes, Carlton J. H. (1960). *Nationalism: A Religion*. New York: MacMillan, s 11-14.

İkinci gelişme ise “anavatan” düşüncesinin belirmesidir. Bu düşünce, özellikle de koloni sakinleri tarafından yaratılmıştır. Bunun bir örneği olarak Anderson, Amerika kıtasının Avrupa devletleri tarafından sömürülmüş topraklarında yaşanan gelişmeleri verir. Ona göre anavatan düşüncesinin ortaya çıkışındaki en önemli etken, uzun bir süre boyunca bu toprakların “idari bir birim olagelmış olmasında” yatar. Bu idari birimler, ilkin sömürgeciler tarafından rastlantısal ve keyfi; bazen de belli bir askeri fetihlerin mekânsal sınırlarını belirlemek için şekillendiler. Zamanla “coğrafi, siyasal ve iktisadi etkenlerin etkisiyle daha sağlam bir gerçeklik edindiler” (Anderson, 2004: 68–69). Anderson (2004: 72–73), anavatan düşüncesinin oluşumunu etkileyen diğer bir etkenin koloniye uzun bir zaman önce göç etmiş insanlardan oluşan sömürge bürokrasisi memurlarındaki –ki bu memurların bürokrasideki yükselmeleri sınırlı ve dikeydi– “idari birimin” hayali bir bütün oluşturması olduğunu altını çizer. Ona göre bu örnek, yalnızca Amerikalarda değil, dünyanın diğer yörelerinde de idari birimlerin nasıl anayurda dönüştüğünü görmek için önemlidir (Anderson, 2004: 69).

Yayıncılığın ortaya çıkışı ve yaygınlaşması, hem bu tür anavatan sakinlerinin hem de sömürgecilerin ulusal bilincini arttırmak ve milliyetçi duygularını oluşturmak için önemli rol üstlenir. Bu da ulus ve milliyetçiliğin oluşumunu ortaya koyan üçüncü gelişmeye işaret eder. Anderson’a (2004: 48–49) göre kitap basımı, yeni doğmakta olan kapitalizmin ilk ve en önemli sektörlerinden biriydi. Kitlesele tüketim malları matbaa öncesi dönemde de mevcuttu. Bunlar buğday, pirinç gibi ağırlık ya da kumaş gibi uzunluğa dayalıydı. Kitap ise sanayi devriminin ilk ürünüdür: Bir ürün diğerinden farklı değildir ve sayısı sınırlı değildir. Matbaa, ulusal bilincin en önemli unsuru olan ve daha sonra devlet diline dönüşen standart yazı dilinin oluşmasına neden olmuştur. Özellikle de ulusun oluşum sürecinde gazetelerin etkisi olağanüstüdür. Çünkü bir tek gazeteyi binlerce insan okuyarak, kendilerini bir topluma ait hissetmeleri sağlanmıştır. Romanlar ve onlara özgü edebiyat şekli eşzamanlı meydana gelen olayları anlatmakla yetinmez, ulusu temsil eden kahramanları hissettiren karakterleri oluşturur. Bu nedenle edebiyat ulusun hislerinin oluşmasında çok büyük rol oynamıştır ve devlet buna el atmadığı zaman ulusal ülkünün “misyonerliğini” üstlenen aydın kesimin bilincinin oluşmasını

hızlandırmıştır (Anderson, 2004: 52–62). Özetle hayali topluluk bilinciyle anavatan düşüncesinin ilk kez bir araya gelmesi, modern anlamıyla ulus-devlet ve milliyetçiliği doğurmuştur (Erözden, 1997: 17).

Ernst Gellner’e (2008: 71) göre milliyetçilik, “siyasal birim ve ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir” ve dolayısıyla tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişte zorunlu bir aşamadır. Buna bağlı olarak ulus da modern dönemde insanlar tarafından yaratılan, insanların kendi inanç, sadakat ve dayanışmalarının ürünüdür (Gellner, 2008: 78).

19. yüzyılın başından itibaren ulusun ve milliyetçilik akımının gelişimini kronolojik bir biçimde irdeleyen Eric Hobsbawm’a göre de ulus ve milliyetçilik modern döneme ait olgulardır. Hobsbawm, milliyetçiliğin ilk ortaya çıktığı –yani 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başları– dönemde, devrimci ve dolayısıyla ilerici bir siyasal akım olduğunun altını çizer.²³ Ona göre bu dönemde milliyetçilik kavrayıcı ve bütünleştirici bir içeriğe sahiptir. Ulus da bu milliyetçilik akımına bağlı olarak şekillenirken devlet=ulus=halk formülündeki yerini almıştı (Hobsbawm, 2006: 34–35). 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğindeyse milliyetçilik bütünleştirici niteliğini yitirerek, bunun tersi, dışlayıcı ve parçalayıcı bir akım haline gelmiştir. Bu milliyetçilik akımlarının başlıca referans kaynakları dil ve etnik köken unsurlarıydı (Hobsbawm, 2006: 36). Milliyetçilik 1920’lere gelindiğinde ise bir kez daha içerik değiştirerek antifaşist bir anlam kazanmıştır ve sola geri dönmüştür (Hobsbawm, 2006: 174–176). Diğer bir deyişle dönemin koşulları, milliyetçilikle devrimci solu tekrar birleştirmiştir. Bu birliktelik İkinci Dünya Savaşı sonrası post-kolonyal dönemde de devam etmiştir.

Özetle, “ulus” ve “ulus-devlet” aynı zamanda ortaya çıkmamışlardır. Kimi zaman kurumsallaşmış siyasal iktidar, ulus-devlet yapısı içinde örgütlendikten sonra kendisine bu çerçeveyi kapsayacak bir meşruiyet temelini yani ulusu oluşturmuştur. Bu temeli yaygınlaştırmasında en önemli destekçisi milliyetçilik ideolojisi olmuştur. Gerçi yukarıda da gördüğümüz gibi ulus ve milliyetçilik konusunda iki önemli

²³ Hobsbawm’ın devrimci halk (ulus) görüşünü ulus-devlet’e ayırdığımız kısımda vermiştik.

tartışma –ulusun milliyetçiliği doğurduğu veya milliyetçiliğin ulusu oluşturduğu– mevcuttur. Elie Kedourie başta olmak üzere bazı tarihçiler ve etnograflar milliyetçiliğin ulusu oluşturması olgusunun genelde Asya ve Afrika toplumlarında ortaya çıktığını öne sürmektedirler. Kedourie’ye göre, Avrupa’da düşünülen ve tamamen işlenen ulus ve ulusal idea olgusu, 19. yüzyıl Avrupa’sında çok popüler olmuştur ve sonradan Asya ve Afrika’ya taşınmış ve en az Avrupa’da olduğu kadar üne sahip olmuştur (Akt., Abaşin, 2007: 179²⁴).²⁵

Yukarıda görüldüğü gibi ulusun modernitenin bir ürünü olmasına karşın, ulusun moderniteden önce de var olduğunu ve doğal olduğunu savunan görüşler de mevcuttur. Bu bağlamda, Walker Connor, John Armstrong ve Clifford Geertz gibi kimi düşünürler ilkçi (*primordialist*) yaklaşım sergilemektedirler (Smith, 1998; 2002a, 2002b; Özkırımlı, 2008;). Yukarıda da değinilen başta Ernest Gellner, Benedict Anderson ve Eric J. Hobsbawm gibi modernist yaklaşımın temsilcilerine göre ulus, uzun ve karmaşık tarihsel gelişim sürecinin sonucunda modernitenin etkisiyle ortaya çıkan bir olgudur. Doğallık ve modernlik arasındaki gerilimi aşmaya ve ara yolu bulmaya çalışan Anthony D. Smith ve Craig Calhoun gibi düşünürler ise, etno-sembolcü bir yaklaşım sergilemektedirler. Onlara göre etnik öğeler modernite öncesi dönemlerde de var olmuştur. Bu öğelerin –ortak mitlere ve anılara sahip olma, ortak bir soydan gelme, aynı dili konuşma gibi– biri ya da birkaçı bir ulusun öğeleri de olabilir. Ancak ulus için önemli olan kendinin farkında olma ve asıl önemlisi, bir devletle özdeşleşmedir ki, bu da yukarıda görüldüğü gibi burjuva devrimi sonrasında oluşan modern devletin yükselişiyle gerçekleşmiştir. Çünkü daha önceki siyasi yapılanmalar ne kesin sınırlarla belirlenmişti ne de iç bütünleşmeyi ve homojenleşmeyi teşvik ederdi (Smith, 1994; 1998; 2002a; 2002b; Calhoun, 2007). Bu bağlamda ulus kavramının modernite öncesi birtakım unsurları bünyesinde

²⁴ Abaşin’in aktardığı kaynak: Kedourie, Elie (1971). “Introduction.” *Nationalism in Asia and Africa*. Elie Kedourie (der.) içinde. Londra: Weidenfeld and Nicolson, s 28.

²⁵ Anderson ise hayal edilmiş topluluklar hem Batı’da, hem de Doğu’da aynı olduğu gibi, Batı milliyetçiliği ve Doğu milliyetçiliği arasında da farkın olmadığını belirtir. Ona göre bu durum, özellikle de küreselleşme döneminde kendini açıkça göstermektedir (Anderson, 2001: 31–27).

taşıymış olsa dahi, asıl varlığını moderniteye borçlu olduğu söylenebilir ve bu çalışma bu görüşü kabul etmektedir.²⁶

Bu kısımda ulus-devlet, ulus ve milliyetçilik kavramlarını ele aldık. Özetle ulus-devletin, meşruiyet kaynağını insanların fiziki güvenliğini sağlamaktan (Hobbes), egemenliğin kaynağı olan ulus'tan (Rousseau), insanları kendine özgü bir kültürel kimliği bulunan yurttaşlara dönüştürmek ve onları hak ve sorumluluk sahibi kılmaktan (Locke) ve genel olarak yurttaşların ekonomik seviyesini yükseltmekten

²⁶ Burada şunu belirtmekte fayda var, modern ulus-devletler tarih sahnesine çıkmasından bu yana ulusal olana yaklaşımları ilkçi kuramcılarının düşünceleriyle aynı olagelmıştır. Hatta SSCB gibi ulus-üstü (*supra-national*) yapılanmayı öngören çokuluslu siyasal örgütlenmeler bile Stalin'in Lenin'in isteği üzerine Viyana'da kaleme aldığı "Marksizm ve Ulusal Sorun" adlı makalesinin oldukça ilkçi ulus kuramına göre şekillenmiştir. Bu temelde uluslar icat edilmiştir ve keyfi bir şekilde sınırları çizilip, ulus-devlet biçiminde örgütlenmiştir. Avusturyalı Marksistlerin ulusal sorunla ilgili tezlerini çürütmeyi amaçlayan çalışmasında Stalin, Lenin'in ölümünden sonra SSCB'de uygulanacak olan uluslar politikasının temellerini oluşturmuştur. Stalin, ünlü ulus tanımını da bu çalışmasında yapmaktadır:

Ulus, her şeyden önce, bir topluluk, belirli bir bireyler topluluğudur. Bu topluluk, ne ırk topluluğudur, ne de aşiret topluluğu. Bugünkü İtalyan ulusu, Romalılardan, Germenlerden, Etrüsklerden, Yunanlılardan, Araplardan vb. oluşmuştur. Fransız ulusu, Galyalıdan, Romalıdan, Brötonlardan, Germenlerden vb. kurulmuştur. Çeşitli ırk ve aşiretlerden insanlarla uluslar biçiminde oluşmuş İngilizler, Almanlar ve başkaları için de aynı şey söylenebilir.

Demek ki, ulus bir ırk ya da aşiret topluluğu değil, ama tarihsel olarak oluşmuş bir insanlar topluluğudur (Stalin, 1994: 11–12).

Terry Martin'e (2001: 442) göre Stalin'in ulus tanımı, çağdaş (*contemporary*) Marksist düşüncenin sıradan bir Ortodoks açıklamasıdır. Stalin (1994: 20), her ne kadar ulusun "yalnızca tarihsel bir kategori değil, ama belirli bir çağın, yükselen kapitalizm çağının tarihsel bir kategorisi" olduğunu iddia etse de, onun ulus tanımı ilkçi bir tanıma kaymaktadır: "Ulus, tarihsel olarak oluşmuş, kararlı bir dil, toprak, iktisadi yaşam ve kendini kültür ortaklığında dile getiren ruhsal biçimlenme birliğidir" (Stalin, 1994: 15).

Stalin, söz konusu makalesinde Avusturyalı Marksistlerin ulusal soruna bakış açılarını eleştirir, fakat eleştirdiği hususları sonra kendisi SSCB'de uygular. Stalin Avusturya Marksistlerinin tezlerini Avusturya devletinin birliğinin bozulmamasına yönelik olduğu için kınar. Avusturya sosyal-demokratlarının tezlerinden çıkacak sonucun "her şeyden önce Avusturya birliği" olduğunu ileri sürer ve Rus sosyal-demokrasinin sorunu böyle çözemeyeceğini iddia eder: "Daha baştan beri, ulusların kaderlerini kendilerinin tayin etmesi hakkı görüşünü, ulusun ayrılma hakkına sahip bulunduğu yolundaki görüşü benimsediği için bunu yapamaz" (Stalin, 1994: 31). Fakat şu bir gerçektir ki, SSCB de kurulduğu ilk yıllardan itibaren Rus Çarlığı'ndan miras kalan "devletin" bütünlüğü ve Moskova'nın merkez konumu üzerine odaklanmıştır. Stalin'e göre Çarlık Rusya'dan ayrılmak başka bir anlam, SSCB'den ayrılmak ise bambaşka bir anlam taşımaktadır (Wood, 2005: 23). Stalin, bu makalede Lenin'in ulusların kendi kaderlerini tayin etme hakkı ile ilgili tezini sırf Lenin'in isteği üzerine savunmuştur, çünkü sonradan bu hakkı Stalin, emekçi sınıfın çıkarlarını temsil etmediği gerekçesiyle meşru görmemiştir. Hatta bağımsızlıklarını tanıdıkları Baltık ülkelerini 2. Dünya Savaşı sonrasında SSCB'ye dâhil etmiştir (Ölçekçi, 2007: 62–63).

alan (Coşkun, Vahap., 2009), sınırları belirlenmiş bir toprak parçası içinde yasal güç kullanma hakkına sahip ve yönetimi altındaki halkı türdeşleştirerek ortak kültür, simgeler, değerler yaratarak, geleneklerle köklü mitlerini canlandırarak – kimi zaman ve genellikle uydurarak – birleştirmeyi amaçlayan devletsel örgütlenişin modern biçimi olduğunu söylemek mümkündür (Guibernau, 1997: 93).

Gelgelelim, ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanılmakta olan küreselleşme süreçlerinin, modernite içinde ulusal zaman-mekân ekseninde kurulan toplumsal ilişkilerde, farklı düzeylerde, farklı ölçeklerde ve farklı iktidar geometrileri içinde, değişim ve dönüşümlere neden olduğu sıkça dile getirilmektedir. Buna göre ulus çapında tasarlanan ekonomik ve egemen yapı, küreselleşmenin etkileriyle bir aşınma, hatta parçalanma ile yüz yüze gelmektedir ve bunun akabinde devlet endeksli ulusal ekonomi ve ulusal egemenlik anlayışındaki bir temsil krizine girmektedir. Diğer bir deyişle küreselleşme, modernitenin egemen hale getirdiği “ulusal boyut”un krizini niteleyen bir “değişim dönemi”ni simgelemektedir. (Keyman, 2002: 200–201; Keyman, 2000: 201; Coşkun, Vahap., 2009: 379). Aşağıda, küreselleşmenin ulus-devlete olan etkisi ele alınacaktır.

C. KÜRESELLEŞMENİN EKONOMİK, SİYASAL VE KÜLTÜREL BOYUTLARI VE ULUS-DEVLET

1. KÜRESELLEŞMENİN EKONOMİK BOYUTU VE ULUS-DEVLET

Ulus-devletlerin kesin sınırlara sahip olması onların ulusal yönelimli bir ekonomik program izlemelerini mümkün kılmaktaydı. Bu durum, ulus-devlete kendi sınırları içinde ekonominin özel aktörlerine karşı daha kuvvetli bir pozisyon almasını ve ekonomik yaşamın kurallarını belirleyen tek güç olmasını sağlamaktaydı. Ne var ki, çağdaş küreselleşmenin ayırt edici özelliklerinden biri olan yeni teknolojik biçimler ve özellikle de iletişim ve ulaşım alanlarındaki teknolojik ilerlemeler, ekonomik ve ticari alanda ülkelerin karşılıklı etkileşimlerinin ve hatta birbirine çok bağımlı hale gelmelerinin yoğunlaşması ve yaygınlaşmasını getirdi ve ulus-devlet ekonomilerinin maddi temeli olan coğrafi sınırları ortadan kaldırdı. Dolayısıyla, bir küresel ekonominin ortaya çıkması, ulus-devletlerin ekonomik yaşam üzerindeki

hükümlerlerini azaltmıştır denilebilir (Minouge, 2002: 74; Steger, 2006: 61; Coşkun, Vahap., 2009: 380).

Sovyet komünizminin çöküş nedeninin de ekonomik küreselleşme olduğunu vurgulayan Giddens'a göre eski Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkeleri 1970'lerin başlarına kadar büyüme oranları bakımından Batı'yla aynı hızda gelişmiştir. Ancak, bu yıllardan itibaren hızla geride kalmaya başlamışlardır. Çünkü işletmelerde ve ağır sanayide devlet yönetimini başa alan Sovyet komünizmi küresel elektronik ekonomiyle rekabet edememiştir (Giddens, 2000: 26).

Bugünün dünyasında küresel ekonomi düzeyi eskisinden çok daha fazla ve çok daha kapsamlıdır. Bu da ulusal ekonomik politikanın olabilirlik şansını daha da azaltmaktadır. 2000'in başından bu yana güçlü uluslararası ekonomik kuruluşlar ve büyük bölgesel ticaret sistemlerinin çoğalması ile küresel ekonomik düzenin önemli yapı taşları olan ulus-ötesi şirketlerin sayısal artışı (Steger, 2006: 61)²⁷ bir yandan ulusal hükümetlerin para ve finans politikalarının uluslararası finans piyasaları hareketlenmelerine tabi oluşunu sağlamlaştırmaktadır. Diğer yandan da ulus-ötesi bir yapıya bürünen çokuluslu şirketlerin üretim ve yönetim mekanizmalarını nerede kuracaklarına ilişkin verecekleri kararları, bir ülke içindeki istihdam, yatırım ve gelir düzeylerinin belirlenmesindeki önemini daha da arttırmaktadır (Held, 1995a: 192).

Ulus-ötesi şirketlerin ulus-devlet üzerindeki zayıflatıcı etkisi, küreselleşmenin ekonomik boyutuna ilişkin en önemli tartışma konusudur. Bu tartışmada ulus-devletlerin küresel kapitalist sistemin yeni biçiminin başlıca unsuru haline gelen

²⁷ 1970'lerde sayısı 7.000 olan ulus-ötesi şirketler, 2000 yılında 50.000'e yükselmiştir. General Motors, Walmart, Exxon-Mobil, Mitsubishi ve Siemens gibi işletmeler en büyük 200 ulus-ötesi şirket arasında yer almaktadırlar. Bu 200 şirketin tümünün genel merkezleri Kuzey Amerika, Avrupa, Japonya ve Güney Kore dışındaki başka bir yerde değildir. Günümüz dünya kapitalist ekonomisi aslında bu şirketlerin elinde olduğunu ileri sürmek aslında hiç de abartılı bir iddia olmayacaktır. Nitekim, bu şirketlerin bazıları birçok devletten daha zengindir ve dünyadaki yatırım sermayesinin, teknolojinin ve uluslararası pazarların büyük bölümünü denetimleri altında olduğu göz önünde bulundurulduğunda birçok devletten ekonomik açıdan daha da güçlü oldukları söylenebilir (Steger, 2006: 73-74; Ulusay, 2008: 19).

ulusaşırı şirketlere karşı önlem alamayacak bir konumda oldukları görüşü ağır basmaktadır.²⁸

Ulus-devletin ulusal ekonomisini zayıflatan bir diğer etken de uluslararası ekonomik kuruluşların artan rolüdür. Günümüzde ulus-devletler bir taraftan küresel çapta üyesi olduğu Dünya Bankası, Uluslararası Para Fonu, Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Örgütü ve Dünya Ticaret Örgütü gibi örgütlerin aldıkları kararlarla, diğer taraftan da imzalamış oldukları bölgesel işbirliği anlaşmalarının hükümleriyle “ikili bağımlılık” ilişkisi içindedirler.²⁹ Bu ikili bağımlılık, ulus-devletlerin ekonomik alanda karar alma, denetleme ve uygulama gücünü önemli oranda aşındırmaktadır (Kazgan, 2000: 34).

2. KÜRESELLEŞMENİN SİYASAL VE HUKUKİ BOYUTU VE ULUS-DEVLET

İkili bağımlılık konusu uluslararası siyasal alanda da kendini göstermektedir. Küreselleşmenin gerek uluslararası kamu hukukunu, gerekse ulusal ve uluslararası özel hukuku yeniden biçimlendirmesinin sonucunda, ulus-devletler klasik egemenliklerinden taviz vermek zorunda kalmaktadırlar. Artık ulus-devletler uluslararası hukukun yeni normlarına uymak zorundadırlar, bu da onların mutlak egemenliğinin önemli ölçüde sınırlandırılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Örneğin, 1950’de İnsan Hakları Sözleşmesi devletlerin artık “kendi yurttaşlarına uygun gördükleri gibi davranmada özgür olmadıklarını” kayıt altına alır. Buna göre devletler, sözleşme ile koruma altına alınan insan haklarını ihlâl ettiklerinde,

²⁸ Ancak, Wallerstein’in belirttiği gibi, kapitalizm “başından beri ulusal devletlerin değil, dünya ekonomisinin işidir. Sermaye hiçbir zaman özelemlerinin ulusal sınırlar tarafından belirlenmesine izin vermemiştir” (Akt., Ulusay, 2008: 19) Ulusay’ın aktardığı kaynak, Wallerstein, Immanuel (1979, 1995). *The Capitalist World-Economy*, Cambridge: Cambridge University Press.

²⁹ Gerçi bu tür kuruluşların ilk örgütleniş şekli, 1944’te New England’ın (ABD) kasabası olan Bretton Woods’da toplanan bir ekonomi konferansına dayanır. Küresel Kuzey’in önemli ekonomik güçleri olan ABD ve Büyük Britanya’nın önderliğinde yapılan bu konferansta uluslararası ticareti geliştirme yönünde kesin bir antlaşmaya varılmakla birlikte, uluslararası ekonomik faaliyetler konusunda bağlayıcı kurallar belirlendi. Bretton Woods, küresel sürecin önemli kurumları olan Uluslararası Para Fonu, Dünya Bankası, Dünya Ticaret Örgütü gibi üç yeni uluslararası ekonomik örgütün oluşturulmasının da temellerini attı (Steger, 2006: 62–63). Çalışmamızın ikinci bölümünde göreceğimiz gibi Kazakistan’ın bağımsızlığından bu yana komşu ülkeler başta olmak üzere diğer ülkelerle entegrasyon sürecinin başında da ekonomik entegrasyon gelmektedir.

egemenlik haklarını ya da iç yargılama yetkilerini, uluslararası topluluğun ilgisinden kurtulmak amacıyla bir engel olarak ileri süremezler. Diğer bir deyişle, uluslararası hukuk kurallarını ihlâl eden bir ulus-devlet, ulusal egemenliğine atıfla bu ihlâli meşrulaştırma şansına sahip değildir (Zararsız, 1998: 32; Coşkun, Vahap., 2009: 388–389).

Hukukun küreselleşmesi, bu hukukun yerine getirilip getirilmediğini denetleyen uluslararası ve ulusaşırı örgütlenmelerin sayısını ve etkisini arttırmaktadır. David Held, bu tür örgütlenmelerin dünya politikasının karar alma yapılarında önemli ölçüde etkili olduklarının altını çizer. Ona göre “çokuluslu politikanın yeni biçimleri oluşturulmakta ve bunlarla birlikte, devletleri, hükümetler-arası örgütleri ve bir dizi uluslar-aşırı baskı grubunu içine alan yeni kolektif karar alma biçimleri doğmaktadır” (Held, 1995a: 195). Burada ulusaşırı baskı grubu derken küresel sivil toplum kuruluşları anlaşılmalıdır. İnsan hakları, demokratikleşme ve çevre sorunlarına kadar birçok alanla ilgilenen bu tür kuruluşlar, bir yandan ulus-devletin yasama araçlarının değişime uğraması için, diğer yandan da uluslararası hukuksal entegrasyonun gelişimi için önemli bir etken olmaya çaba göstermektedirler. Uluslararası kuruluşlar da küresel sivil toplum örgütlerini desteklemektedirler. Günümüzde Dünya Bankası, Dünya Ticaret Örgütü, Asya Kalkınma Bankası ve daha birçok uluslararası kuruluşun küresel ölçekteki sivil toplum örgütlerine yaptığı yardımlar bunun bir örneğidir (Keane, 2008: 2).

Küreselleşme sürecinde uluslararası ve ulusaşırı kuruluşların dışında ulus-devlet egemenliğini tehdit eden bir diğer unsur da yerel düzeydeki ulusaltı birimlerdir. Ramazan Kılınç’a göre özellikle de Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle birlikte devlet egemenliğinin bir bölümü, yerel düzeyde ulusaltı, bölgesel ve küresel düzeyde de ulusaşırı birimlere kaydırılmıştır. Bunun akabinde günümüz ulus-devletin egemenliği mutlak bir egemenlikten kısıtlı bir egemenliğe evrilmiştir (Kılınç, 2002: 32).

Vahap Coşkun’a (2009: 393) göre dünyadaki hemen herkesin yaşamını ve bütün kurumsal yapıların varlık şeklini derinden ve muhtelif yollardan etkileyen

küreselleşme olgusu, ulus-devletin meşruiyet üreten mekanizmalarının da ciddi bir değişime uğramasına neden olmuştur. Günümüzde ulus-devlet kendi sınırları içinde yaşayan insanlara homojen bir milli kimlik vermede, yurttaşların güvenliğini teminat altına almada ve toplumsal yaşamda zor koşullar altında kalan kesimleri destekleyecek sosyal politikalar üretmede büyük bir güç kaybı yaşamıştır. Bu nedenle günümüzde ulus-devletler ne eskisi kadar milli, ne eskisi kadar güvenli ve ne de eskisi kadar sosyaldir. Meşruiyet üreten mekanizmaların işlevselliklerini kaybetmeleri, ulus-devletlerde kaçınılmaz olarak bir meşruiyet krizi ortaya koymuştur.

3. KÜRESELLEŞMENİN KÜLTÜREL BOYUTU VE ULUS-DEVLET

Belirli bir ülkenin sınırlarının ötesine geçen medya ve yeni iletişim teknolojileri, kültürü(leri) küreselleşme sürecinin belirleyici unsurlarından biri yapmıştır. Kültürün küreselleşmesi, özellikle de tüketicilik bilincinin yaygınlaşmasında aktif rol oynayan ekonomik küreselleşme ve bunun merkezi – ABD ve Avrupa – ile birlikte düşünüldüğünde anlamlıdır. Bu bir “geç-kapitalizm” – diğer adıyla “tüketim kapitalizmi”– kültürüdür ve bilgisayar kaynaklı kitle iletişim sistemleri, televizyon ve iletişim uyduları, reklamcılık, ABD ve Britanya merkezli Batı popüler müziği, Hollywood filmlerinin başlıca aracılığıyla ve bu süreçte öne çıkan markalarla insanların yaşam tarzlarının “Batılılaşması”, özellikle de “Amerikanlaşması”dır (Ulusay, 2008: 22–24). Stuart Hall (1998: 39–61), günümüzde küreselleşmenin Amerikan kültürünü ve Amerikan yaşam tarzını yaymakta olduğunun altını çizer. Anthony Giddens (2000: 26–28) ise bugün küreselleşmenin rahatsız edici derecede Batılılaşma, hatta –dünyadaki tek hakim güç olduğu göz önüne alındığında– Amerikanlaşma olduğu görüşüne katılsa da, yine de küreselleşmenin kısmen Batılılaşma olduğunu belirtir. Ona göre Amerikan ve Batı kültürünün dışındaki öteki kültürler de küresel alana taşınmaktadır ve “ters yönlü sömürgeleştirme” denilebilecek eğilim artık daha yaygınlaşmaktadır: “Ters yönlü sömürgeleştirme, Batılı olmayan ülkelerin Batı’daki gelişmeleri etkilemesi demektir. Bu eğilimi kanıtlayan bol miktarda kanıt (Los Angeles’in Latinleşmesi, Hindistan’da küresel yönelimli bir ileri teknoloji sektörünün ortaya çıkması ya da Brezilya

televizyon programlarının Portekiz'e satılması gibi) gösterebiliriz" (Giddens, 2000: 28). Burada Robertson'un yukarıda anlatılan kü-yerelleşme kavrayışını da hatırlamakta fayda vardır (Robertson, 1996: 119–124).

Özetle, Nejat Ulusay'ın da belirttiği gibi,

Kültürler arasında her zaman karşılıklı etkileşim vardı. Ancak bugün dünya daha da küçülmüş, kültürler birbirine her zamankinden daha fazla yakınlaşmış, aralarındaki bağ – etnik ve kültürel farklılıklardan doğan çatışmalı duruma karşın, yani paradoksal biçimde – güçlenmiş görünüyor. Kültürel ürünlerin akışı merkezden çevreye olduğu gibi, tersine bir biçimde de gerçekleşiyor (2008: 24).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda günümüz sosyal bilimlerde sıkça kullanılmakta olan postmodernite, sömürgecilik sonrası ya da post-kolonyalizm, küresel ve yerel, karışık etnisite, ulusötesi ya da ulusaşırı, çokkültürlülük, çokseslilik ya da polifoni, altkültür, melez ve başka kavramların küreselleşme süreciyle birlikte ortaya çıktığını görmek mümkündür (Ulusay, 2008: 10).

Küreselleşmenin diğer boyutları gibi kültürel boyutunun da ulus-devleti zayıflatmakta olduğu fikrinin baskın olduğunu söylemek mümkündür. John Tomlinson'a (1999: 254) göre küreselleşmenin sonuçları, bir önceki çağın emperyalist güçleri olan ve günümüzün ekonomik açıdan güçlü devletleri de dâhil olmak üzere bütün ulus-devletlerin kültürel bütünlüğünü zayıflatmaktadır:

“Emperyalizm çağında” “merkez” ülkelerinde yaşanan kültürel deneyimler, ulus-devletin “hayali cemaati” tarafından dengelenmekteydi. David Held'in ifadesiyle bu “kadere dayalı bir ulusal topluluktu” –haklı olarak kendi kaderini kendi tayin eden ve yöneten topluluktu.³⁰ Bu dönemde kültürel emperyalizm fikri, nispeten güvende olan, “zayıf” kültürler üzerinde nüfuzu bulunan kültürel topluluklar düşüncesine dayanmaktaydı. Geç dönem modern dönemde ulusal hükümetler ekonomi politik alanda gitgide daha az özerk bir şekilde hareket edebiliyor olduğundan bütün bunlar da değişmektedir. İnsanlar, hayatlarının, kendi siyasi “topluluğunu” belli bir şekilde algılayan ulusal kurumların eski

³⁰ Tomlinson'un aktardığı kaynak: Held, David (1989). “The Decline of the Nation State”, *New Times: The Changing Face of Politics in the 1990s*, Stuart Hall ve Martin Jacques (der.) içinde. Londra: Lawrence & Wishart, s 202. Türkçesi için bkz., Held, 1995: 199.

alanı dışındaki güçler tarafından artan bir ölçüde denetlendiğini gördükçe güvenli bir kültüre karşı aidiyet duyguları da zayıflamaktadır (Tomlinson, 1999: 255–256).

Immanuel Wallerstein da benzer bir görüş öne sürmektedir. Ona göre kapitalist bir dünya ekonomisi olan modern dünya-sistemi, kesintisiz sermaye birikimine öncelik vererek iş görmektedir ve ulus-devlet sınırlarını geçirmenleştirmektedir. Bunun yanı sıra insanlarda hangi nedenden dolayı olursa olsun bir ülkeden diğer ülkeye göç etme eğilimleri artmaktadır. Bu da kültürlerarası iletişim ve etkileşimin artışı da beraberinde getirmektedir. Küresel kültürün bu türden yoğunlaşması ve akışkanlığı ulusal-kültürel farklılıkların ortadan kalkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla gündelik yaşamda – yemek alışkanlıklarında, giyim tarzlarında, yerleşim mekânlarında ve sanatlarda – bile çarpıcı bir şekilde sürekli uluslararasılaşmanın mevcudiyetinden söz edildiğinde bunlar kastedilmektedir (Wallerstein, 1998: 129–130).

Ronald Robertson da küresel kültüre, ulus-öncesi dönemden beri süregelen kültürel akışların sonucu olarak bakar. Bu nedenle “küresel kültürün kendisi de kısmen ulus toplumlar arasındaki, kısmen de kendi içlerindeki özgül etkileşimlerin bir ürünüdür” (Robertson, 1999: 186–187).

Konuya küresel kitle kültürü kavramından yola çıkarak bakan Stuart Hall ise, küresel kültürün önemli iki özelliğinden söz eder. Birincisi, bu kültürün Batı merkezli olması ve daima İngilizce konuşmasıdır. Daha doğrusu, “Batı teknolojisi, sermayenin yoğunlaşması (tekelleşmesi), tekniklerin yoğunlaşması, Batı toplumlarında gelişmiş emeğin yoğunlaşması ve Batı toplumlarının öyküleri ve görselliği”dir (Hall, 1998: 48–49). Küresel kitle kültürünün ikinci en önemli özelliği ise, bu kültürün kendine özgü türdeşleştirme biçimine sahip olmasıdır:

Bu kültür, türdeşleştirici bir kültürel temsil biçimidir, eskiden de olduğu gibi müthiş derecede özümseyicidir. Fakat, türdeşleştirme asla kesin olarak tamamlanmamıştır ve tamamlanmak için de çabalamaz. Her yerde İngilizliğin ya da Amerikalılığın küçük mini-versiyonlarını üretmeye kalkışmaz. Farklılıkları özümseyerek daha büyük, her şeyi kapsayan ve aslında Amerikan tarzı bir anlayışı olan çerçevenin içine yerleştirmek istemektedir. Yani sürekli daha

fazla yoğunlaşan kültür ve diğer sermaye biçimlerinde yer edinmiştir. Ama artık, ancak yerel sermayeler aracılığıyla, diğer siyasal ve ekonomik seçkinlerin yanında ve onlarla işbirliği içinde hüküm sürebileceğini anlamış olan bir sermaye biçimidir (Hall, 1998: 49).

Buraya kadar, küreselleşmenin ekonomik, siyasal ve kültürel boyutlarının ulus-devlet üzerinde yarattığı etkileri ele alındı. Öte yandan ne ulus-devlet, ne de “ulusal olan” geçerliliğini yitirmiştir. Bunlar küreselleşmenin tahripkâr gücüne direnç gösterebilmektedirler. Aşağıda bu konu üzerinde durulacaktır.

4. ULUS-DEVLETİN KIR(I)K CANI

Görüldüğü gibi küreselleşme, ulus-devletin egemenliğinin aşınmasında önemli etkidir. Ancak, yine de ulus-devletin karşısında halen güçsüzdür. Küresel ekonomilerin etkisini en çok küresel krizlerde hissetmekteyiz. Devletler, bu krizden çıkış yolunu sınırları içindeki özel şirketleri “ulusallaştırma” veya onlara mali destek sağlamada aramaktadırlar. Dolayısıyla küresel ekonominin ulus-devletlere hâlâ ihtiyacı olduğunu söylemek mümkündür.

İnsan Hakları Sözleşmesi her ne kadar 1950’lerde devletlerin artık “kendi yurttaşlarına uygun gördükleri gibi davranmada özgür olmadıklarını” kayıt altına alsada, günümüzde ulus-devletler hâlâ yurttaşlarına kendi istediklerini dayatabilmektedirler. Milli eğitim sistemleri, “ulusal kültürü” koruyan, tekrardan yaratan ve dayatan devletin kültürel alanları henüz köklü değişimlere uğramamıştır. Etnik azınlıklar kendi haklarını elde edebilmek için teröre başvurmak zorunda kalmaktadırlar. Azınlıklar tarafından kurulan siyasal partiler şu ya da bu şekilde “ulusal tehdit oluşturduğu için” kapatılmaktadır. Cinsel kimlikler de hâlâ baskı altında can çekişmektedir. LGTB’ler iş bulma, sağlık ve eğitim haklarını alamamakla kalmamakta, öldürülmektedirler. Birçok devlet bu tür cinayetler ve haksızlıkları önlemek amacıyla caydırıcı çareler bulmak yerine, bu grupların STK’larını kapatmakla meşguldürler.

Stuart Hall'un da belirttiği gibi ulus-devletin, ulusal ekonomilerin ve ulusal kültürel kimliklerin erozyonu çok karmaşık ve tehlikeli anı ortaya koymaktadır. Ona göre herhangi bir iktidar hem ortaya çıktığında, hem de düşerken tehlikelidir. İlk ortaya çıktığında herkesi ve her şeyi yutuverir, düşerken de kendisiyle birlikte batırır. Bu nedenle ulus-devletin düşüşünden ya da erozyonundan söz edildiğinde, ulus-devletin tarih sahnesine veda ettiğini sanmak çok yanıltıcıdır: “Üzgünüm, buraya kadarmış. Size yaptığım tüm kötülükler – milliyetçilik, şovenizm, gaddar savaşlar, ırkçılık – için kusura bakmayın. Hepsi için özür dilerim. Gidebilir miyim şimdi?” Böyle geri çekilmez ulus-devlet. Savunmacı dışlamacılığın daha da derin bir çukuruna dalar” (Hall, 1998: 46). Diğer bir deyişle, küreselleşmeyle birlikte ulus-devletler çağı geriledikçe, ulusal kimliğin saldırgan ırkçılık tarafından yönlendirilen çok savunmacı ve çok tehlikeli bir biçime dönüştüğünü görmek mümkündür (Hall, 1998: 47). Bu bağlamda Anthony D. Smith'e (2002a: 7–8) göre uluslar ve milliyetçiliğin geç modernite döneminde ortaya çıkan ulusaşırı güçler tarafından yok edilmekte olduğunu varsayan ve ulusun depolitize edilerek, milliyetçiliğin sadece kültürel alana mahsus olacağını öngören evrimci düşünce oldukça safça ve milliyetçiliği temelde yanlış anlamış düşüncedir:

Bu düşünce milliyetçiliğin ana kaynağını, insan yaşamının herhangi bir alanında ve tüm alanlarında cemaatsel yeniden canlanma idealini elden geçirir ve ‘saf biçimi’yle teritoryal milleti [ulusu M.Y.] onun duygusal içeriğinin yerine – hem de ‘biçim olarak milli [ulusal M.Y.], içerik olarak sosyalist şeklindeki bir çürük stratejiye paralel olarak – ikame eder (Smith, 2002a: 8).

Günümüzde etnik ve milliyetçi canlanmalar en katı ve iyimser evrimcilerin bile sessiz kalmasını zorunlu hale getirmektedir. Denge halinde kalmış birçok çok-etnili ve çokuluslu devletin Amerikan ya da Avustralya modeli çerçevesinde “çoğul uluslar” olarak örgütlenebilmeleri için oldukça cüretkâr davranmaları gerekir (Smith, 2002a: 9). Ulus-devletin ve milliyetçiliğin çöküşünü öne süren savlara karşı eleştirel duran Anthony D. Smith'in bu savının ötesine geçmek de mümkündür. Örneğin Smith'in çoğul uluslar modeli olarak tarif ettiği model de aslında asimilasyoncu ve homojenleştiricidir. Will Kymlicka'nın da belirttiği gibi, Amerikan hükümetinin kendi sınırları dâhilinde çok etkin biçimde ortak bir dile dayanan sosyal kültürü teşvik ettiği ve dolayısıyla dil ve kültür açısından tarafsız olmadığı bir gerçektir.

Okulda öğrencilerin İngilizce ve Amerikan Tarihi dersi almak zorunda olmaları ile ABD'ye gelen 50 yaş üzerindeki göçmenlerin, Amerikan vatandaşlığını alabilmeleri için yine İngilizce ve Amerikan tarihi bilmek zorunda olmaları buna bir örnek teşkil etmektedir (Kymlicka, 2000: 13–14). Dolayısıyla günümüzde de ulus-devlet, hangi modele dayanırsa dayansın, istediği iki şeyi – bağımsız, tek siyasal “birlik” ve tek kültürel “kimlik” – gerçekleştirmek için çaba sarf etmeye (Kurubaş, 2008: 22), toplumsal gerçekliğin parçalı yapısını reddetmeye, “ötekileri” egemen ulusa tabi kılmaya devam etmektedir (Calhoun, 2007: 166).

Ulus-devletlerin güvenlik konusunda birbirine bağımlı hale geldikleri bir gerçek olsa da, ulusun militerleştirilmesi (*demilitarization*) öngörüsü de henüz mümkün görünmemektedir. Bunun tersine, özellikle de çatışmalı bölgelerde veya bu bölgelere yakın ülkelerde silahlanma ve savunma sanayisine ayrılan bütçelerde artış görülmektedir. Her devlet, bölgesel gücü elde etmeye veya müttefikleri arasındaki en güçlü ülke olmaya çalışmaktadır (Smith, 2002a: 9). Bununla birlikte Kazakistan gibi yeni bağımsız devletlerde güvenlik alanının etnikleştirilmesi de söz konusudur.³¹

Küresel kültürün durumu da buna benzerdir. Dahası topyekûn küresel bir kültürden söz etmek mümkün görünmemektedir. Smith'in (2008: 330) ifade ettiği gibi, tekil bir kültür yoktur. Eğer “kültür” derken kastedilen şey kolektif bir yaşam biçimi, inançlar, tarzlar, değerler ve simgeler dağarcığı ise söz konusu olan kültürlerdir:

[...] kolektif bir yaşam biçimi ya da inançların dağarcığı, biçimler ve dağarcıklar evreninde farklı biçim ve dağarcık gerektirdiğinden, hiçbir zaman sadece kültürden bahsedemeyiz. Bu nedenle “küresel kültür” düşüncesi gezegenler arası terimler haricinde, pratik olarak imkânsızdır. Kavram diğer türlere karşıt, homo sapiens'i esas alsa da, insanlığın farklı kesimleri arasında, yaşam biçimi ve inanç dağarcığı açısından farklar, bizim küreselleşmiş kültürü tasarlamamıza müsaade etmeyecek kadar fazla ve ortak öğeler fazlasıyla genellenmiş (Smith, 2008: 330).

Janet Wollf da (1998: 207–208) kültürlerin farklılıklarını korumaya devam etmekte olduklarını ve farklılıklarını sürdürdükleri yolların ancak bir kısmının,

³¹ Bu konu çalışmanın ikinci bölümünde ele alınacaktır.

çokuluslu sermayenin, kültürel ürünlerin ve medya endüstrilerinin yani artan küreselleşmenin ürünü olduğunu öne sürer. Stuart Hall (1998: 55–56) konuya kültürel alandaki iki tür küreselleşme biçiminin mücadelesi olarak bakar. Ona göre bunlardan biri “eski, kurumsallaşmış, kapalı ve gittikçe daha savunmacı olan biçimdir. Bu biçim ancak milliyetçiliğe ve ulusal kültürel kimliğine sahip çıktığında kendini kurtarabilir. İkinci biçim ise küresel post-modernidir. Bu biçim, “farklılıklarla beraber yaşamaya ama bir yandan da onları yenmeye, bastırmaya, denetimine almaya ve içine çekmeye” çalışmaktadır. Bu bağlamda John Tomlinson’un UNESCO’nun kültürel kimlik söylemi üzerine yaptığı analizi dikkatte değerlidir. Tomlinson’a göre UNESCO’nun kültürel kimlik söylemi ulus-devletin ulusal kültürü ve “bütün” kültürel biçimlenmelerin eşitliğini öne süren “çoğullaştırıcı eğilim” arasında bocalamaktadır. Yine de UNESCO’nun esas olarak ulus-devletlerin küresel ilişkileri olduğu düşünüldüğünde aslında söz konusu olan ulusal kültürlerdir. Dolayısıyla uluslararası bir örgüt olan UNESCO, tabiatı itibariyle ulusal kültür içine kültürel kimliğin sıkıştırıldığı bir kalıptır (Tomlinson, 1999: 108–116).

Aslında bu durum bize yukarıda üzerinden geçtiğimiz Michael Mann’ın küreselleşme şemasını hatırlatmaktadır. Ona göre günümüz dünyasında toplumsal etkileşimler beş çeşit – yerel, ulusal, uluslararası, ulusaşırı ve küresel – küresel şebeke tarafından biçimlenmektedir. Mann, ulusal ve uluslararası şebekelerin ulus-devlet kavramının hükmü altında olduğunun altını çizer ve küreselleşmenin geleceğinin şu iki soruya bağlı olduğunu öne sürer: Ulusal ve uluslararası şebekelerin toplumsal önemi yerel ve ulus-ötesi şebekelere nazaran, görece olarak düşüş içinde midir? Küresel şebekelerin ortaya çıkışında, ulusal/uluslararası şebekelerin katkısı yerel/ulus-ötesi şebekelere oranla nedir? (Mann, 2008: 166).³² Tomlinson’un yukarıdaki UNESCO analizine bakarak aslında ulusal ve uluslararası şebekelerin ulusaşırı ve küresel şebekelere nazaran daha güçlü olduğunu söylemek mümkündür ve buna benzer birçok örnek verilebilir. Örneğin, Kazakistan insan hakları ve basın özgürlüğünü en çok ihlâl eden ülkeler arasında olmasına (bkz., Tilly, 2007: 3) karşın,

³² Mann, (a) Farklı bölgelerde bulunan ve farklı ülkelerdeki etkilerin farklı olduğunu; (b) Bazı eğilimlerin ulus-devleti zayıflatırken, bazılarının da onu güçlendirdiğini; (c) Ulusal düzenlemeleri uluslararası ya da çokuluslu şebekelere dönüştürecek eğilimlerin varlığını; (d) Bazı eğilimlerin hem çokulusluluğu, hem de ulus-devletleri güçlendirebileceğini; belirtmesine karşın geleceğin belirsiz olduğunu öne sürer (Mann, 2008: 165–176).

AGİT'in 2010 yılındaki başkanlığını alabilmiştir. Bu durumu Mannvari bir şekilde ifade edecek olursak burada da ulusal ve uluslararası etkileşim şebekelerinden oluşan “ılımlı” jeopolitik bir yaklaşım söz konusudur.

Özetle, ulus-devletin aşıldığını ve ulus ve milliyetçiliğin depolitize edildiğini ileri süren görüşler çok aceleci davranmış görünmektedirler. Anthony Giddens'in da belirttiği üzere ulus-devletler hâlâ güçlüdür ve siyasal liderlerin de dünya jeopolitiğinde oynayacak büyük bir rolleri vardır (Giddens, 2000: 29).

D. KÜRESELLEŞME VE ULUSAL SİNEMA

1. MODERNİTENİN ÜRÜNÜ OLARAK SİNEMA

Nejat Ulusay (2008: 25), *Melez İmgeler* adlı eserinde Marshall Berman'ın modernite tanımını verirken, sinemanın bu tanıma uygun olarak geliştiğini ileri sürer. Berman'a (2004: 27) göre modernite, “dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; ... uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin” bir deneyim tarzıdır. Bu deneyim yığını modernite olarak adlandıran Berman'a göre modern olmak;

Bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir (Berman, 2004: 27).

Ulusay'a göre sinema, Berman'ın bu tanımına uygun bir biçimde, “insanların zaman ve uzam algısını parçalayan modern ortamın içerdiği hareketi ve yeniliği ifade edecek ideal bir araç olarak doğdu” (2008: 25). Berman'ın ifade ettiği coğrafi ve etnik, sınıfsal, ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçen ve insanlığı birleştiren modern ortamların zamanla kendilerini sinemanın içinde bulduğunu da belirtmekte fayda var.

Modernite kuramcılarının modernite tanımları ile modernitenin bir ürünü olarak sinemanın oluşum ve gelişim süreci arasındaki koşutluğu gösteren birçok örnek vermek mümkündür. Örneğin Anthony Giddens'a (1994: 55–62) göre, modernliği güdüleyen dört önemli güç –ki Giddens bunlara “modernitenin kurumsal boyutu” adını verir– mevcuttur: Sanayileşme, kapitalizm, askeri iktidar ve devletçilik. Modernitenin kurumsal boyutları, kendi aralarında oldukça iç içe geçmiştir. Örneğin, kapitalist üretim, sanayileşmeyle birleşerek, ekonomik zenginlikte ve askeri güçte büyük bir atılım sağladı. Modern devlet ise merkezi gözetleme araçlarıyla işyerleri, fabrikalar ve atölyelerdeki yönetsel gücü pekiştirerek, sanayileşmenin ve dolayısıyla kapitalizmin gelişmesine katkıda bulundu.

Giddens'in bu açıklaması ile sinemanın oluşum süreci arasındaki uygunluk dikkate şayandır: Sanayileşme ve kapitalizmin bir ürünü olarak sinema. Roberta Pearson (2008: 30), Auguste ve Louis Lumière'ler 1895'te ilk film gösterimlerini gerçekleştirdiklerinde, hareketli resimlerin sadece bir teknik yenilik – dolayısıyla sanayileşmenin bir ürünü – olarak algılandığını, oysa sinemanın 1915'lere geldiğinde kapitalist yerleşik bir endüstri haline gelmiş olduğunu belirtir. Béla Balázs da sinemanın gelişim sürecinin endüstriyel, teknolojik ve kapitalist ilişkiler bağlamında gerçekleştiğini savunmaktadır. Ona göre, *cinématographe*'ı ilk icat edenler Lumière kardeşler olmuştur. Bu icadın ardınca büyük sermayeyle çalışan ve ona sahip olan sinema endüstrisi ortaya çıkmıştır (Balázs, 1968: 39).³³

³³ Ancak Balázs'a (1968: 39) göre sinemanın yeni anlatım araçları, sonradan Amerika'da meydana gelmiştir. Oysa ilk dönem Fransız sineması, bu sanat dalına özgü henüz tek bir sanatsal anlatım ve görsel sinema aracı bulamamıştır:

Sinema tekniğinin 1920'lerde geliştirilmesi tesadüf değildir. Bu dönem, diğer manevi ürün çeşidinin üretiminin de büyük sanayi dalına dönüştüğü bir dönemdir. Edebiyat ve basın, tiyatro ve müzik, hızla büyüyen ve güç kazanan tröst ve konsorsiyumlara bağlı olmaya başladı. Aslında, sanatsal ürün üretiminin sanayileşmesi sinemayla başlamadı. Sinema, sadece genel gelişim sürecine katılmıştı (Balázs, 1968: 39–40).

Sinema gerçekten de 1920'lere kadar “teknik bir icat” ve “hareketli resimler” olarak anlaşıldı. Diğer bir deyişle, sinema bir sanat olgusu olabilmeden önce fotoğraf, telgraf ve radyo gibi bilimsel ve teknik gelişmenin bir faktörü olarak kitlesel iletişim sisteminin sadece bir parçası oldu (Kirillova, 2006: 103).

Buna benzer bir görüşü Roy Armes savunmaktadır. Ona göre sinema, 1890’larda, yani rekabetçi kapitalizmin en yüksek noktasında ortaya çıkmıştır ve bu durum, sinemayla ilgilenen ilk film şirketlerini yerel ve uluslararası pazarları kontrol altına alma mücadelesi vermeye itmiştir. Bunun akabinde sinema kendisini çok kısa bir süre içerisinde dünya pazarıyla ilişkilendirebilmiştir (Akt., Ulusay, 2008: 26).³⁴ Richard Abel (2008: 141–146), sinemanın ilkin Fransa’da endüstrileştiğinin ve film donanımı imal etmekten film yapımı, dağıtımı, gösterimi ve sinema salonları inşa etmeye kadar sinemayla ilgili her türlü sektörün bu ülkede başladığının ve Fransa’nın “dünya” sinema pazarındaki bu etkisinin Birinci Dünya Savaşı’na kadar sürdüğünün altını çizer. Özetle, Ulusay’ın belirttiği gibi;

Sinema, modernliğin getirdiği büyük dönüşümün bir ürünüdür ve ondokuzuncu yüzyıl boyunca birbirini izleyen buluşlara bağlı olarak geliştirilmiş teknik bir aygıttır. Film, hareketli görüntünün üzerine kaydedildiği selüloit tabakanın adıdır ve modern çağın temel enerji kaynaklarından biri olan petrolün yan ürünüdür. “Hareketli görüntüler”, bir dizi kimyasal, optik ve mekanik süreçlerin ardından elde edilir. Başlangıcından bu yana, film bir imalat alanıdır; çoğaltma, kiralama, satın alma ve satmaya konu olmaktadır. Film kısaca söylemek gerekirse, endüstriyel bir üründür. Bu nedenle de teknolojik yeniliklerin ve iş bölümünün sinemanın bir imalat endüstrisi haline gelmesini teşvik ettiği ABD, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi Batı’nın endüstrileşmiş ülkelerinde ortaya çıkmıştır (2008: 26).

Kısacası, sinemanın kolektif çalışma tarzı, ilk çıktığından bu yana “hareketli resimleri” kitleleri etkileyen yönü ve endüstriyel teknik gelişimin yan ürünü olarak teknolojiye bağımlı olması, onun öteki sanatlara nazaran hızlı bir şekilde kapitalizmin kurallarına göre yapılanan bir endüstri olarak oluşmasını kaçınılmaz kılmıştır. Sinemanın endüstrileşmesi ilkin Fransa’da başlasa da, bir yandan Birinci Dünya Savaşı’nın etkileri, diğer yandan da bu savaş sırasında Hollywood’un ortaya çıkmasıyla birlikte sinemanın endüstrileşmesi yeni bir aşamaya girmiştir: Dünya pazarındaki Hollywood sinemasının hâkimiyeti (Ulusay, 2008: 26–27). Günümüzde sinema ve küreselleşme tartışmasının en önemli noktası olan bu konu aşağıda ele alınacaktır.

³⁴ Ulusay’ın aktardığı kaynak: Armes, Roy (1987). *Third World Film Making in the West*, Londra: University of California Press, s 36.

2. SİNEMANIN KÜRESELLEŞMESİ

Sinema ortaya çıktığından bu yana “küresel” bir iletişim aracı olarak varlığını sürdürmektedir (Ulusay, 2008: 25). “Ortaya çıktığı toplumsal ilişkiler ağının koşullarına paralel olarak ‘filmcilik’ – yani film yapma, dağıtma, gösterme – ilk günlerinden itibaren ticari bir girişim, bir iş alanı” olagelmıştır (Abisel, 1999: 41). 1895’te gerçekleşen ilk gösterimlerden sonra sinema dünyaya yayılmış, “ilk gösterimler Bombay’dan Johannesburg’a, Mexico City’den Kahire’ye ve İstanbul’a, dünyanın çeşitli kentlerinde gerçekleşmiştir” (Ulusay, 2008: 25). Öyle ki sinema, daha önce köklü sanatların bile ayak basmadığı coğrafyalarda şu ya da bu şekilde – örneğin hem film çekimi, hem de film gösterimi için – ilk giden “sanat” unvanına sahiptir. Örneğin, Çarlık Rusya’sı dönemindeki Türkistan Vilayetinin³⁵ görüntüleri 1897’de Lumière Kardeşler tarafından Rusya’ya gönderilen Felix Mesguich ve Petersburg ve Moskovalı kameramanlarla birlikte filme alınır. Türkistanlıların sinema ile tanışması da aynı yıla rastlar (İsmailov, 2001: 11). Step Vilayetinde³⁶ yaşayanlar – daha doğrusu Uralsk şehri halkı – ise sinema ile 1904’te tanışır. 1910’un 22 Haziranında ise Almatı’da – dönemin Vernıy şehri – Rusya’nın Omsk şehrinden gelen M. Fabri tarafından inşa edilen Mars adlı sinema salonu işletmeye açılır. Fabri’nin dışında 1910’da Taşkent’ten Almatı’ya gelen Seyfullin adındaki bir kişi de vardır. O, ilkin seyyar sinema aparatıyla film göstermeye başlar. Sonra bir sinema salonu inşa eder. 1912’de ise onun üçüncü sinema salonu faaliyetine başlar. Bunların dışında ilk Kazak Bolşeviklerinden olan Âlibi Jangeldin, seyyar makinesiyle köyleri dolaşarak göçebe Kazaklara film izlettirmekteydi. Ekim Devrimi’ne kadar günümüz Kazakistan topraklarında 13 sinema salonu vardı (Bkz., Siranov, 1980: 12-16).

Sinemanın beşiği Avrupa’da ise Lumière kardeşlerin icadından sonra ilkin filmler – bazen girişinde *Theatre* yazılı olan – sinematografik gösteri çadırlarında veya ticari girişimcilerin kiraladıkları boş kömür ve boş sebze depoları gibi

³⁵ Günümüz Kazakistan’ının güneyi ve günümüz Özbekistan’ının kuzeyi.

³⁶ Günümüz Kazakistan’ının kuzey batısı.

mekânlarda gösterilmeye başlar. Müşteri profili genel olarak eğlenceleri ucuz romanlarla sınırlı olan sınıf mensuplarıydı: İşçiler ve küçük burjuvazi. Daha çok sahne sanatlarıyla beslenen yüksek sınıflar tarafından ise sinemaya ilgi yoktu (Ceram, 2007: 205). Hem mucit, hem yönetmen, hem yapımcı hatta oyuncu olan ilk “filmciler”, en fazla 250 metre uzunluğundaki macera, hayalet, komedi ve haber filmleriyle kitlelerin dikkatini çekmeyi başarmışlardı. Yukarıdaki kısımda da anlatıldığı gibi kapitalizmin kurallarına uygun olarak gelişen sinema endüstrisindeki – film gösterimi aparatlarının uluslararası alanda ortaya çıkmasına karşın³⁷ – ilk üstünlüğü Fransa elde etmiştir. Bunun birinci nedeni, Lumière kardeşler tarafından icat edilen *cinematographe*’ın (1895) Max ve Emil Skladanowsky tarafından icat edilen *bioskop*’a (1895) ve Thomas Alva Edison’un *kinematograph*’ına (1893) nazaran daha kullanışlı ve hafif olmasıdır (Pearson, 2003: 30–31; Ceram, 2007: 119). İkinci nedeni ise sinemanın ABD ve diğer Batı ülkelerine nazaran Fransa’da endüstrileşip, Fransız şirketlerin Avrupa ve ABD’de dağıtım şirketleri açarak yaygın hale gelmesidir. Sinema endüstrisi Birinci Dünya Savaşı’na kadar Georges Mèliès ve Charles Pathè başta olmak üzere Fransız filmcilerin elinde idi (Ceram, 2007; Abel, 2008). 1914’te dünya sinema pazarındaki filmlerin yüzde 90’ı Fransız yapımı idi. 1928’de ise pazar payı Amerikan yapımları lehine (yüzde 85) değişecekti (Crofts, 2006: 44).

³⁷ Pearson, birçok ulusun hareketli resimler buluşunu kendisine mal etmek istediğinin, oysa sinemanın, diğer birçok teknolojik yenilik gibi kesin bir ortaya çıkış anının olmadığını ve tek bir ülke veya kişi tarafından da icat edilmediğinin altını çizer. Sinemanın kökeninin 16. yüzyıl İtalyanları tarafından gerçekleştirilen karanlık kutu deneylerine; 19. yüzyılda ortaya çıkan çeşitli optik oyuncaklar gibi birçok değişik kaynağa; diyorama ve panorama gibi pek çok görsel gösteri uygulamasına kadar uzandığını belirten Pearson (2003: 30) şöyle devam eder:

Ondokuzuncu yüzyılın son on yılında, hareket eden görüntüleri bir perdeye yansıtmaya yönelik çabalar giderek yoğunlaştı ve Birleşik Devletler’de Edison; Fransa’da Lumière kardeşler; Almanya’da Max Skladanowsky; Büyük Britanya’da William Friese-Greene gibi mucitler/girişimciler “ilk” hareketli resimleri sunarak izleyicileri şaşkınlık içinde bıraktılar. Ne var ki, bu insanların hiçbirine sinema aracının ilk yaratıcısı denilemez; çünkü böyle bir “buluş”un aynı anda ortaya çıkmasının tek nedeni elverişli teknik koşulların bir araya gelmesiydi; ki bunlar da fotoğraf tekniğinde ilerlemeler, bir projektörden geçirilebilecek kadar dayanıklı ve esnek bir araç olan selüloitin icadı ve hassas mühendislik aletlerinin projektör tasarımına uygulanmasıydı (Pearson, 2003: 30).

Birinci Dünya Savaşı, California temelli Amerikan endüstrisinin – diğer adıyla Hollywood’un – dünya sinema sektöründeki hegemonyasını ortaya koymuştur (Pearson, 2003: 30). Gerçi, ABD’li film yapımcıları daha 1909’da sistematik bir biçimde yabancı pazarlara yönelmişlerdi ama Hollywood’un yükselişini tetikleyen en önemli etken Birinci Dünya Savaşı olmuştur. Savaş sırasında Avrupa’da sinema sektörü neredeyse durma noktasına gelmişti. Bu dönem Hollywood’unda ise film yapımı bütün hızıyla sürdürülmüş ve savaş sonrası Avrupa’ında film izleme ihtiyacını giderecek bir birikim oluşturabilmişti: Hollywood’un 1920’lerdeki deniz aşırı gelirinin yüzde 65’i Avrupa’dan geliyordu (Akt., Ulusay, 2008: 27).³⁸ Bu başarının diğer bir nedeni ise, 1920’lerden itibaren, günümüzde “Hollywood’un klasik anlatım üslubu” olarak adlandırılan, genellikle erkek kahramanın eylemleri ve başlangıç-gelişme-çözüm formülüne dayalı tarzın ortaya çıkmasıdır. Nilgün Abisel (1999: 42–43), Hollywood’un dünya sinemasına en çok egemen olduğu dönemin 1920 ve 1960’ların ortalarına dek süren “stüdyo dönemi” olduğunun altını çizer. Ona göre;

Hollywood, yirmili yıllardan itibaren uluslararası ve homojen bir kitle olarak değerlendirdiği seyirci kitlesine yönelik filmler üretmeye başladı ve altmışlara dek uzanan bir dönem boyunca, “Stüdyo Sistemi” en parlak sonuçlarını aldı. Stüdyolar –özellikle 1948’e dek– ABD’deki büyük salon zincirlerini de denetlediklerinden seyirci sayısındaki en küçük kıpırdanmalara bile hassas davranmak zorundaydılar. Dolayısıyla endüstri, böylesi bazı olumsuz işaretleri alır almaz önce sesi, sonra rengi, sonra geniş perdeyi ve sonra üçüncü boyutu devreye soktu; seyirciyi yeni baştan kazanmanın yollarını bulmayı başardı. Ancak, farklı kitle iletişim araçlarının yangınlaşması karşısında sinema, genelde seyircinin büyük kısmını yitirmiş ve stüdyo dönemi, altmışların ortasında tümüyle sona ermiştir (Abisel, 1999: 43).

Ulusay aynı görüşü geliştirir: Hollywood sineması 1920’lerden itibaren öyle bir büyüme gösterdi ki, Avrupa ülkeleri hem ulusal ekonomilerini hem de film endüstrilerini korumak amacıyla 1920’lerde ve İkinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasında çeşitli kota uygulamalarını yürütmek zorunda kaldılar. 1960’lara gelindiğinde ise, Avrupa’da sinema sektörünün tekrar canlanması; televizyonla

³⁸ Ulusay’ın aktardığı kaynak: Guback, Thomas (1976; 1985). “Hollywood’s International Market”. *The American Film Industry*, Tino Balio (Editör) içinde. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, s 466.

rekabet etmek zorunda kalması; ABD Yüksek Mahkemesi tarafından alınan tekelleşme karşıtı kararname;³⁹ film yapım maliyetlerinin yükselmesi; bağımsız yapım olgusunun ortaya çıkması; toplumdaki boş zaman etkinliklerinin değişmesi gibi gelişmeler, Hollywood filmlerinin sayısının azalmasına ve Hollywood'un gücünü geçici de olsa kaybetmesine neden oldu (Ulusay, 2008: 27–30).

Amerikan sineması, dünya film pazarındaki konumunu zamanla daha da güçlendirdi. 1970'lerden bu yana tipik bir Hollywood filminin ABD dışı pazarlardaki gişe payı yüzde 30'dan yüzde 50'nin üzerine çıktı (Akt., Ulusay, 2008: 27-28).⁴⁰ 1993'e gelindiğinde ise Hollywood sineması 18 milyar ABD dolarını yabancı pazardan elde etmekteydi ki bunun sadece 4 milyar doları Avrupa'dan sağlanmaktaydı (Akt, Ulusay, 2008: 28).⁴¹

Hollywood, 1980'lerin sonuna doğru SSCB'nin ve Doğu Avrupa ülkelerinin pazarlarına da girebilmeyi başardı. İlk *Perestroyka* yıllarında *Spartacus* gibi bazı klasiklerini SSCB'nin sinema salonları ve televizyonlarına pazarlayan Hollywood, daha sonra Dustin Hoffman'ın *Tootsie*'si gibi “yeni” filmleri de gösterime soktu (Lane, 1992: 329). Sadece Rusya'da Hollywood sinemasının 1990'larda yıllık ortalama 200–300 “eski” ve “yeni” ürünleri gösterime girdi. 1999'da ise bu sayı 50-60'a kadar indi (Ulyanova, 1999: 54). 1994'te yapılan Moskovalı seyirci kitlesi araştırmasının sonuçlarına göre, Moskova'daki 11–14 yaş arasındaki çocukların yüzde 53'ü Hollywood filmlerinin seyircisiydi. Rus filmlerinin bu yaştaki seyircisi ancak yüzde 20 idi. Bu durum, 15–18 yaş arasındakiler için de değişmemektedir: yüzde 14'ü Rus filmlerini, yüzde 59'u ise Hollywood filmlerini tercih etmekteydi. Rus filmleri ancak 40 yaştaki insanlar tarafından rağbet görmüştür ve bu yaşta Amerikan sinemasını izleyen seyirci sayısı yüzde 25'i geçmemekteydi (Jabski, 1994: 70–71).

³⁹ 1948'de kabul edilen ve 1950'den itibaren yürürlüğe giren ve “Paramount yönetmeliği” olarak bilinen bu kararname yapım-dağıtım-gösterim alanlarındaki “dikey tekelleşme”ye son vermiştir (Ulusay, 2008: 29).

⁴⁰ Ulusay'ın aktardığı kaynak: Foroohar, Rana (2002). “Hurray for Globowood”, *Newsweek*, Mayıs, Sayı: 801 (Aralık), s 51–52.

⁴¹ Ulusay'ın aktardığı kaynak: Goodell, Jeffrey (1994). “GATT: The French Revolution”, *Premiere* (Birleşik Krallık Baskısı), Mayıs, s 26.

Hollywood şirketleri, 1990’larda maliyetlerinin ikiye katlanması ve pazarlama kalemindeki artışı neticesinde ilkin kendi aralarında güç birliğine, daha sonra da yabancı ortak arayışına gittiler. Yönetmen Steven Spielberg’in 1993’te gösterime giren *Jurassic Park* adlı filminin başarısı, Hollywood’un *blockbuster*’a yönelmesini tetikledi. Yerel pazarlardan gişe potansiyeli olan film projelerinin çekimleri de Hollywood şirketlerinin uluslararası/ulusaşırı ortaklığıyla veya sadece Hollywood ürünü olarak gerçekleşmektedir (Ulusay, 2008: 28–30). Hollywood, yıldız oyuncularını, tür arayışları, endüstrileşmek ve teknolojikleşmekten vazgeçmemesinin yanı sıra dünyaya sadece film değil bir “yaşam tarzı” pazarlayarak 1920’lerden bu yana ekonomik ve kültürel açıdan küresel bir güç haline almıştır (Ulusay, 2008: 28). Bunlarla birlikte günümüzde Hollywood, öteki sinemalar için ekonomik standart göstergesidir; onun pazarlama stratejileri – afiş estetiğinden, film bütçesini açıklamasına kadar – diğer sinemalara örnek olmaktadır. Sinemasal estetiğini de, artık günümüz Fransız sinemasından Rus sinemasına kadar görmek mümkündür.

Öte yandan Hollywood dışındaki sinemalar da küresel alana taşınmaktadır. Daha doğrusu büyük bir iç pazara sahip olan Hint sineması dışındaki ulusal film endüstrileri iç ve dış desteklere karşın küresel ölçekte ürünlerini pazarlama mücadelesi vermektedirler. Doğu Avrupa, post-Sovyet ve Latin Amerika – Afrika sineması neredeyse yok oldu – sinemaları daha çok Avrupalı şirketlerin yardımını almaktadırlar (Ulusay, 2008: 31). Fakat Avrupa sinemasının da büyük sorunları bulunmaktadır: 2000 yılında Avrupa Birliğine üye 15 ülkenin sinema pazarının yüzde 73’ü Hollywood sinemasının elindeydi. 2001’de ise Avrupa sineması kendi pazarının yüzde 8’ini geri alarak başarılı bir yıla imza atmıştı. Ancak pastanın en büyük dilimi olan yüzde 62’lik kısım hâlâ Hollywood sinemasına aitti. 2002’de kaybettiği kısmı tekrar kazanmak üzere harekete geçen Hollywood, Avrupa Birliği pazarının yüzde 71’ini tekrar ele geçirdi (Jabski, 2002: 16).

Üçüncü dünya sinemaları küresel pazara çıkabilmenin diğer yollarını da denemektedirler. Bunların en başında geleni belki de, “yeni” olarak tanınmaktır. Douglas Kellner’e göre küreselleşen dünyada uluslararası kültür pazarında tanınmak

için kullanılan en etkili pazarlama yollarından biri, filmlerin “yeni dalga” ya da “genç sinema hareketi” gibi tanımlamalarla, uluslararası kültür piyasalarına çıkarılmasıdır. Bu anlamda özellikle festivallerin büyük işlevi olduğu görülmektedir (Akt., Özen, 2009: 60).⁴² Benzer bir görüş Bill Nichols’dan (1994: 16) gelmektedir. Ona göre yeni sinemaların keşfinde ilk öne sürülen şey, bu filmlerin bir festival tarafından keşfedilmiş olmalarıdır ve bu nedenle de uluslararası düzeyde ilgiyi hak ettikleri iddiası vardır.⁴³

Günümüzde sinemaları bölgesel – örneğin, Orta Asya sineması, Baltık Sineması – olarak tanımlamaya yönelik hareketler, küreselleşmenin ortaya koyduğu uluslaşırı yapılanmaya işaret etmektedir. Bu tür yapılanmalar, birbirine komşu olan ulusal sinema endüstrilerinin hem “içeride” birbirine bağımlı hale geldiğini, hem de “dışarıda” kendilerine böyle hitap etmelerini istediklerini göstermektedir: “Birlikte taşınan yük hafiftir”. Bölgesel sinemaların birbirine bağımlı hale gelmelerinin başında belki de her ülkenin ulusal sinemasının hem diğer komşu ülkelere pazarlanabilmesi, hem de bu komşu ülkelerdeki diaspora tarafından ilgi görmenin yollarının aranması gelmektedir. Kanımca burada itici güçlerden biri, komşu ülkenin sinema endüstrisine ait olan ürünlerin korsan DVD ve CD’lerinin mahalle ve yer altı pazarlarında satılmasıdır.

Küreselleşme sürecinde yaşanan gelişmelerin günümüz sineması tarafından konu edilmesi de sinemanın küreselleştiğinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir deyişle, günümüzde her ulus-devletteki sözde homojen,

⁴² Özen’in aktardığı kaynak: Kellner, Douglas (1998). “Exploring Society and History: New Taiwan Cinema in the 1980s.” *Jump Cut*, Sayı: 42. 101–115.

⁴³ Ulusal sinema ile film festivalinin ulusal sinemayı pazarlamaya yönelik diğer bir bağı da bulunmaktadır. Thomas Elsaesser, Avrupa sineması ile film festivalleri arasındaki ilişkiyi değerlendirirken günümüzde oldukça “Avrupalı” bir kurummuş görünümünü veren film festivallerinin ilk yapıldığında aslında oldukça politik ve milliyetçi ilişkilere sahip olduğunun altını çizer. Elsaesser, örnek olarak Avrupa’nın tanınmış film festivallerinin ilk ortaya çıkma “nedeni”ni verir. Ona göre Venedik Film Festivali, Benito Mussolini’nin emri ile ilkin faşizmi tüm dünyada meşrulaştırmaya yönelik bir propaganda aracı olarak faaliyete başlamıştır. Nitekim söz konusu propagandaya karşı Fransa da Cannes Film Festivali’ni yaratmıştır. Benzer şekilde günümüzde Doğu Avrupa’nın en önemli film festivali olan Karlovy Vary “sosyalist” film üretimi için yeni kurulmuş olan ulusal Çek film endüstrisinin vitrini görevini görmek amacıyla düzenlenmiştir (Elsaesser, 2005: 89). Bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. Nitekim çalışmamızın Üçüncü Bölümü’nde de göreceğimiz gibi günümüz Kazakistan’ında yapılmakta olan film festivallerinin asıl amacı Kazak sinemasını ve yanı sıra bölge sinemasını uluslararası alana tanıtmak ve taşımaktır.

özünde parçalı olan toplumun kimlik talepleri ve toplumsal cinsiyet üzerine tartışmaları, filmlerin yeni öykülerini ve temalarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla gey, lezbiyen ve kadın sinemasıyla birlikte göçmen ve diaspora sinemasından da bahsedilmektedir (Bkz., Ulusay, 2008; Yaren, 2008; Dabaşı, 2009; Arslan, 2009).

Bu durum, günümüzde ulusal sinemadan bahsetmenin zorluğunu ima etmektedir. Ancak, yukarıdaki kısımlarda da gördüğümüz gibi ulus-devletin günümüzdeki mevcudiyeti ve onun tahakküm araçlarının hâlâ işbaşında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, hâlâ ulusal sinemanın da mevcudiyetinden bahsetmek mümkündür. Aşağıda bu konu üzerinde durulacaktır.

3. FİLM ÇALIŞMALARINDA ULUSAL SİNEMA TARTIŞMALARI

a. *Ulusal Sinema Kavramı*

Ulusal sinema ilkin bir kavram olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’ında ortaya çıkmış ve ilk ortaya çıktığı dönemde Amerikan sinemasının Avrupa’daki hegemonyasına karşı duruşu simgelemiştir. Diğer bir deyişle, “ulusal sinema” kavramı, Hollywood sinemasının ticariliğine karşıt olan “sanat sineması” teriminin içinden doğmuştur. Bu kavramın ortaya çıkması ve dünyanın ulus-devletler tarafından paylaşılmış olması nedeniyle ülkelerin sinema tarihleri olan “ulusal sinema tarihleri” de, “ulusal sanat sineması tarihleri” olarak yazılmaya başlanmıştır (Behçetoğulları, 2002: 66).

1981’de kaleme alınan “Art Cinema as Institution” adlı makalenin yazarı Steve Neale’e (2002a: 103; 2002b: 292) göre, sanat sineması “birkaç Avrupa ülkesinin kendi iç pazarındaki Amerikan hâkimiyetine karşı durmak ve kendi sinema endüstrisini ve sinema kültürünü teşvik etmeye yönelik çabasıdır”.⁴⁴ Andrew Higson

⁴⁴ Öte yandan Neale, sanat sinemasını sadece “tecimsel anaakım sineması ve televizyon anaakımı çerçevesi dışında kalan filmler” olarak tanımlamanın tehlikelerinden ve bundan doğacak iki anlamlılık ve sorunlardan alaycı bir dille bahsetmektedir:

Hollywood ve “kitle kültürü” etrafındaki polemiklerin zirveye çıktığı 1960’lar boyunca ve özellikle 1970’li yılların başında, sanat sineması sıkça bir “düşman” olarak tanımlanıyordu: “Yüksek sanat” ideolojisi kalesi olarak, *Sight and Sound* dergisi ve eleştirel kurum (*critical establishment*) tarafından desteklenen, dolayısıyla mücadele edilmesi gereken bir sinemadır. O dönemin tartışmalarını

da (2002a: 59; 2002b: 136–137), “sanat”, “kültür”, “kalite”, “ulusal kimlik” ve “ulusallık” konularının tarihsel olarak Hollywood’un kitlesel eğlence filmlerine karşı seferber olduğunu belirtir. Pembe Behçetoğulları’na (2002: 67) göre bu durum, “ulusal sinemanın Avrupa ve sanat sineması temelli bir kavram olduğunu göstermektedir”.

Zamanla “ulusal sinema” yaklaşımının Avrupa’dan dünyaya yayılması, bu kavramın birbirinden farklı ve hatta birbirine karşıt tanımlara sahip olmasını ve işlevlere hizmet etmesini de beraberinde getirmiştir. Avrupa’nın “sanat sineması” paradigmasının – ve dolayısıyla Avrupalı “yeni dalga” akımları – içinden türeyen ulusal sinema kavramı, bağımsızlık mücadelesi veren “Üçüncü Dünya” ülkelerinin sinemalarına kaydığında “ulusal kurtuluş hareketleri” veya “ulusal bağımsızlık” arzularının ideolojisi haline gelmiştir ve milliyetçi bir çerçevenin içine oturtulmuştur. Dolayısıyla “ulusal sinema” anlayışı hem moderniteye ait olan “yüksek kültür – kitle kültürü” ayrımında yüksek kültürden yana nasibini almıştır ve hem de “ulusal bağımsızlık” arzularının etkisiyle siyasal bir niteliğe bürünerek “halk”a ve “popüler kültür”e de sıkı sıkıya bağlanmıştır denilebilir (Behçetoğulları, 2002: 67).⁴⁵

Avrupa’dan dünyaya yayılan “ulusal sinema” Sovyet enternasyonalizminde de yerini alarak sinemanın sadece “etnik-ulusal” boyutuna işaret eden ve bir ulusu karakterize eden niteliklerin sinemadaki göstergelerini tanımlamak için kullanılmıştır. Dolayısıyla bu anlayışa, daha çok türsel (*genre*) kavrayış olarak bakmak mümkündür. Bu anlayış günümüz post-Sovyet alanında da geçerliliğini

bir miktar parodileştirirsek, bu süreci Siegel, Fuller, Hitchcock, Hawks ve Corman *versus* Antonioni, Bergman ve Fellini, tür *versus* bireysel dışavurum, özensizlik (bazı özel durumlarda) *versus* zevk, histeri *versus* tutukluluk, enerji *versus* dekor ve nitelik, *Underworld USA* (1960) ve *Bringing up Baby* (1938) *versus* *Persona* (1966), *La Dolce Vita* (1960), *8½* (1963) ve *Red Desert* (1964) olarak adlandırabiliriz. [...]

Şu da bir gerçektir, birinci olarak; o döneme ait tartışmalar ve polemikler edebiyat ideolojilerinden alınan terimlere bağımlıydı ve ikinci olarak da; sanat sineması çoğu zaman net bir şekilde tanımlanamıyordu (2002a: 103; 2002b: 293–294).

⁴⁵ Burada “ulusal bağımsızlık” söyleminin diğer egemen uluslara karşı uluslararası bağlamda öne sürülen bir sav olduğunu; ve bu durumda ulusal sinema anlayışının “halk”a ve “popüler kültür”e doğrudan bağlandığını öne sürmenin birtakım sorunlar yaratacağını belirtmekte fayda var.

korumaktadır. Post-Sovyet coğrafyadaki bu durum, büyük bir ihtimalle SSCB'nin birçok "sosyalist ulus-devlet'ten" oluştuğunu ve kültürlerinin de birçok ulusal kültürden ibaret olduğunu dile getiren iddiasından kaynaklanmaktadır.

1980'lerden itibaren yaygınlaşan ulus ve milliyetçilik araştırmaları, film çalışmalarındaki ulusal sinema tartışmalarına yeni bir nefes getirmiştir. Özellikle de Benedict Anderson'un *Hayali Cemaatler* başlıklı kitabı, 1990'ların film çalışmalarında ulus-devlet–ulusal sinema formülü içerisine oturtularak yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Anderson'un söz konusu eseri başta dönemin literatüründeki önemli metinler tarafından da ciddi bir eleştiri yapılmadan olgu kesinliğinde aşırı kullanıma devam etmiştir (Yaren, 2008: 29). Anderson'un dışında Gellner ve diğer ulus ve milliyetçilik kuramcılarının savlarının da film çalışmalarına dâhil edildiğini söylemek mümkündür.

b. Ulusal Sinemaya Ulus ve Ulus-Devlet Temelli Yaklaşımlar

Anderson'un çalışmasını film araştırmalarına dâhil eden Andrew Higson, ulusal sinemayı kuramsallaştırmaya yönelik "The Concept of National Cinema" adlı makalesinde Anderson'un "bir ulusun diğer ulusların çaresiz çoğulluğunun ortasından başka hiçbir yerde tahayyül edilemez olduğunu" savduğunu belirtir. Higson için bunun anlamı "yurt" ve "dışarı" arasındaki bir gerilimdir. Bu bağlamda ulusal sinema da bu gerilimin ürünüdür. Higson'a göre ulusal sinemanın hayali tutarlılığını (*imaginary coherence*) ve özgüllüğünü oluşturmanın veya betimlemenin iki ana yöntemi vardır: Birincisi, bir ulusal sinemayı diğer bir ulusal sinemayla kıyaslayarak ve karşılaştırarak "ötekilik" kavramının çeşitli seviyelerini oluşturma yöntemidir. İkincisi ise, o ulus-devletin zaten var olan diğer ekonomileri ve kültürleri ile ulusun sineması arasındaki ilişkiyi araştıran daha içe dönük bir süreçtir (Higson, 2002a, 55; 2002b: 134). Başka bir deyişle, bu iki yöntemden biri, hayali tutarlılık veya ulusal sinemanın özgüllüğünü tanımlamak için bir ulusal sinemanın, diğer ulusal sinemalardan farkının üzerinde durarak ve ötekilik bilincini açığa çıkartarak sınırlarının ötesine bakarken, diğeri, ulusal sinemanın ulusun kendine, geçmişine, bugününe ve geleceğine, kültürel mirasına, yerel geleneklerine, ortak kimlik ve

devamlılığına yansiyarak daha içedönük olduğunu varsayar (Higson, 2002c: 67; 2006a: 18).

Ancak Higson, bu makalesinden on yıl sonra yayınladığı “The Limiting Imagination of National Cinema” (2002c: 67; 2006a: 18–19) adlı yazısında görüşünü “bu düzenlemedeki problem, ulusal kimliği ve geleneği çoktan bütünüyle biçimlenmiş ve sabitlenmiş varsaymaya meyilli olmasıdır. Aynı zamanda, sınırları olduğu gibi kabul edip, bu sınırların politik ve ekonomik gelişmeleri, kültürel anlayışları ve kimliği içermekte etkili olduğunu varsayma eğilimindedir” diyerek özeleştirisini dile getirir. Bu bağlamda Higson (2002c: 67; 2006a: 19), sınırların her zaman çatlak olduğunu ve en çok muhafaza edilen devletlerde bile önemli bir hareket derecesinin olduğunu; dolayısıyla ulusaşırı kavramının çıktığı yerin de göç ve sınır geçme olayı olduğunu belirtir. Ona göre bu açıdan baktığımızda, yerli olanı saf veya sabit olarak görmek imkânsızdır. Aksine, sadece sınırlar üzerindeki değil sınırlar arasındaki kültürel melezleşme ve iç içe geçme derecesi, modern kültürel oluşumların daima melez ve karışık olduğunu ileri sürer. Bu oluşumların sürekli farklı “yerellikleri” birleştirdiğini ve böylece tamamen biçimlenmiş bir kimliğe zıt olarak kendilerini her zaman yeniden biçimlendirdiklerini belirten Higson şöyle devam eder:

Belirli ulus-devletlerde oluşturulan sinemalar, pek özerk kültürel kurumlar değildirler ve film işi uzunca bir süre bölgesel, ulusal ve ulusaşırı temelde faaliyet göstermiştir. Sınır geçme tecrübesi iki büyük seviyede kendini gösterir. İlki, yapımların ve film yapımcılarının faaliyetlerinin seviyesi. En azından 1920’den beri filmler, farklı ulus devletlerden kaynakları ve deneyimleri bir araya getiren ortak yapımlar olmuşlardır. Daha da uzun bir süredir, film yapımcıları, geçici veya kalıcı, bir yerden başka bir yere taşınıp duran gezginler olmuşlardır. E. A. Dupont gibi bir yönetmen İngiltere’ye kök atarsa ve hem İngilizce hem de Almanca olan Anglo-Alman bir yapıma imza atarsa (*Atlantic*, 1929), bu yapım İngiliz filmi olarak adlandırılabilir mi? Alan Parker gibi bir İngiliz yönetmen bir Arjantin efsanesi hakkında bir Hollywood filmi yaparsa (*Evita*, 1996) bu film hangi ulusa ilişkilendirilmelidir? Bir İngiliz yönetmen, Sri-Lanka doğumlu Kanadalı birine dayanarak kimlik belirsizliği hakkındaki bir romanı (*The English Patient*, 1996) filme uyarlamak için Amerikalı bir yapımcıyla, çok kültürlü bir ekiple ve Amerikan sermayesiyle işbirliği yaparsa, bu filmin

kimliği “ulusaşırı”dan başka bir şey olabilir mi? (2002c: 67–68; 2006a: 19).

Higson’a göre sinemanın uluslaşırı alanda faaliyet gösterdiği ikinci yol ise, filmlerin dağıtımı ve alımı ile ilgilidir. Birçok film kendi yapım ülkesinden çok daha geniş alana dağıtılmaktadır. Ara sıra, küçük, yerel filmler bile hakları desteklenen, promosyon hareketi verilen uluslararası gişe fenomenleri olabilirler.

Fark edildiği gibi Higson, bir özeleştiri yaparken, ilk makalesinin kuramsal temelinin oluşumunda önemli bir ölçüde etken olan Anderson’un “hayali cemaat” kavramını da sorunsallaştırmaktadır. Ona göre “hayali cemaat” iddiası, “ulusal olanın belirsizliği veya tutarsızlığı” denilen şeye her zaman pek yakın değildir. Bunun kesin nedeni, Anderson’un deyimiyle milliyetçi teşebbüsün ulusu kısıtlı, sonlu ve manalı sınırları olan bir şey gibi hayal etmesidir. Dolayısıyla, bir ulusal sinemayı tanımlarken, ulusu, ulusal kimlikler dışındaki diğer kimliklere kapalı, sıkı bir uyumu olan ve birleşik bir topluluk tarafından mesken tutulan kısıtlı, sınırlı bir alan olarak anlatan filmlere odaklanma eğilimi vardır. Diğer bir deyişle, odak noktası bu tür bir yorumlamaya uygunluk gösteren filmler üzerindedir. Bu yüzden, Higson’a göre Anderson’un “hayali cemaat” iddiası, belli bir ulus-devletin sakinlerini ve coğrafi olarak daha geniş alana yayılmış toplulukların üyelerini devamlı ortaya çıkaran kültürel farklılık ve çeşitliliği onaylamaz görünmektedir. Bu bağlamda, milliyetçi teşebbüsün daha muhafazakâr versiyonlarıyla birlikte, çeşitlilik tecrübesi ve kabulü tamamen ortadan kalkmıştır. Modern iletişim ağlarının gittikçe artan uluslaşırı alanda işlev gördüğünü ve genellikle ulusal sınırların dışından gelen kültürel ürünleri de hesaba kattığımızda “hayali cemaat”ın biraz talihsizce olduğunu görmek mümkündür. Diğer bir deyişle Anderson’un kuramına göre medya, modern ulusların hayali cemaatler olarak ortaya çıkmalarında çok önemli bir yere sahiptir, ancak şu da bir gerçektir ki günümüz medyası, aynı zamanda uluslaşırı kültürel bağlantıları oluşturan ana etkenlerden biridir (2002c: 66; 2006a: 18).

Higson’a göre (2002c: 64–65; 2006a: 16) ulusal kimlik bilinci, göçmen tecrübesinin de kanıtladığı gibi, kesinlikle ulusun jeopolitik alanlarında yaşıyor olmaya bağlı değildir. Bu yüzden, ulusun veya anavatanın belirli jeopolitik

alanlarından gelen diaspora toplulukları, ulusaşırı yayılmalarına rağmen – hatta bu yüzden – hala ortak bir aidiyet bilinci taşırlar. Bir yanda cemaat, diğer yanda diaspora. Bir yanda modern uluslar hayali cemaatler olarak var olur. Diğer yanda, bu cemaatler, çok fazla farklılıkları ve benzerlikleri olan, birbirleriyle çok az gerçek fiziksel bağları olan parçalanmış ve yayılmış insan gruplarından oluşur. Eğer durum buysa, tüm uluslar bir bakıma diaspora özelliği taşır; böylece, birlik ve ayrılık, yurt ve yurtsuzluk arasında şekillenirler.

Higson, yukarıda sözü edilen makalesiyle aynı yıl kaleme aldığı “The Instability of the National” adlı yazısında da son zamanlarda yeni film yapımı biçimlerinin çokkültürlülük, ulusaşırılık ve ademi-merkeziyetçilik (*devolution*) kavramlarını benimsediklerini, gerçi bu tür gelişmelerin sınırlı olduğunu ama yine de geleneksel Britanyalı fikrine ve karşılıklı anlaşmaya dayalı imgesine karşı güçlü bir eleştiri oluşturmakta olduklarının altını çizer. Higson, böylesi filmlerin bir ulusal sinema ürünü olmaktan çok ulus-sonrası filmler olarak görülmesi gerektiğini öne sürer (Higson, 2006b: 35).

Bu son iki makalesinde Higson, her ne kadar ulusal sinema kavramının sorunlu olduğunu dile getirirse de ulus-devletin hâlâ önemli ve güçlü bir yasal mekanizma olduğunu ve ulusal medya politikalarındaki gelişimleri göz önünde bulundurarak, tartışmayı o kavramlar seviyesinde ve bağlamında ele almanın önemli olduğunu da belirtir. Bu bağlamda, ulusal sinemadan tamamıyla uzakta durmak mantıksız olacaktır (Higson, 2002c: 70; 2006a: 20). Çünkü bir toplumun kendiyile konuşurken ve aslında kendini başkalarından ayırt etmek için uğraşırken kullandığı yollardan biri devlet politikasıyla alakalıdır. Dolayısıyla hükümetler, yerel kültürel oluşumu ve yerel ekonomiyi korumak ve yükseltmek için savunucu stratejiler geliştirmeye devam ettiğinden, ulusal sinema kavramının siyasi açıdan hâlâ bir anlam teşkil ettiğini inkâr edemeyiz (Higson, 2002c: 69; 2006a: 20; ayrıca bkz., 2006b: 46).

Ulusal sinema tartışmasının önemli isimlerinden biri olan Susan Hayward da (2005: 5) 19. yüzyılın milliyetçiliğin dönemi olduğunu ve o zamandan beri önce Avrupa devletlerinin, sonra da sırayla diğer devletlerin ideolojilerini “ulus”a

odakladıklarını belirtir. Ona göre sinema da bu milliyetçilik çağında doğmuştur, ancak *fin-de-sièclisme* çağında da doğduğunu eklemek gerekir çünkü sinema 1895'in sonuna doğru ortaya çıkmıştır. Hayward bu dönemde birbirinden çok farklı tarz (*modality*) ve zihniyetin (*mentality*) ortaya çıktığından bahseder. Ona göre birincisi; milliyetçi bireysellikteki ani hâkimiyeti yansıtan, ikincisi ise böyle bir milliyetçiliğin altındaki narsizmin oluşturduğu çöküş ve harabeyi yansıtan modellerdir. Böyle bir dönemde ortaya çıkan sinema, en azından metaforik olarak, bir tarafta hükmediş ve reddedişin, diğer tarafta ise milliyetçilik ve narsizmin izlerini taşıyan bir şey olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Hayward'a (2005: 5) göre yeni binyıla girmemize karşın, hâlâ 20. yüzyılın – *fin-de-sièclisme* içerisindeki ulusal kimliğe yönelik sorularının etkisi altındayız. Bu, özellikle de Avrupa ve post-koloni devletleri, yani ulusalcılığı arayan, daha önce sahip olmadıkları bir şeyi arayan devletlerde açıkça görülmektedir.

Ulusal sinemaya “ulus-devlet – ulusal sinema” formülüyle bakan diğer bir araştırmacı da günümüz ulus ve milliyetçilik kuramcılarının en önemli isimlerinden biri olan Anthony D. Smith'tir. Ona göre günümüzde “devletin toplumsal ve kültürel gücü ve topluma nüfus edebilirliği, bilgisayar destekli enformasyon teknolojisi ve küresel kitle iletişim sistemlerinden kaynaklanan emsalsiz dönüşümlere rağmen arttırılmıştır”. Genel olarak bu güç devletin nüfusunun etnik karakteri ve milli kimliğiyle yakından alakalı olan üç alana – halk eğitimi, kitle iletişim araçları ve kültürel ve sosyal politika alanına – yayılmıştır. (Smith, 2002a: 100). 19. yüzyılın sonundan itibaren başlayan devletin kendi toplumuna nüfus edebilirliği durumu, sinemada da etkisini göstermiştir:

Yirminci yüzyılda sinema da, devletin kültürel politikaları ve milli idealler için milyonlara ulaşabilen etkili bir araç olmuştur. Sergei Eisenstein'in *Potemkin Zirhlisi*, *Aleksandr Nevsky* ve *Korkunç İvan* gibi muazzam tarihsel filmleri, içerideki ve dışarıdaki düşmanlardan gelen tehditler altındaki milyonlarca Sovyet yurttaşı arasında Rus milleti ve (Sovyet) devleti duygusunun billurlaşmasını ve yayılmasını sağladı. Başka büyük yönetmenler de –Akira Kurosawa, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Satjayit Ray, Andre Wajda– kamera aracılığıyla eşsiz milli manzaralar, efsaneler ve atmosferleri, geçmişi ve şimdiyi yeniden yaratmak suretiyle bir milli bireysellik duygusunu nakletmede başarılı olmuşlardır. Bu

yönetmenlerin çoğu belirli devlet politikalarının dışında kalmış ve hatta onlara eleştirel yaklaşmıştır, ama yine de eserleri, yurttaşlarının milli-devletlerine olan bağlılıklarının dolaylı yoldan altını çizerek ayrı bir milli tarih ve yazgı duygusunu nakletmiştir. Ayrıca günümüzde de, devletle milletin ortakyaşarlığı, kültürel ve sosyal politikanın tüm boyutları üzerindeki artan bakanlık kontrolü aracılığıyla yoğunlaştırılmıştır (Smith, 2002a: 104).

Paul Willemen ise, film çalışmalarındaki etnosantrik tavrın evrenselleştirilmesine karşı yerleştirilen kültürel özgüllük inancının, “ulusal olanın” zamansal-coğrafi oluşum seviyesinde işlediğini belirtir. Ona göre kültürel özgüllük, diğer toplum düzeylerine yerleştirilebilir ve bunlar – cinsiyet ve sınıf odaklı politikalar gibi – ulusaşırı olabilir. Ancak film çalışmalarında, özgüllük konusu öncelikli olarak ulusal bir konudur: Sinemadaki kültürel özgüllüğün sınırları, yasal sansür çerçevesi, ekonomik seviyedeki endüstriyel ve mali ölçüler, eğitici kurumların ulusal medya yapılarındaki istihdama doğru yönelmesi, müşterek yasayla yönetilen ruhsatlandırma sistemi gibi kurumlar tarafından belirlenmiş resmi uygulamalarla belirlenir. Film kültürünün hedefleri için, “özgüllük” siyasi ekonomi dünyası modernizminin kelime dağarcığından alınan bir terimdir. Bu yüzden özgüllük, bölgesel-kurumsal bir konu haline gelir ve ulus-devletin sınırlarıyla denktir. Diğer bir deyişle belli bir devletin buyruğuyla yönetilen bölgedeki kültürel uygulamalar ve endüstrilere işaret eder (Willemen, 2006: 33).

Görüldüğü gibi ulusal sinema, küreselleşme sürecinin etkisiyle son yıllarda gerçekleşen gelişmelere karşın ve bu gelişmeleri göz ardı etmeksizin “ulus-devlet – ulusal sinema formülüne” göre değerlendirilmektedir. Bu değerlendirmeler, ulusal sinemayı tanımlamanın birtakım kıstaslarını da öne çıkarmaktadır. Aşağıda bu kıstasların üzerinde durulacaktır.

c. *Ulusal Sinemayı Tanımlamak*

Ulusal sinemayla ilgili literatürde genel olarak dört temel yaklaşımın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bunlar, ekonomik yaklaşım, tüketim yaklaşımı, metin temelli yaklaşım ve eleştirel yaklaşımdır. Higson, ekonomik yaklaşımla ilgili olarak, “ulusal sinemayı, ‘ulusal sinema’ ve ‘yerli film endüstrisi’ kavramları arasında kavramsal bir bütünlük oluşturarak, yani ‘bu filmler nerede ve

kimin tarafından yapılıyor? Endüstriyel altyapı, yapımcı firmalar, dağıtımıcılar ve reklam döngülerine kimler sahip veya bunları kimler kontrol ediyor?’ gibi soruları sorarak; ekonomik bağlamda tanımlama olanağı”nın varlığından söz eder (Higson, 2002a: 52; 2002b: 132). Bu yaklaşıma göre “ulusal sinema”, belli bir ulus-devletin kendine yeterli endüstrisine dâhil olan, o ülkenin sınırları içinde ve o ülkenin vatandaşları olan film yapımcıları ve yönetmenler tarafından çekilen filmler demektir. Ayrıca endüstriyel kaynakların ve üretim şirketlerinin yerli, bunun yanı sıra gösterim kontrolünün de iç kaynaklı olması bu tanımın içerdikleri arasındadır (Behçetoğulları, 2002: 71).

Thomas Elsaesser de ekonomik yaklaşımla hareket edildiğinde ulusal sinemanın “ulusal demiryolu sistemi”ne “gayri safi milli hasıla”ya, “ulusal bütçe açığı”na veya “ulusal anıt”a benzediğini belirtir (Akt., Behçetoğulları, 2002: 71).⁴⁶ Bu benzetmeyle ulusal sinemanın tıpkı ulusal bale gibi bir ülkenin resmi ya da yarı-resmi *kurum*’unu çağrıştırdığını ileri süren Elsaesser, ulusal sinema tanımının içeriği içinde devletin desteği ya da güdümü gibi şeylerin devrede olduğunun altını çizer. Bunun nedeni sinemanın bir ulusun kültürü olarak tanımlanmasıdır. Elsaesser’in yaptığı bu çağrışımsal tanımlama, ekonomik yaklaşımla iç içe yürümektedir (Behçetoğulları, 2002: 71).

Ulusal sinemaların değerlendirilmesine ilişkin ikinci yaklaşım, gösterim ya da tüketimle ilgili yaklaşımdır. Higson’a göre ulusal sinema, sadece yapımla alakalı olarak değil her ulus-devlet içindeki dağıtım, gösterim, izleyici kitle ve tüketim sorunları çerçevesinde de incelenmelidir (2002a: 60; 2002b: 137).

Ulusal sinemayı tanımlamaya yönelik kullanılan üçüncü yaklaşım da metin temelli yaklaşımdır. Higson, Susan Barrowclough’a da dayanarak şu soruların bu yaklaşımın anahtar soruları olduğunu belirtir: “Bu filmler ne hakkında? Ortak bir tarz ya da dünya görüşü içeriyorlar mı? Ulusal karakterde ne tür göstergeler sunuluyor?”

⁴⁶ Behçetoğullarının aktardığı kaynak: Elsaesser, Thomas (1993). “The Idea of National Cinema.” British Film Institute ve University of California, Los Angeles’in düzenlediği 24-25 Eylül 1993 tarihli Seminer’de sunulan Yayınlanmamış Sunum, s 1.

‘Filmlerde ve izleyicinin bilincinde keşfetmek, sorgulamak ve millilik fikri inşa etmek açısından ne kadarını vaat ediyorlar?’” (Akt, Higson, 2002a: 53; 2002b: 132).⁴⁷

Dördüncü yaklaşım ise eleştirel yaklaşımdır. Higson’a göre ulusal sinemaya eleştiri odaklı bir yaklaşım;

ulusal sinemayı, popüler izleyicinin arzuları ve fantezilerine değil de bir ulusun yüksek kültürel ve/veya modernist mirası konularına yönelmiş, kültürel olarak değerli nitelikli sanat sineması düzeyine indirgeme eğilimindedir. Diğer bir deyişle, ulusal sinema kavramı ekseriyetle tanımlayıcı değil kuralcı bir biçimde; yani popüler izleyicinin fiili deneyimlerini tanımlayacak değil de ulusal sinemanın ne olması gerektiğini belirtecek şekilde kullanılır (Higson, 2002a: 53; 2002b: 133).

Burada Higson, Geoffrey Nowell-Smith’in ulusal sinemanın her zaman “popüler biçimlerin ulusal kültürün meşru bir parçası olarak algılanması”nı sağlamak için mücadele eden bir şey olduğuna dair görüşünü belirtir (Akt, Higson, 2002a: 53; 2002b: 133).⁴⁸

Elsaesser’e göre “üçüncü dünya” ya da “çevre” ülkeleri olarak bilinen ülkelerin “ulusal sinema”larının türsel işlev edinebilecekleri uluslararası pazar “ulusal sanat filmleri”nin gösterildiği festivaller olmuştur. Bu durum, “Batı-dışı” ve “çevre” ülkelerinin “ulusal sinema”larının da belli bir “festival pazarı”nı varsayarak film yapmalarına ve dolayısıyla elitist nitelikler sergilemelerine neden olmaktadır (Akt., Behçetoğulları, 2002: 77-78)⁴⁹.

Görüldüğü gibi tüm bu yaklaşımlar, “ideal bir ulusal sinemayı” tanımlamaya yöneliktir. Ancak günümüzde bu yaklaşımlardan yola çıkarak ulusal sinemayı ele

⁴⁷ Higson’un aktardığı kaynak: Barrowclough, Susan (1981). “Introduction: The Dilemmas of National Cinema.” *Jean-Pierre Lefebvre: The Quebec Connection*, Susan Barrowclough (Der.) içinde. BFI Dosya No. 13, s 3.

⁴⁸ Higson’un aktardığı kaynak: Nowell-Smith, Geoffrey (1987). “Popular culture.” *New Formations*, Sayı: 2, Yaz, s 80.

⁴⁹ Behçetoğullarının aktardığı kaynak: Elsaesser, Thomas (1993). “The Idea of National Cinema.” British Film Institute ve University of California, Los Angeles’in düzenlediği 24-25 Eylül 1993 tarihli Seminer’de sunulan Yayınlanmamış Sunum, s 3.

almanın zorluğu, zaten sorunlu ve çok boyutlu bir kavram olan “ulusal sinema”yı çıkmaza sokmalarıdır. Çünkü ulusal sinemanın ulus ve ulus-devletle doğrudan bağı bulunduğu varsayılmaktadır. Bu varsayım, günümüz devletlerarası sistemindeki bağımlılık ilişkileri nedeniyle devlet kuramamış ülkelerin ya da bağımsızlığını kazanamamış devletlerin sinemalarının akademik alanın dışına atılmasına neden olmaktadır (Behçetoğulları, 2002: 72). Ulus kavramının belirsizliği de ulusal sinema tartışmalarını ve ulusal sinemayı belirlemek için önerilen kıstaslar ve sınıflandırmaları sorunlu hale getirmektedir (Yaren, 2008: 40).

Öte yandan, hâlâ ulusal kültürlerin önemli bir parçası olan sinema her şeye rağmen böyle olmayı sürdürmektedir (Ulusay, 2008: 67). Bu gerçeği göz ardı etmeyen bazı sinema akademisyenleri yeni bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Bu yaklaşımı savunanlara göre her ne kadar sinema uluslaşırılaşıyorsa da, ulusal sinema kavramı da tamamen ortadan kalkmamıştır. Ulusal sinema ile uluslaşırı sinema arasında her ikisini de reddetmeden devam eden bir ilişkiler zinciri mevcuttur (Özen, 2008: 68). Bu yaklaşımın savunucularından Kuan-Hsing Chen’e (2006: 144) göre günümüzde sanıldığı gibi milliyetçiliğin yok olup gittiğine dair bir işaret yoktur. Hatta milliyetçilik ile uluslaşırırcılık arasında bir bağlantı söz konusudur. Chris Berry (2006: 148–149) de buna benzer görüşü savunur. Ona göre günümüzde “ulusal” düşünce henüz büsbütün kaybolmamıştır. Ulusal olan ile uluslaşırı olan arasında dolaylı bir ilişki mevcuttur. Ulusal sinema gibi post-ulusal sinema da modernlik ideolojisiyle derinden bağlantılı olan bir terimdir. Bu nedenle ulusalı terk etmektense onu yeniden düşünmeliyiz. Film çalışmalarında ulusal sinema yaklaşımı ile uluslaşırı sinemayı daha büyük bir çerçeveye yerleştirmeliyiz. Bu çerçeve dâhilinde, ulusal sinema artık teritoryal ulus-devlet biçimiyle sınırlı kalmayıp, üst üste bindirilmiş, çok yönlü, hızla çoğalan ve tartışmaya açık konu haline gelmiş olur. Mitsuhiro Yoshimoto (2006: 259) da sinemanın sadece uluslaşırı yönünü vurgulamanın bir nevi uluslaşırı sermayenin acenteliğini yapmak olduğunu altını çizer. Dolayısıyla ona göre milliyetçiliğin nostaljik ve hilekâr tuzağına düşmeden filmleri ya da filmlerdeki ulusal özellikleri eleştirel bir şekilde değerlendirmemiz gerekir.

Bu bağlamda günümüz Kazak sineması, bir yandan dünya sinemasında yaşanmakta olan dönüşümlerden etkilenmektedir, diğer yandan da oldukça ulusal ve milliyetçi bir duruş sergilemektedir. Bu nedenle film çalışmalarındaki ulusal sinema tartışmalarına önemli ölçüde katkı sağlayan ulus ve milliyetçilik kuramcılarının genel olarak ulus inşa süreçleriyle ve toplulukların ulusa nasıl evirildikleriyle ilgilendiklerini göz önünde bulundurduğumuzda, onların kuramlarının bağımsızlık sonrası Kazak sineması gibi “yeni sinemaları” araştırmak için yol göstericiliğini kaybetmediklerini söylemek mümkündür. Çalışmamızın üçüncü bölümünde de göreceğimiz gibi, günümüz Kazak filmlerinin neredeyse her epizodu “biz Kazaklar” demektedir. Dolayısıyla bu coğrafyanın sinemasını Fredric Jameson’un (1995; 2008) “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”⁵⁰ adlı makalesinde dile getirdiği gibi, bütün üçüncü dünya metinlerinin ulusal alegoriler olarak okunabileceği yolundaki ünlü savının ışığında değerlendirmeye tabi tutmak da mümkündür.

d. *Ulusal Sinemayı “Ulusal Alegori” Olarak Okumak*

Fredrick Jameson, 1986’da kaleme aldığı ve *Social Text* dergisinin 15. sayısında yayınlanan “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” adlı makalesinde, ‘üçüncü dünya edebiyatı’ nı tartışmaya açar. Burada Jameson (1995: 18; 2008: 368), ‘üçüncü dünya’ teriminin Batılı olmayan ülkelerin ve onların tarihsel koşullarının kökten farklılığını dikkate almadığını vurgulayan eleştirileri haklı bulduğunu, fakat buna karşın kapitalist birinci dünya, sosyalist bloğu işaret eden ikinci dünya ve sömürgecilik ile emperyalizm deneyiminden acı çekmiş üçüncü dünya arasındaki temel farklılığı bu biçimde dile getiren başka bir terimi de bilmediğini belirtir.⁵¹ Bu nedenle Jameson, üçüncü dünya terimini ağırlıkla

⁵⁰ Makalenin orijinal adı: “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.”

⁵¹ Üç dünya kavramı, İkinci Dünya Savaşı sonrasında küresel ölçekte ortaya çıkan köklü değişimlerin bir parçasıdır. Diğer bir deyişle, Avrupa sömürgeciliğinin çökmeye başladığı ve bu sömürgecilik düzeninden nasibini alan ülkelerin bağımsızlıklarını ilan etmeye başladıkları dönemdir. Aynı zamanda dünyanın kuzey yarıküresinin bir yanda ABD ve Batı Avrupa diğer yanda ise SSCB ve Doğu Avrupa ülkelerinin yer aldığı iki blok’a bölüdüğü dönemdir. Dünyanın bu şekilde ikiye bölüdüğü durumda, Asya ve Afrika’nın bağımsız ülkeleri 1955 yılında Endonezya’nın Bandung kentinde bir araya gelmiştir. Bu konferansta, sömürgecilik eleştirilmiş, bağımsız bir Üçüncü Dünya kimliği dile getirilmiştir (Çetin-Erus, 2007: 20–21; Ahmad, 1995b: 329). Buna göre üçüncü dünya, “bağılantısız, kapitalizm ve sosyalizm dışında üç kıtayı kapsayan küresel bir mekân”dır (Ahmad, 1995b: 329). Diğer bir deyişle, “birinci dünya” kapitalist Batı ülkelerini, “ikinci dünya” SSCB ve Doğu Avrupa’nın komünist ülkelerini, “üçüncü dünya” ise bu iki blok’un dışında kalan ülkeleri kapsar (Akt., Çetin-Erus, 2007: 21). Aijaz Ahmad (1995b: 329), terimin günümüzde geçerli olmadığını savunur. Arif

tanımlayıcı olarak kullandığının ve bu bağlamda terimin kullanımına ilişkin eleştirileri anlamlı bulmadığının altını çizer.

Jameson (1995: 16; 2008: 365), söz konusu makalesinin açılış paragrafında, üçüncü dünyanın – ve ikinci dünyanın önemli bölgelerinin – varoluş temelinde milliyetçiliğin yattığını savunur. Jameson, üçüncü dünya aydınlarının kendi aralarında yaşanan konuşmalarından yola çıkarak, ulusal durumun saplantılı bir şekilde geri dönüşünün söz konusu olduğunu belirtir. Jameson şöyle devam eder:

Aydın sohbetlerinde ülkenin adı çınlayan bir çan sesi gibi tekrar tekrar duyulur ve tüm dikkat ‘biz’ üzerinde yoğunlaşır; ne olduğumuz, nasıl olduğumuz, ne yaptığımız, ne yapamadığımız, şu veya bu ulusa kıyasla neyi daha iyi yaptığımız, özgün ulusal karakterimiz üzerine konuşulur; kısaca dikkatler ‘halk’ düzeyine çevirilir. Bu yaklaşım Amerikalı aydınların “Amerika’yı” tartışma biçiminden oldukça farklıdır; gerçekten de tüm sorunun, uzun zaman önce ABD’de haklı nedenlerle ortadan kaldırılan, şu eski ‘milliyetçilik’ olduğu kanısı uyanıyor (1995: 16).

Bu nedenle Jameson’a (1995: 21; 2008: 372) göre bütün üçüncü dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktirler, hatta son derece özgül bir biçimde alegoriktirler. Dolayısıyla Jameson, bu metinlerin, roman gibi ağırlıkla Batının temsil mekanizmalarından kaynaklanan biçimlerde üretilseler de veya özellikle öyle üretildiklerinde bile ulusal alegoriler olarak okunmaları gerektiğini belirtir. Jameson şunu da ileri sürer: “Oldukça mahrem görünen ve gerekli libidinal dinamik ile yüklü üçüncü dünya metinleri bile ulusal alegori biçiminde, siyasi bir tasarıma sahiptirler; bireysel kahramanın kaderi daima, üçüncü dünya kültürü ve toplumunda mücadele veren kamunun alegorik ifadesidir” (1995: 21; 2008: 373). Bununla birlikte üçüncü dünya aydını, “siyasal” bir aydın kimliğiyle zorunlu olarak öne çıkmaktadır (1995: 26; 2008: 380).

Dirlik (2005: 234–235), günümüzde kapitalizmin küreselleştiğinin ve dünya ülkelerinin tümünün küresel kapitalizme dâhil olduğunun altını çizer. Bu nedenle ona göre eski ikinci ve üçüncü dünyalarda birinci dünya oluşumları ve birinci ve ikinci dünyalarda ise üçüncü dünyalar vardır. Michael Hardt ve Antonio Negri (2008: 345) de Soğuk Savaş’ın bitip “ikinci dünya”nın ortadan kalktığı tek kutuplu günümüz dünyasında “üçüncü dünya” kavramının “bir uluslararası muhalefetin potansiyel birliğinin, antikapitalist ülkeler ve kuvvetlerin potansiyel kesişmesinin [de] adı” olduğunu belirtirler.

Jameson'a göre "birinci dünya edebiyatı" özel ve bireysel hayatı, cinsel enerjinin dışavurum biçimlerini ele almaktadır ve kamu ve özellikle de politika alanına hiç girmemektedir (Belge, 2006: 66):

[...] kapitalist kültürün en önemli, belirleyici unsurlarından biri, Batılı, gerçekçi ve modernist roman kültürü ögesi, mahrem ve kamusal, şiirsel ve siyasal arasındaki temel ayırım yani cinsellik, bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin arasındaki ayırımdır. Bir başka deyişle Freud'a karşı Marks. Bu ayırımın üstesinden gelmeyi hedefleyen sayısız kuramsal girişim, ayırımın varlığını ve bireysel ve toplumsal yaşamlarımızı şekillendirmekteki gücünü bir kere daha doğrulamak dışında bir sonuca ulaşamamıştır. Bireysel yaşantımızda yaşadıklarımızın, ekonomi bilimi ve siyasi dinamiklerin soyutlamaları ile uyumsuz olduğu kültürel inancı ile yetiştirilmişizdir. Stendhal'ın kanonik anlatımıyla, bizim romanlarımızda siyaset "bir konserin ortasında patlayan tabanadır" (Jameson, 1995: 21).

Jameson (1995: 17; 2008: 366), postmodernizmi de birinci dünya edebiyatının özelliklerine dâhil eder. Oysa üçüncü dünya edebiyatı, birinci dünya kültürel gelişme sürecinin modası geçmiş aşamalarını anımsatan ve Dreiser ya da Sherwood Anderson romanlarına benzeyen ürünleri ortaya koymaktadır.

Jameson'un bu yazısına Aijaz Ahmad, 1987 yılında, *Social Text*'in 17. sayısında yayınlanan "Jameson'un 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori"⁵² adlı makalesiyle cevap verir. Ahmad, Jameson'un "birinci" ve "üçüncü" dediği dünyalar arasına oldukça kesin bir ayırım koymasını eleştirir. Ahmad, üçüncü dünya teriminin en anlamlı kullanımlarında bile, hiçbir kuramsal konuma sahip olmayan polemiksel bir terim olduğuna inandığını dile getirir. Ona göre bu polemik, başta siyasal söylem olmak üzere, beşeri söylemde de önemli bir yere sahiptir ve dolayısıyla terimi gevşekçe kullanmanın polemiksel bağlamda oldukça geçerli olduğunu belirtir. Ancak söz konusu terimi polemiksel özelliğinden kopartıp, "bilginin nesnelere kurmakta belli bir güce sahip, kuramsal bilgi üretme temeli olarak kullanmak sadece terimi değil, bu terimin gönderme yaptığı dünyayı da yanlış imgelemektir" (Ahmad, 1995a: 40; 1995b: 114). Ahmad, aslında bir "üçüncü dünya edebiyatı"ndan bahsetmenin mümkün olmadığını, çünkü üçüncü dünya denilen dünyanın muazzam, karmaşık ve

⁵² Makalenin orijinal adı: "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'."

heterojen bir alan olduğunu, dolayısıyla böyle bir genellenmenin yapılamayacağını belirtir. Bunun yanı sıra dilsel engellerden ötürü Batılı bir yazarın bu dünyaya girmesinin imkânsız olduğunun altını çizer (Belge, 2006: 67). Ahmad, Jameson eleştirisine şöyle devam eder:

Jameson “Üçüncü Dünya”yı “emperyalizm ve sömürgecilik deneyimi” bağlamında tanımladığı ve bu dışlayıcı vurguyu zorunlu olarak izleyen siyasal kategorinin “ulus” olduğu; bu bağlamda milliyetçiliğin özellikle değer atfedilen bir ideoloji olduğu ve milliyetçi ideolojiye bu kuramsal çerçeve içerisinde ayrıcalıklı bir yer atfedildiği için, kuramsal olarak “tüm üçüncü dünya metinlerinin ulusal alegoriler olarak okunabilecekleri” iddiasını öne sürülmektedir. Bu nedenle üstmetin olarak “ulusal alegori” kuramını Jameson’un tüm metninde izleri görülen daha kapsamlı Üç Dünya kuramından ayırmak olası değildir (1995a: 42).

[...] Üçüncü Dünya’nın varlığına inanılıyorsa sol kanattan gelen bir entelektüelin kullanabileceği temel ideolojik formasyon, milliyetçilik olacak; ve önemli ölçüde abartma payı ile de olsa “tüm üçüncü dünya metinlerinin zorunlu olarak... ulusal alegoriler olduğunu” ileri sürmek olası hale gelecektir. Bu dışlayıcı milliyetçi ideoloji vurgusu, Üçüncü Dünya’nın tek seçeneğinin milliyetçilik ve küresel Amerikan postmodern kültürü arasında olduğunun söylendiği makalenin açılış paragrafında bile görülebilir. Başka bir seçenek yok mudur? Örneğin, İkinci Dünya’ya katılamaz mı? Eskiden Marksist söylemde, ne milliyetçi ne de postmodernist olan sosyalist ve/veya komünist kültür diye bir şey vardı. Bu terim bir deliğin adı olarak da mı, söylemimizden yok oldu? (1995a: 44-45).

Murat Belge, “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” adlı makalesinde Ahmad’ın Jameson’un savına karşı teorik itirazının ciddi olduğunu ve aynı zamanda biraz da “kişisel” alınganlıktan kaynaklanmış olabileceğini kaydeder (2009a: 67).⁵³ Belge, Jameson’un dünyayı üçe ayırmasını yanlış bulur ve bunun karşısında Ahmad’ın “çelişkilerle dolu ve eşitsiz gelişen tek bir dünya” tezini tercih eder. Öte yandan “üçüncü dünya” denilen ülkelerin edebi

⁵³ Ahmad, söz konusu makalesinde Jameson’un yazılarını takip ettiğini, Batı Avrupa ve ABD edebiyatları ve kültürleri ile ilgili bilgilerin birçoğunu Jameson’un yazılarından öğrendiğini, kendisi gibi Jameson’un da Marksist olmasının ona karşı ilgisinin artmasına neden olduğunu belirtmektedir. Ancak Jameson’un söz konusu makalesi Ahmad’ı derinden üzer. Çünkü Hindistanlı Ahmad, sosyal bilimlerde kuramsal çalışmalar yürütmekle beraber Urduca şiir yazan bir şairdir. Jameson ise “tüm üçüncü dünya metinleri zorunlu olarak alegoriktir...” diyerek Ahmad’ı da kuramsallaştırmaktadır. İdeolojik açıdan yoldaş olduklarını sanan Ahmad’ın medeniyet açısından “öteki” olduğunu belirtmektedir. Bu, Ahmad’ın deyişiyle “hiç de hoş bir duygu değildi” (Bkz., Ahmad, 1995a: 39-40; 1995b: 112-114).

ürünlerinin dünyaca ünlü olanlarına “ulusal alegori” olarak bakmanın mümkün olduğunun da altını çizer. Ona göre “Marquez böyle, Llosa böyle, Salman Rushdie böyle v.b. Latin Amerika edebiyatının ‘büyülü gerçekçilik’ denilen tarzı sanki böyle bir edebiyat yaratmak için icat edilmiştir”. Belge, Türk edebiyatında, özellikle de 1980’lerden bu yana Orhan Pamuk, Latife Tekin gibi kendilerinden söz ettiren yeni yazarların Jameson’un “ulusal alegori” olarak adlandırdığı kategoriye pekâlâ uygun romanlar yazdıklarının da altını çizer (Belge, 2009a: 69).⁵⁴

Belge’nin (2009a: 70) kendisinin de belirttiği gibi daha Jameson’dan yıllar önce yayınladığı makalelerinde Jameson’un saptamasına çok da uygun olan savları öne sürmektedir. Örneğin Jameson, yazısının birçok yerinde kendi postmodern kültürünün yapaylığını, gerçeklikten kaçışını ve politika alanından uzaklaşmasını dile getirirken, bunlardan ötürü hayıflanır (bkz. Jameson, 1995 ve 2008). Murat Belge (2009b: 79–83) de 1975’te *Birikim*’de yayınladığı “‘Politik Roman’ Üstüne” adlı yazısında Türk aydınının Batı’daki aydına oranla çok daha politik olduğundan söz eder. Belge, bunun öteki yüzünü de dile getirir: Türk aydınının politikliği aynı zamanda çok daha bilgisiz, sığ ve saftır.⁵⁵ Belge, Batı’da özellikle de İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra politikanın edebiyat dışına çekildiğini söylemenin mümkün olduğunu belirtir:

⁵⁴ Ayrıca Belge, bu görüşünün Türkiye’de herkesin “ulusal alegori” yazdığı anlamına gelmediğinin de altını çizer. Ona göre Jameson’un biraz da küçümseyerek Dreiser veya Sherwood Anderson’a benzeyen yazarların Doğu’da da Batı’da da olduğunu belirtir. Belge’ye göre “ulusal alegori” denen tarzda romanlar yazan yazarların bu yolu seçmelerinin nedeni Jameson’un saptadığı koşul veya nedenlerle fazla ilgili değildir. Örneğin, ne Latife Tekin, ne de Orhan Pamuk kolonyalist bir yaşantının etkisinde kalmıştır. Bu durum belki de Tanpınar için söylenebilir (Belge, 2009a: 69).

⁵⁵ Belge (2009a: 71), Jameson’un üçüncü dünyanın kolonyalist-empyalist yaşantısından ötürü bu ülkelerde bireysel psikolojiyi belirleyen şeyin tarih ve siyaset olduğu savını onaylar ve yine de bunun bir genelleme olduğunu belirterek Jameson’un savının daha özgül ve somut düzeylere indirilebilirliğini belirtir. Belge, Batılılaşma gibi herhangi bir tarihi proje başladıktan sonra, toplumsal dönüşümün bütün yazarları – maddi kavramları ve toplum içinde duruşlarıyla – belirleyeceğini; bu durumda bu projeye bağitlanmayan, az bağitlanan ve hatta muhalif olan yazarların da özel tavırları ne olursa olsun aynı platform üstünde sıralanmaya başlayacağını öne sürer. Ona göre “bütün bunlar, toplumsal dönüşüm projesinin onsuz edilemez itici gücü olan *politika*’nın, bireysel psikoloji üstünde belirleyici olmasına yol açan koşullardır.” Belge, buna Jameson’un yaptığı gibi sadece üçüncü dünyaya özgü bir fenomen olarak bakmanın doğru olmadığını altını çizer. Belge’ye göre Avrupa roman geleneğinin oluşumu sürecinde tarihin ve politikanın romancının hayal gücünü derinden belirleyen aşamaları olmuştur. Bunun en tipik örneği Balzac’tır. Belge’ye göre bununla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan Stendhal, Dostoyevski ve Tolstoy vb. gibi bütün büyük romancılar politikayla iç içe yaşamışlardır ve eserlerinde de politik alanın yaşantısını yansıtmışlardır. Dolayısıyla bu bir “birinci” veya “üçüncü” dünya sorunu değil, bütün toplumların tarihinde politikanın gördüğü işleve bağlı bir şeydir (Belge, 2009a:70–71).

Bu bir bakıma “politik toplum – sivil toplum” ilişkisinin Batı’daki biçimlenişinin de sonucu. Bu biçimlenişin son aşamasında, Jameson’un da belirttiği gibi, özel ve kamusal (“politik” anlamında) alanlar iyice karıştı; Batılı yurttaş, yazar, aydın v.b. politik aygıtın iyi işlediğine, herhangi bir müdahaleye ihtiyaç göstermeyecek kadar sağlam kurulduğuna inandığı için değil, belki tam tersine inanmadığı, o yapıya güvenmediği için, politikayı hayatın asıl ciddi işlerinin, sorunlarının ötesine itme, politikayı büyük ölçüde görmezden gelme eğiliminde. Oysa üçüncüdünyanın birçok ülke ve bölgesinde siyaset önemini koruyor – “bireysel psikoloji”yi de hâlâ belirliyor. Dolayısıyla üretilen edebiyat üstünde hâlâ etkili (Belge, 2009a: 71).

Yukarıdaki tartışmaların ışığında bir metin olarak filmlere baktığımızda ne tür bir manzarayla karşılaşırız? Jameson, alegorinin günümüzde sadece üçüncü dünyaya ait olduğunu belirtse de, alegori üç dünyanın da sinemasında mevcuttur. Örneğin Sovyet sineması, oluşmaya başladığı ilk yıllarından itibaren alegorikti ve öyle kaldı. Alegorinin gizli mesajları iletme becerisi – ve aynı zamanda gizleme ve açığa çıkarma becerisi – olarak özellikle de kapsamlı sosyal ve politik değişim süreçleri ve baskıcı rejim dönemlerinde açığa çıktığını belirten Michelle Langford (2006: 72–73), İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa’da ve postkolonyal ülkelerde değişen sosyal ve siyasal konjonktür ile bu coğrafyalarda ortaya çıkan sinema akımları ve hareketleri arasındaki paralelliğe dikkat çeker. Gilles Deleuze’e atfen, bu hareketlerin Avrupa’da ilkin 1948’de İtalya’da başladığını, ardından 1958’de Fransa’da ve 1968’de de Almanya’da ortaya çıktığını belirtir (Akt., Langford, 2006: 69).⁵⁶ Langford’a göre; savaşın sonlarına doğru doğmuş ve 1960’ların ortalarında reşit olmuş Genç Alman Film Yapımcıları, kasten veya politik açıdan Fransa ve İtalya’daki emsallerinden daha fazla film yapma ve tasarlama yolları bulmaya zorlandılar ve bu nedenden –tarihsel, politik ve estetik faktörlerden–ötürü Yeni Alman Sineması eserlerinde, pek çok alegori örneğini görmek mümkündür (Langford, 2006: 71–72).

Langford (2006: 73–74), İspanya diktatörü Francisco Franco döneminin İspanyol sinemasının alegoriye çokça başvurduğu dönem olduğunu altını çizer. Alegori, Latin Amerika ülkeleri, Hindistan ve Afrika ülkeleri gibi postkolonyal

⁵⁶ Langford’un aktardığı kaynak: Deleuze, Gilles (1989). *Cinema 1: The Movement-Image*. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press, s 211.

ülkelerle birlikte günümüz Doğu Avrupa ülkeleri filmlerinde kendini sıkça oraya koymaktadır. Komünist ulusun alegorisi Yedinci Kuşak Çin Sinemacıları'nın filmlerinde de sıkça ele alınmaktadır. Devrim sonrası İran sineması birçok alegorik imza taşımaktadır ve İslam sansüründen ötürü ele alınan tema ve düşünceler örtülü söylem (*veiled discourse*) şeklinde dile getirilmektedir. Bu alegorik filmlerin birçoğu, çağdaş olayları yorumlamak için tarihsel veya efsanevi hikâyeleri kullanarak farklı zamansal aralıkları ve çok karmaşık yapısal katmanları ele almaktadırlar; birçoğunda *flashback*, görsel uyak (*image rhymes*), alegorik karakterler, müzik ve sembolik motifler gibi birçok sinemasal strateji kullanılmaktadır.

Burada İkinci Dünya Savaşı'nın akabinde ortaya çıkan yeni ve postkolonyal ülke sinemaları ile kendilerini “üçüncü sinema”⁵⁷ olarak tanımlayan ülke sinemalarının ulusal alegori ile bağının daha sıkı olduğunu vurgulamakta fayda var.⁵⁸ Özellikle de sosyalist hareketlenmeler ile antkolonyal mücadeleler veren Asya, Afrika ve Latin Amerika ülkelerinde film yapan birçok yönetmen, ülkelerinin sömürgeci kurtuluş ve bağımsızlık mücadelesi yolundaki devrimci söylemlerini ön plana çıkartan ve ulusal bir sinema yaratmayı amaçlayan eserlerini ortaya koydular (Coşkun, Esin., 2009: 272).

Günümüzde “üçüncü sinema” veya “üçüncü dünya sineması” gibi kavramlar⁵⁹ hala çeşitli nedenlerden ötürü kullanılmaktadır. Ancak, bu terimleri

⁵⁷ Üçüncü sinema Küba devriminden, Arjantin’de Peronizmin sloganı olan “üçüncü yol”dan ve Brezilya’daki *Cinema Novo* gibi sinema akımlarından ortaya çıkmıştır ve estetik olarak da Sovyet montajından, Brechtçi epik tiyatrodan, İtalyan yeni gerçekçiliğinden ve hatta Gersoncu sosyal belgesel gibi farklı akımlar ve hareketlerden etkilenmiştir. Kavram, 1969’da Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından ortaya konulan “Üçüncü Bir Sinemaya Doğru” manifestosundan sonra kullanılmaya başlamıştır (Akt. Yaren, 2008: 37). Bu manifestoya göre “üçüncü sinema”, üçüncü dünya halklarının ve onların emperyalist ülkelerdeki muadillerinin anti-emperyalist mücadelesinin kültürel boyutudur ve çağımızdaki “en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturmanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinemadır” (Solanas ve Getino, 2008: 171). Yaren’in aktardığı kaynak: Shohat, Ella ve Stam, Robert (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londra: Routledge, s 27.

⁵⁸ Ismail Xavier bunun bir örneği olarak Brezilya sinemasını ele almaktadır (Bkz., Xavier, 1999).

⁵⁹ Burada “üçüncü sinema” ve “üçüncü dünya sineması” terimlerinin birbirine yakın durmasına karşın anlamları farklı olduğunun altını çizmekte fayda var. Susan Hayward’a göre “üçüncü dünya sineması”, ABD ve SSCB olarak adlandırılan iki egemen güç alanında kalan ülkelerin sinemalarını adlandırılması için kullanılmaktadır. “Üçüncü sinema” ise SSCB’nin çöküşüyle birlikte sona eren,

Jamesonvari bir hata yapmamak için kullanmayacağım. Yine de ulusal alegorinin 1990’larda bağımsızlığını alan Rusya dâhil, post-Sovyet ülkelerin film yapımcıları tarafından rağbet gördüğünü, hatta bu yeni bağımsız ülkelerde üretilen filmlerin – Murat Belge’den ödünç aldığım⁶⁰– milliyetçi alegoriler olduklarını ifade etmeden de geçemeyeceğim. Bu çalışmanın son bölümünün ikinci kısmındaki film çözümlemesinde günümüz Kazak sinemasının ürünleri bunun bir örneği olarak okunmaya çalışılacaktır. Ancak son bölümdeki Kazak sinemasının endüstriyel oluşumu ve kültürel çevresi ile birlikte Kazak filmlerinin ulusal alegori olarak bir okumasını yapmaya geçmeden önce, Kazakistan’da ulus-devlet inşa sürecine eğilmek gerekmektedir çünkü Kazak sinemasının ürünlerini Kazaklaştırma politikasının üzerinde durulmadan değerlendirmek pek mümkün değildir.

“Doğulu” ve “Batılı” iki süper gücün oluşturduğu iki kutupluluk içinde türemiş bir terimdir. “Üçüncü sinema”dan farklı olarak “üçüncü dünya sineması”, gelişmiş sanayi ülkelerin dışında kalan ülkelerin, çoğunlukla tamamen oluşmamış film endüstrilerini kasteder biçimde kullanılmaktadır (Akt. Behçetoğulları, 2002: 87–88). Roy Armes da “üçüncü dünya sineması” kavramını genel olarak üçüncü dünya ülkelerinde üretilen filmleri tanımlamak için kullanıldığını belirtir. Paul Willeman ise “üçüncü sinema” derken, filmlerin üçüncü dünyalı sinemacılar tarafından üretilmiş olsun ya da olmasın, belli politik ve estetik programa dayanan ideolojik bir projeden bahsetmektedir. Behçetoğulları’nın aktardığı kaynak: Hayward, Susan (1996). *Key Concepts of Cinema Studies*. Londra & New York: Routledge, s 384.

⁶⁰ Belge, Kemal Tahir ve Tarık Buğra’yı ele alan “Kemal Tahir ve Tarık Buğra’da Osmanlı Devletinin Kuruluşu” adlı yazısında Kemal Tahir gibi “solda yer alan” yazarın radikal sağ kesim tarafından rağbet gördüğünü ve taraftarların Tahir’den esinlenerek “düpedüz faşizan eserler” ürettiklerini dile getirir. Belge’ye göre Tarık Buğra açıkça sağcı bir yazardır, ancak Tahir ve Buğra farklı ideolojilerden gelseler de milliyetçi alegorileri dile getirerek birleşmektedirler (Belge, 2009c: 191–193).

İKİNCİ BÖLÜM: SOVYET SONRASI KAZAKİSTAN’INDA ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİ

Kazak sinemasının oluşumu Kazakistan’ın bir ulus-devlet olarak inşasına bağlı olduğu için bu bölümde öncelikle bu inşaya sürecine odaklanılmaktadır. Ayrıca Kazak sinemasını filmlerde bir ulusal kimlik kurması, milliyetçi öğeleri kullanması bağlamında analiz edebilmek, bu bölümde söz konusu öğeleri ayırt edebilmeyi gerektirmektedir. Bu çerçevede aşağıda Kazak kimliği ve bağımsız Kazakistan’a ilişkin altbölümlere yer verilmektedir.

A. ORTA ASYA’NIN MODERNLEŞME SÜRECİNİN ÜRÜNÜ OLARAK KAZAKLAR VE KAZAKİSTAN

Günümüzde Kazakistan, yüzölçümü bakımından eski SSCB ülkeleri içinde Rusya Federasyonu’ndan sonraki ikinci; dünyadaki dokuzuncu büyük ülkedir: 2.727.300 km². Avrasya kıtasına dâhil, Orta Asya olarak tasvir edilen bölgede bulunan bu ülke, aslında SSCB’nin kurulmasının ardından icat edilmiştir. Modern Orta Asya tarihini inceleyen Olivier Roy’ya (2005: 8) göre, eski SSCB’nin Müslüman cumhuriyetleri, hem sınırlarıyla hem isimleriyle hem de içerdikleri varsayılan etnik toplulukların tanımı ve hatta dilleriyle ve yeniden icat edilen geçmişleriyle birlikte 1924’te ortaya konulan Anayasa gereği doğmuştur. Ekim Devrimi sonrasında – öncesinde olduğu gibi – Çarlık Rusya’sı halkları içinde ulus bilincinin en düşük olduğu bölge Orta Asya’dır. Bu coğrafyanın halkları, 20. yüzyılın başlarında da kendilerini daha çok dinsel (İslam) ve ulus-üstü (Türk) kapsayıcı kimliklerle tanımlamaktaydılar. Gerçi Özbek, Kazak, Kırgız, Tacik mefhumları vardı, fakat bu mefhumlar mümkün olan tüm kimlikleri kapsamaktan uzaktı. Burada, kabileler ve kasta bölünmüş halde olmalarına karşın, Ruslara karşı “direnmeleri” ve yüzyıl başında Alaş Orda gibi milliyetçi bir siyasi parti kurmayı denemiş olmaları sayesinde ortak bir aidiyet hissine sahip olan Kazakları⁶¹ göz ardı etmemek gerekir

⁶¹ 15. yüzyılda kurulan Kazak Hanlığı 17. yüzyılda Üç Cüz adıyla 3 ana ordaya (Hanlığa) – Büyük, Orta ve Küçük – bölünmüştür. Göçebe Kazakların Cüz’e bölünme olgusu üzerine farklı görüşler mevcuttur. Örneğin, Yuri Zuyev’e göre tüm göçebelerde askeri üçsel (*trial*) organizasyon mevcuttur: Merkez, sağ ve sol kanat. Zuyev, Kazak Cüz’lerini bu askeri esasa dayandırarak şu şekilde

(Roy, 2005: 113–114). Fakat yine de Kazaklar arasında da Pantürkizm ve Panislamizm gibi ulus-üstü oluşumları destekleyenler vardı. Kısaca Kazakların, ulus olarak tarih sahnesine çıktığı dönem 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısıdır ve bu oluşumun – yani ulusal oluşumun – ortaya çıkmasına neden olan iki tür etkenden söz etmek mümkündür: Orta Asya'nın yenilikçi milliyetçi aydınlarının siyasal hareketleri ve SSCB'nin uluslar politikası. Aşağıda kısaca modernite öncesi Kazaklara yer verildikten sonra bu iki etken ele alınacak, sonda da kısa bir kolonyalizm-postkolonyalizm tartışması yapılacaktır.

1. MODERNİTE ÖNCESİ KAZAKLAR

Mirza Haydar Duğlat, 16. yüzyılın ortasında Farsça yazdığı *Tarih-i Reşidi* adlı eserinde, Kazaklar hakkında şöyle der: “Onlar, öncelikle halklarının ana kitlesinden ayrıldıkları ve bir zaman fakir ve avare halde dolaştıkları için Kazak adını aldılar. Sonraları bu isim onlara yapışıp kaldı” (Duğlat, 2006: 447).⁶² Duğlat'ın

ayrılmaktadır: Orta *Cüz* merkezi, Büyük *Cüz* sol kanadı, Küçük *Cüz* ise sağ kanadı oluşturmaktadır. Sancar Asfendiyarov ise Kazakistan'ın doğal coğrafya anlamında üç bölgeye ayrılmakta olduğunu ileri sürer. Bu üç coğrafik bölgedeki kültürel tarihsel sürecin özelliği Üç *Cüz*'ün oluşmasına neden olmuştur. Buna göre, güney doğu Kazakistan'ın doğal sınırları mevcuttur: Kuzeyinde Balkaş Gölü'nün güney kısmı, güney ve doğusunda büyük sıra dağları, batısında ise Sırderya nehri geçmektedir. Bu bölgeye Büyük *Cüz* yerleşmiştir. Kazakistan'ın geride kalan kısmı Mugoldjar dağları su hattı ile ikiye ayrılmaktadır. Bunun batısında Küçük *Cüz*, doğusunda Orta *Cüz* yer almaktadır (Masanov, 2007a: 80). Bu durum günümüz Kazakları arasında hâlâ mevcuttur ve ülkenin bağımsızlık sonrası yönetiliş şeklini de – aşağıda göreceğimiz gibi – etkilemektedir.

⁶² Burada, Duğlat'ın kimleri kastettiğini anlamakta fayda var. 1227 yılında Cengiz Han'ın büyük oğlu ve Altın Ordu'nun kurucusu Cuci Han öldükten sonra onun oğlu Batu Han, Altın Ordu'yu sağ ve sol kanata ayırır. Ordu'nun Batı kısmını kendisi idare eder ve Doğu kısmını da ağabeyi Orda Ecen'e verir. Ak Ordu, – Gök Ordu olarak da bilinir – diye adlandırılan Hanlığın merkezi şimdiki Kazakistan'ın güney doğusundaki Balkaş gölünün etrafında yerleşir, sonra Sığnak'a – günümüz güney Kazakistan'ı – aktarılır. Bu devlet, 1395 yılında Emir Timur'un hâkimiyeti altına girer. Timur Devleti'nin yıkılışı sonrasında bölgede Abülhayır Hanlığı, Nogay Ordusu ve Moğulistan Hanlığı oluşur. Sonradan Nogay Ordusu tamamen yıkılır ve Ebülhayır Han'ın hâkimiyeti altına girer. 15. yüzyıla gelindiğinde ise sadece Ebülhayır Han'ın Hanlığı ve Moğulistan vardır. Bu dönemde iki devlet arasındaki iç ve dış siyasi sorunlar iyice artmıştır. Ebülhayır Han'a bağlı olan Barak Han'ın oğulları Kerey ve Canibek, 1456'da Ebülhayır Han'a isyan ederek Moğulistan'ın Yedisu bölgesine göç ederler ve kendi Hanlıklarını – Kazak Hanlığını – ilan ederler. Ebülhayır Han'ın, Moğulistan Hanlığı'nın himayesinde yerleşik toplumlarla birlikte göçebe topluluklar da yaşamaktaydılar ve bu iki devlet arasında durmaksızın meydana gelen çekişmeler ve savaşlar onların üretim faaliyetlerine engel olmaktadır. Diğer bir deyişle hayvan otlatma alanlarına bağlı olarak yaşayan göçebeler, her iki devletin sınırlarında hareket ettikleri için her iki devlete vergi ödemek zorundaydılar. Bu durumda göçebelerin bir tek seçimi vardı: Kerey ve Canibek Hanların oluşturdukları yeni gücün altında birleşmek. Duğlat'ın “öncelikle halklarının ana kitlesinden ayrıldıkları ve fakir ve avare halde dolaştıkları için Kazak adını aldılar” diyerek tanımladığı Kazaklar, işte bu göçebelere (Duğlat, 2006: 447).

ifadesinde Kazaklık, bir etnik kimlik veya etnik oluşum olarak değil, bir yaşam biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde ise, Kazak teriminin etimolojisi oryantalist halk bilimciler başta olma üzere çeşitli bilim insanları ve düşünürler tarafından araştırılmıştır. Çokan Valihanov, bunun bir askeri terim olduğunu ve “yürekli” ve “cesur” anlamına geldiğini öne sürmüştür. Bu savı Wilhelm Radloff, “bağımsız”, “serbest” ve “özgür insan” olarak derinleştirmiştir (Nıgmet, 1994: 29; Şâlekenov, 2007). Diğer bir açıklama da Kazak düşünürü Abay Kunanbayev’den gelmektedir. Ona göre 8. yüzyılda Orta Asya’ya gelen Araplar, bu coğrafyadaki göçebelere *hibaii* veya *huzaği* olarak adlandırmaktaydılar. Kazak sözcüğünün kökeni burada saklıdır (Kunanbayev, 1977: 186).

Yukarıdaki görüşlere genel olarak bakıldığında göçebe yaşam biçimi üzerinde birleştiklerini görmek mümkündür. Bu da ilk bakışta göçebeliğin Kazak olmakla aynı olduğunu göstermektedir. Bu konuda Sancar Asfendiyarov şöyle der:

Göçebe Türk-Moğol halkları için Türkistan’ın yerleşik halkları olan Tacik ve Arapların dili, ekonomisi, günlük hayatı oldukça yabancıydı. Göçebe halkların bir grubunun yerleşik yaşama geçmesi ve Taciklerle karışması bu sefer onların göçebe akrabalarından farklılaşmasına neden olmuştur ve kendilerine Sart ismi takılmıştır... Bunun akıbetinde göçebe kitlesinden ayrılan Özbekler (yani Sartlar M.Y.) kendilerini göçebe olan “Kazaklardan” ayırmıştır. [...] Eskiden birlikte göçebe hayat süren Kazak-Özbek-Nogay kabileleri değişen gündelik yaşam ve dolayısıyla dil, ekonomi ve bölgesel farklarla kendi bileşenlerine ayrılmıştır. Böylece Kazaklar olarak günümüz Kazakistan topraklarında yer alan göçebe kabileler grubu anlaşılmaya başlamıştır... Günümüz Kazakistan steplerinde kapalı kalan halk “Kazaklar” olarak adlandırılmaya başlamıştır (Asfendiyarov, 1935: 15).

Asfendiyarov’dan da anlaşılacağı gibi, “atalarının” vasiyetine sadık kalıp yerleşik hayata geçmeyenler, göçebe hayat tarzını devam ettirenler ve tarımla uğraşanlardan farklı olduklarını bilenler Kazak’tılar.

Asfendiyarov'un görüşünü destekleyip geliştiren tarihçilerden biri de Nurbulat Masanov'tur. Ona göre devrim öncesi Orta Asya ve Kazakistan'da iki kutuplu ekonomik ve kültürel sistem mevcuttu. Bir kutupta göçebeler, diğesinde ise yerleşik tarımcı nüfus yer almaktaydı. Yerleşik tarımcılar kendi aralarında dil bakımından – Farsi dilliler ve Türk dilliler olarak – farklılaşmaktaydılar. İnsanın bir gruba üye olması onun etnik kökenine değil, sadece sürdürdüğü hayat tarzına ve ekonomik faaliyet tipine bağlıydı. Örneğin, birisi çok farklı yerlerde doğup ancak Kazaklar ile birlikte göçebelik yapıyorsa o kesinlikle göçebe idi ve Kazak'tı. Diğer taraftan anne babası bir zamanlar göçebe olan, ama kendisi yerleşik yaşamaya karar verip İspidcap şehrine yerleşen bir insan Sart'tı, Kazak değildi. Ancak bir göçebe Kazak olabilirdi (Masanov, 2007: 104).⁶³

Görüldüğü gibi, Orta Asya modernitesi öncesi Kazakistan ve Orta Asya toplumlarında ulustan söz edemeyiz, ancak ekonomik ve kültürel aidiyetten söz edebiliriz.⁶⁴ Diğer bir deyişle 19. yüzyılın sonuna kadar Orta Asya toplulukları çeşitli

⁶³ Burada Kazakistanlı tarihçilerin çoğunun bu görüşe katılmadıklarını belirtmek gerekir. Çünkü Kazakların sadece göçebe olduklarını öne sürmek, günümüz Kazakistan topraklarında aidiyet üzerine önemli bir sorunu ortaya çıkaracaktır ve dolayısıyla söz konusu görüş, Kazakistan'ın toprak bütünlüğü üzerine kurulu devlet ideolojisine muhaliftir. Bu sav, özellikle güney Kazakistan bölgesi için sorun teşkil etmektedir. Çünkü Masanov'un bahsettiği Sartlar, işte bu bölgede yoğunlaşmaktadır ki Sartlar günümüzde kendilerini Özbek etnik kimliğiyle tanıtmaktadırlar. Bundan da anlaşılabilceği gibi, Özbekistan'ın Kazakistan'dan toprak talep edebileceğine ilişkin bir korku mevcuttur. Bu nedenle hem SSCB dönemi hem de bağımsızlık sonrası Kazakistan'ın resmi tarihyazımı, Kazakların sadece göçebe değil, aynı zamanda yarı göçebe olduğunu vurgular. Burada Kazakistan Bilimler Akademisi tarafından yayımlanan ve başta Manaş Kozıbayev olmak üzere Kazakistanlı tarihçi, ordinaryüs profesörler tarafından hazırlanan tarih kitabının görüşüne yer vermekte fayda var:

Tarihi gerçek şudur ki, özellikle konargöçer [göçebe, M.Y.] ve yarı konargöçerlerden [yarı göçebe, M.Y.] oluşan Kazak *etnosu*, sadece mülkiyeti değil, aynı zamanda sınıfsal çeşitliliği de biliyordu. Ayrıca Kazaklar diğer boylar ve halklar gibi, sadece tek taraflı olarak konargöçer hayvan yetiştiriciliği ile meşgul olmadı, bununla beraber yerleşik ve yarı yerleşik tarım ve şehir kültürüyle de ilgilendi. Oldukça gelişmiş sınıfsal (feodal) ilişkilere sahip tarım ve şehir kültürü olan Güney Kazakistan bölgesi Kazak halkının etnik topraklarıydı (Kozıbayev, vd, 2007: 233).

⁶⁴ Kısmen Sovyet ve özellikle de Sovyet sonrası Kazakistan'ının resmi tarihyazımı, Kazak ulusu ve devleti tarihini 15. yüzyılda kurulan Kazak Hanlığı'ndan başlatır. Bu tarih yazımına göre Kazak Hanlığı, Kazakların boy beylerinden, sıradan çoban ve çiftçiye kadar tüm sosyal grupların "bağımsız bir devlet kurmak" için verdikleri mücadele sonucunda ortaya çıkmıştır. Böylece bu bağımsızlık isteğinin – Kazakların bağımsızlık arayışından ziyade – Han olabilme şansına sahip Cengiz Han torunlarının birbirinden bağımsız yaşama arzusuyla ilgili olduğunu dile getirmezler. Oysa, Kazak Hanlığı tamamen Ortaçağ Orta Asya'sına ait nedenlerle ortaya çıkmıştır ve bu nedenlerden dolayı da çökmüştür. Diğer bir deyişle, Kazak Hanlığı, Cengiz Han'ın torunları olan Kerey ile Canibek'in diğer

koalisyonlardan oluşan bölgeler veya hanedanlıklara ayrılan yönetim şekliyle tamamen parçalanmış durumda idiler. Bu koalisyonlar, hızlı bir şekilde oluşmaktaydı. Yönetimi ellerinde tutabilmek için savaşıyorlardı ve kendi aralarındaki iktidar çatışmaları yüzünden de çoğunlukla yıkılmaktaydılar. Yerel halkların kimlik bilinci ise, çoğunlukla dinsel, mesleki veya kültürel özelliklere göre belirlenmekteydi. Etnik bilinç ise – çağdaş anlamıyla – hiç yoktu veya yeni yeni yerelcilik, kimliğe dayalı olarak veya politik grubuna göre oluşmaktaydı (Subtelny, 1996: 45–61).

Birinci bölümde de belirtildiği gibi ulus, modern dönemle beraber ortaya çıkan bir olgudur. Dahası, modern devletin toplumu homojenleştiren ve insanlarda etnik kimlik bilincini yaratan unsurunun ortaya çıkması gerekirdi. Gerçi Doğu’da devletin yerini aydınlar ve ideologların aldığı da söylenebilir. Sergey Abaşın (2007: 179), ulus ve milliyetçilik konusunda iki önemli tartışmanın – ulusun milliyetçiliği doğurduğu veya milliyetçiliğin ulusu oluşturduğu – mevcudiyetinden söz eder. Ona göre Elie Kedourie başta olmak üzere tarihçiler ve etnografların çoğu, milliyetçiliğin ulusu oluşturması olgusunun genelde Asya ve Afrika toplumlarında ortaya çıktığını öne sürmektedir. Kedourie, Avrupa’da düşünülen ve işlenen ulus ve ulusal ideanın 19. yüzyıl Avrupa’sında çok popüler olduğunu, sonradan Asya ve Afrika’ya taşındığını ve en az Avrupa’da olduğu kadar rağbet gördüğünü ileri sürer (Akt.,

Cengiz oğullarına karşı verdikleri iktidar mücadelesi sonucunda meydana gelmiştir ve kendi torunlarının iktidar savaşımı sonucunda da dağılmıştır.

Resmi tarihyazımı, Kazak Hanlığı’nı merkeziyetçi bir devlet olarak da ele almaktadır. Oysa Kazak Hanlığı böyle olmaktan ziyade bir göçebe devleti idi. Göçebe Kazakların oldukça geniş alana yayılması ve kabilelere bölünmesi, onların tek bir devlet çatısı altında birleşmelerine olanak sağlamıyordu. Bozkırlarda icra organları görevini yerine getirecek, hiçbir şehir ya da yerleşke yoktu. Göçebe hayat tarzı siyasi merkezleşmenin en düşük seviyesini ve merkezkaç eğilimlerini öngörmekteydi (Masanov, 2007a: 117).

Resmi tarihyazımı, günümüz Kazakistan topraklarının 18. yüzyılın ortalarından itibaren Çarlık Rusya’nın himayesi altına girme sürecinde ortaya çıkan birtakım çatışmaları da ulusal kurtuluş mücadelesi olarak değerlendirmektedir. Bu sav bir zamanlar, Kazak köylülerin Kazakistan’daki feodalizme ve Rus Çarlığı’na karşı çıktığını iddia ederek Sovyet ideolojisine hizmet ettiği gibi, Kazakların Rus Çarlığı’ndan tam bağımsızlık istediklerini iddia ederek de Kazakistan Cumhuriyeti’nin resmi ideolojisine hizmet etmektedir. Oysa bu çatışmalar, ya Rus Çarlık hükümeti tarafından yetkileri kısıtlanan Kazak aristokrasisinin mücadelesi, ya da söz konusu hükümet tarafından hayvan otlatma toprakları denetim altına alınan göçebelerin köylü mücadelesi idi. Bir ulusal kaygı söz konusu değildi.

Abaşın, 2007: 179).⁶⁵ Bu bağlamda, SSCB döneminde oluşan Orta Asya Cumhuriyetleri istisnai karakter taşımaz, tam tersi sıkça tekrarlanan bu argümana örnek teşkil etmektedirler.

2. İLK KAZAK AYDINLANMACILARI, KAZAK CEDİTÇİLERİ VE ETNİK KİMLİK

Kazakların ve diğer Orta Asya halklarının Ruslarla tanışma dönemi aynı zamanda “Avrupalılarla” tanışma dönemidir.⁶⁶ Bu dönem, Orta Asya’nın yüzyıllarca büyük değişim göstermeyen toplumsal ve siyasal tarihinin kırılma noktasıdır. Rusların giyecek, yiyecek vb. kültüründen iktidar ve yönetim sistemine kadar yaşam birikimleri ister istemez göçebe Kazakları etkilemiştir ve Ruslarla irtibata geçme

⁶⁵ Abaşın’ın aktardığı kaynak: Kedourie, Elie (1971). “Introduction.” *Nationalism in Asia and Africa*. Elie Kedourie (der.) içinde. Londra: Weidenfeld and Nicolson, s 28.

⁶⁶ Çarlık Rusya’sının Kazakistan ve Orta Asya işgalinin bitiş dönemi 19. yüzyılın 2. yarısına rastlar. Rus Hükümeti, ilkin 1868’de Zirebulak Antlaşması olarak adlandırılan antlaşmayla bu bölgeyi dört umumi valiliğe bölerek idari şeklini değiştirir:

1. Türkistan Vilayetleri Umumi Valiliği: Günümüz Kazakistan’ının güney bölgesi (Kızılorda ve Çimkent); günümüz Özbekistan’ının kuzey doğu bölgesi (Taşkent, Fergana ve Semerkant bölgeleri) ve günümüz Kırgızistan’ının güney batı bölgesi (Oş);

2. Step Vilayetleri Umumi Valiliği: Günümüz Kazakistan’ının kuzey ve batı bölgesi (Ural, Torgay, Akmola ve Semipalatinsk);

3. Hazar Denizi Ötesi Umumi Valiliği: Günümüz Türkmenistan toprakları ile Hazar denizinin doğu bölgesi;

4. Batı Sibiryâ Vilayetleri Umumi Valiliği: Günümüz Kazakistan’ının güney doğu bölgesi (Almatı) ve günümüz Kırgızistan’ının kuzey doğu bölgesi (Bişkek) (Bademci, 2008: 106; Abazov, 2008: No 33. Harita).

Buhara Emirligi işçilerinde serbest – dolayısıyla 12 bin milis askeri barındırabilen – yarı özerk (*protektora*) bir şekilde yaşamını devam ettirebilirken, Emirlik’teki demiryolları, posta, telgraf, Amu Derya ve diğer nehirlerde vapur işletimi, gümrük işleri gibi başka da sanayi bölgeleri, iletişim ve iktisadi açıdan önemli alanlar ve müesseseler Rus Hükümeti’ne bağlı kalmıştır (Akt., Bademci, 2008: 106-107). 1873’te Hive Hanlığı da işgal edilir. Bu Hanlık’la da Zirebolak Antlaşmasına benzer bir şekilde antlaşma yapılarak yarı özerklik verilir. 1885’te ise günümüz Türkmenistan topraklarının tamamı Rus Çarlığı’nın himayesi altına girer. Bademci’nin aktardığı kaynak: Baysun, Abdullah Recep (1943). *Türkistan Milli Hareketleri*, İstanbul, s 6.

1898’de Türkistan bölgesel idari yönetiminde değişiklik yapılır. Burada sadece Türkistan Vilayetleri Umumi Valiliği ile Step Vilayetleri Umumi Valiliği kalır. Diğer iki Umumi Valilikler feshedilerek Türkistan ve Step Umumi Valiliklerine bağlanırlar. Buhara Emirligi ile Hive Hanlığı’nın özerklikleri korunur (Bademci, 2008: 108–109).

Günümüz Kazakistan toprakları 1898’deki bölgesel idari reformla Batı (Step Vilayetleri Umumi Valiliği) ve Doğu (Türkistan Vilayetleri Umumi Valiliği) olarak ikiye bölünmüştür. Bu bölünme sadece coğrafik sınırları değil, göçebe-Kazaklar arasındaki iki yönlü Kazak milliyetçiliğinin oluşmasını da beraberinde getirmiştir: Müslüman cemaatçılığıyla belirlenen Türkçülük ve Kazak etnik milliyetçiliği.

Bölgesel idari yönetim biçimi Sovyetler Birliği’nin ilk döneminde de sıkça değişime uğrar, ancak son şeklini 1930’larda alır ve günümüz Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Tacikistan ve Türkmenistan topraklarının nihai sınırı çizilir.

hakkı da öncelikle Kazak aristokrasisi ve zenginleri ile onların çocukları tarafından kullanılmıştır. Rus okullarında eğitim gören ilk Kazak çocuklarından Çokan Valihanov, İbray Altınsarin ve Abay Kunanbayev, Kazakların ilk modern aydınları olarak bilinmektedirler.⁶⁷

Konumuz açısından bu aydınların önemli yönleri, onların Kazaklar arasındaki etnik bilincin oluşmasına etkileri ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde faaliyet gösteren Orta Asya Ceditçilik akımına ve bu akım içindeki Kazak Ceditçiliğine yön veren duruşlarıdır. 19. yüzyılın sonunda Kazakistan'da ortaya çıkan fikir hareketlerini inceleyen çoğu araştırmacı, Valihanov, Altınsarin ve Kunanbayev'i sadece kültürel alana ait aydınlar olarak ele almaktadır. Bu aydınlar literatürde ve dolayısıyla toplumsal bellekte ünlü coğrafyacı (Valihanov), pedagog ve edebiyatçı (Altınsarin) ve şair (Kunanbayev) olarak yer almaktalar. Oysa onlar – özellikle de Valihanov ve Altınsarin – Rus Çarlığı tarafından yürütülen sömürgecilik politikalarına karşı hem kültürel hem de siyasal alanda faaliyet göstermişlerdir.

Bu aydınlar, eserleri ve faaliyetleriyle kuşkusuz aydınlanmacı idiler ve onların en önemli gayeleri, Ruslara Kazakları vatandaş olarak kabul ettirmek; Kazaklara da Rus kültürünün Kazakların medenileşmesi ve modernleşmesi açısından önemli bir olgu olduğunu anlatmaktı. Valihanov, etnografi üzerine yazdığı bir makalesinde Kazakların Kırgızlardan farklı olduğunu vurgulayarak Rusların Kazakları bir etnik grup olarak kabul etmelerini önerir.⁶⁸ Altınsarin ise, Kazakların

⁶⁷ Bu üç aydının da - Step Vilayetleri Umumi Valiliğine bağlı - Batı Kazakları olduklarının altını çizmek gerekir. Bu aydınlarda tamamen doğulu modernistlere has bir durumu fark etmek mümkündür. Onlar hem Batılı hem de Doğulu idiler. Örneğin Valihanov hakkında onun sınıf arkadaşı ve ünlü şarkiyatçı Grigori Potanin şöyle der: “Çokan'ın yüreğindeki kendi halkına olan sevgisi Rus vatanseverliğiyle birleşmiştir. 1860'larda Rus vatanseverliği yerel, hemşerilik veya yabancı (*inorodçeski* M.Y.) vatanseverliği yok saymıyordu ve bu ikiye bölünen vatanseverlik bir insanın boyunda kolayca yer almaktaydı... Çokan bir Kırgız (Kazak, M.Y.) vatanseveriydi, ancak aynı zamanda o bir Rus vatanseveriydi de” (Atışev, 1974: 35).

⁶⁸ 20. yüzyılın başlarına kadar Rus ve Batı Avrupa tarihçileri, Kazaklarla Kırgızları birlikte ele almaktadırlar. 18. yüzyılın ortalarından başlayarak Rusya'da Kazakları Kırgız veya Kaysak olarak adlandırırken Kırgızları ise Kara Kırgız, Yabani dağ Kırgızları (*Dikokamennyy Kirgizy*) veya Çince Burut olarak adlandırmaktaydılar. Bu durumu Çokan Valihanov şu şekilde eleştirmektedir:

Üysün ve Burutlar hakkındaki etnografik yazılarımı tamamlarken bu oldukça iki farklı halkın birbirleriyle karıştırılmaması gerektiğinin altını çizmek istiyorum. Vaktiyle bu konu üzerinde Levşin, Meiendorf ve özellikle Peder İakinov dikkatleri çekmeye çalışmışlardı. Ancak hâlâ dikkate alınmadıkları

ancak eğitim yoluyla varlıklarını sürdürebileceğini ve Ruslarla eşit şartlara sahip olabileceğini ileri sürer.

Altınsarin, 1867 yılında Torgay eyaletinde Kazak-Rus Okulu'nu açar. Kazak kızlarının da eğitim alması gerektiğini vurgulayan Altınsarin, 1888 yılında İrgız'da yatılı bir kız okulunun açılmasını da sağlar. Ayrıca 1879'da okullar için ilk Kazakça gramer ve edebiyat kitabını – *Kirgizskaya Hrestomatiya* – hazırlar (Olcott, 1995: 106). Bu kitap, Kiril alfabesiyle yazılmış ilk Kazakça kitaptır. 1876 yılında Altınsarin, hocası eğitimci-misyoner Nikolay İlminski'nin yardımıyla Halk Aydınlanması Bakanı, Kont Dmitri Tolstıy ile görüşür. Bu görüşme sırasında Altınsarin, Kazakça yazım dili için Arapça alfabenin yerine Kiril alfabesini kullanmanın olasılığı ve faydalarından söz eder (akt., Atışev, 1979: 68).⁶⁹

görülmektedir. Humboldt (Alexander von Humboldt) ve Ritter (Carl Ritter) bile konuyu iyi kavrayamamışlardır. Onlar, Burutların Büyük Kaysak Ordu'sunu oluşturduklarını ve bu Ordu'nun Küçük ve Orta Ordu'dan ayırt edilmesi gerektiğini düşünmekteydiler.⁶⁸ İşte bu saygın bilim insanlarının yaptıkları büyük bir hatadır. Büyük, Orta ve Küçük Kırgız-Kaysak Cüzleri “Kazak” adını verdiğimiz bir halkı oluşturmaktadır. Bu halk Çinlilerin Burut adı altında, Rusların ise Yabani Dağ (*Dikokamennıy*) veya Kara (*Çyornıy*) dedikleri Kırgızlardan farklıdır. Bu iki halk dil, köken ve gelenek bakımından farklılaşmaktadırlar. Burutların yüz hatlarında bile Kaysak'lara benzemeyen kendine özgü bir ifade vardır (Valihanov, 1983: 15).

Yine de, 20. yüzyılın başlarına kadar “Asya Rusya”sında Kara Kırgızlarının sadece Kırgız-Kaysak'ların bir kabilesi olduğu ifade edilmiştir. Burada Kırgızlar ile Kazaklara ayrı ayrı bakma taraftarı olmasına karşın Valihanov'un, Kazakları “hâlâ” Kaysak olarak adlandırdığı dikkat çekmektedir.

⁶⁹ Atışev'in aktardığı kaynak: İlminski, Nikolay (1891). *Воспоминания об И. Алтынсарине* (Vospominaniya ob İ. Altınsarine / İ. Altınsarin'la İlgili Anılar). Kazan, s 41.

Altınsarin'in eğitim sürecinde Arap alfabesi yerine Rus alfabesini kullanmaya başlamasını Rusya Müslümanları modernitesinin ilk adımı olarak saymak mümkündür. Bunun nedeni de Altınsarin, “uygar devletler” örneğinde görüldüğü gibi elektrik, demiryolları, gemicilik, telgraf, buhar makineleri, bilim ve teknik ilerlemelerin ancak eğitilmiş halklarda mümkün olabileceğini düşünmekteydi. Bütün bu gelişmeleri Kazaklar arasında da görme arzusu içindeydi. Dolayısıyla halkın eğitilmesi bakımından okula büyük bir önem vermekteydi. Buradan hareketle kendi pedagojik prensiplerini şöyle açıklar: “Devletin Kırgızlara ilişkin her türlü iyi niyeti ne olursa olsun (Kırgızlarla Rusların manevi birleşmesi; Kırgızların ekonomik ve manevi açıdan gelişmesi vd.) bana göre bu ancak tek araçla mümkündür. O da Rus şekli eğitimdir. Yani Kırgızların kendi göç ettikleri bölgelerdeki Rus-Kırgız okullarındaki eğitimidir” (Altınsarin, 1978: 173–174).

Aslında Kazakça için Kiril alfabesini kullanma fikri İlminski'nindir. Türk dilleri uzmanı ve Ortodoks Kilisesi görevlisi olan İlminski, bir taraftan Orta Asya halklarının kitleler halinde Ortodoksluğu kabul et(tir)meleri gerektiğini ileri sürerken, diğer taraftan bunun ancak ulusal dil ve kültürlere dayandırılarak başarılabilirliğini savunmuştur. Burada Kiril alfabesinin kullanımı, bunu kullanmaya başlayan ulusun dil ve kültürünün tanınması anlamına gelmekteydi. Diğer taraftan dili kullanarak ideolojik açıdan daha iyi Ruslaştırmak, hatta Ortodoksluğu yaymak. Bu bağlamda İlminski, Kazak dili için de Kiril harfleriyle bir transkripsiyon yöntemi bulmuştur (Kreindler, 1983: 99–116; Roy, 2005: 92; Mırzahmetov, 1993: 39–42). Altınsarin'in ileri sürdüğü alfabe, işte İlminski'nin ortaya

Altınşarin, alfabenin Ruslaştırmasını önerirken Kazakların dinsel asimile edilişi konusuna karşı çıkar. Kazakların Ruslaştırılması hareketinde rol oynayan İlminski'ye yakın bir kişi olduğu halde Kazaklar arasında Hıristiyanlık propagandası yapılmasına şiddetle karşı durur. İlminski'ye yazdığı mektuplarında Kazaklar arasında Hıristiyanlık propagandasının zararlı olduğunu anlatmaya çalışır.⁷⁰ 1889 yılında İlminski'ye yazdığı mektubunda Bezsonov adlı bir Rus öğretmeni şikâyet ederek “O çıldırdı. Kazak çocuklarına Hıristiyanlık öğretiyor. Böyle olursa bizim medeniyet ve kültür sahasındaki çalışmalarımız boşa gidecek. Millet okullardan kaçmaya başlayacaktır” demiştir (akt., Özdemir, 2007: 68).⁷¹

Valihanov da, Altınşarin gibi, Rus Çarlığı tarafından yürütülen Kazak çocuklarını Ruslaştırma ve Hıristiyanlaştırma politikasını eleştirir. Valihanov, yönetim organlarına hitaben yazdığı bir makalesinde şöyle der:

Hıristiyan anlayışına göre övmeye değer bu çaba, siyasal anlamda büyük bir hataydı. [...] Ne pahasına olursa olsun bozkırlara Hıristiyanlığı yayın demekten uzağız, aynen bu şekilde de İslam'ı defnetmenizi de önermiyoruz. [...] Çünkü bir inancı yasaklamak bu inanca daha fazla enerji ve hayat katmaktadır. Ancak biz her türlü bilgiye düşman olan dine devletin destek vermesine karşıyız ve korku ve dayak üzerine kurulan teolojik kanunların girmesini istemiyoruz (Valihanov, 1983: 190).⁷²

koyduğu bu alfbedir. 1876'da Çar, Kazakça yazım dilini Rus alfabesine geçirilmesi hakkında hüküm çıkarır. Bu durum ise 1876 yılına kadar Küçük ve Orta Cüz'lerdeki resmi dil olarak kullanılmakta olan Tatarcanın yerine Kazakçanın geçmesini sağlamıştır. Tatar tercümanları ve kâtipleri yerlerini Kazaklara bırakmak zorunda kalmışlardır (Atışev, 1979: 68). Fakat yine de Kazak dili Arap alfabesiyle yazılmaktaydı. Kiril alfabesine tam anlamıyla geçiş Stalin dönemini bekleyecektir. Bu konuyu aşağıda ele alacağız.

⁷⁰ İlminski, Altınşarin'in entelektüel gelişiminde etkili olan en önemli şahıstır denilebilir. Altınşarin, İlminski ile 1859 yılında Torgay'da tanışır. Aslında İlminski, Rus Çarlığı tarafından yürütülen Kazak çocuklarını Ruslaştırma ve Hıristiyanlaştırma politikasının fikir babasıdır. Altınşarin her ne kadar İlminski'nin bu duruşuna karşı çıksa da dostluk ilişkileri bozulmamıştır.

⁷¹ Özdemir'in aktardığı kaynak: Togan, Zeki Velidi (1981) *Bugün ki Türkili (Türkistan)*. İstanbul, s 491.

⁷² Valihanov hem Hıristiyanlığa hem de İslam'a karşı çıkarken, Altınşarin, - belki de bir tepki olarak - misyoner dostu İlminski'ye karşın Kazaklar için *Şeriat-ül İslam: Musılmanşılıqtıñ Tutqası* (İslam Şeriatı: Müslümanlığın Direği) adlı İslam hukuku ile ilgili kitabını yazar. Gerçi bu kitap kendisinin de ifade ettiği gibi, Kazan'da basılan Tatarca İlmihal'in taklidi olmuştur. (Bkz., Özdemir, 2007: 68).

Aslında hem Altınsarin, hem de Valihanov için Rusya'nın iki yüzü vardır: Birinci yüzü ileri insanlığa öncülük eden Avrupa kültürünün bir parçası; ikinci yüzü, sömürücü, işgalci, emperyalist Rusya'dır.

Abay Kunanbayev de Rus kültürünün etkisinde kalmış bir düşündürdür. Yevgeni Mihaelis, Nifont Dolgopolov, Severin Gross gibi Sibiryaya (günümüz orta ve kuzey Kazakistan'ı) sürgüne gönderilmiş Rus devrimci aydınları Kunanbayev'in entelektüel kişiliğinin oluşumunda önemli rol oynamışlardır (Atışev, 1979: 57). Şair ve aydınlanmacı Kunanbayev'in oluşumunda, onun Aleksandr Puşkin, Mihail Lermantov, Mihail Saltıkov-Şedrin, Lev Tolstoy ve İvan Krılov gibi şair ve yazarların eserleriyle tanışması da önemli olmuştur (Atışev, 1979: 57; Beysembiyev, 1961: 83). Bunların bazılarının şiirlerini ve Rusça çevrilerinden yararlanarak Goethe'nin de şiirlerini Kazakçaya çevirmiştir. Eğitim konusunda da Altınsarin ve Valihanov gibi laik eğitimin taraftarı idi. Kazaklara temel bilimler ve çeşitli meslek eğitimi vermek için halkın desteğiyle toplanan parayla erkek-kadın karışık okullarının açılmasına destek vermiştir. Bu okullarda da Rus kültürü ve biliminin verilmesini talep etmiştir:

Önemli olan Rus bilimini öğrenmektir. Bilim, bilgi, varlık, sanat, tüm bunlar Ruslarda mevcuttur. Eksiklikten muaf olmak ve hayrı bulmak için Rusçayı ve Rus kültürünü bilmek gerekir. Ruslar dünyayı görüyorlar. Eğer sen onların dilini bilirsen, sen de dünyayı görebilirsin... Rusların kültürünü ve sanatını öğren. Bu bir yaşam anahtarıdır. Eğer sen de o anahtarı ele geçirirsen, yaşamın kolaylaşır... Başkalar ne kadar bilgiye sahip ise biz de o kadar bilgiye sahip olmalıyız; böylece güçlü ve eşit haklara sahip oluruz (Kunanbayev, 1954: 163).⁷³

⁷³ Kunanbayev, Kazakların "büyük medeniyetin" bir parçası olabilmeleri için onları bu yola teşvik ederken, eleştirel bir tavır takınmıştır. Kunanbayev'deki Kazaklara yönelik realist, kötümser ve eleştirel tavır Valihanov ve Altınsarin'de çok daha az görülür, (ancak, Valihanov ve Altınsarin'deki Rus Çarlığı'nın Kazakistan'da uyguladığı yönetim politikalarına yönelik eleştirileri Kunanbayev'de göremeyiz). Bu tür eleştirel pasajlar, Kunanbayev'in *Kara Sözder* (Nasihat Sözleri) adlı eserinde toplanmıştır. Burada bu pasajların birinden örnek vermekte fayda var:

Çocukluğumda çok duyduğum şey şunlardı; Kazaklar, bir Sart'ı (Özbek'i) görürlerse, "Ah eteği bol Sartlar, taa uzaklardan evimin çadırında kullanırım diye kamış taşırsınız, ağaçtan korkarsınız, birbirinizi gördüğünüzde yaltaklanırsınız, ayrıldıklarınızın arkasından konuşursunuz, 'sart-surt' dediğimiz işte budur!" diyerek gülerlerdi. Nogay'ı gördüklerinde de "Deveden korkarlar, ata bindiklerinde yorulurlar, yaya yürüdüklerinde de dinlenmeye meyilliler,

Rus Çarlığının toprak politikası en başından beri, göçebe toplulukların yayılım alanlarını kısıtlamaya yönelikti. İşgal edilmiş bölgelerin İmparatorluğun devlet sınırlarına dâhil edilişi, bu toprakların çeşitli güçler tarafından ele geçirilmesinin meşru zeminini oluşturmaktaydı. Günümüz Kazakistan topraklarında Çarlık hükümetinin 1870’li yıllarda uyguladığı toprak politikası sonucunda ormanlık alanlar ve sulu bölgeler Rus Kozak Askeri Birlikleri’nin, iç Rusya’dan göç eden köylülerin, subayların ve yerel soylular ve zenginlerin özel mülkiyeti haline gelmişti. 1891 yılında çıkan, Rus olmayanlar ile Hıristiyan olmayanların Kazakistan’da toprak sahibi olamayacağını öngören hüküm, pratikte yerine getirilmiyordu. Çarlık yönetiminin Kazakistan’daki toprak politikası ile ilgili ilk eleştiri Valihanov ve Altınсарin’den gelmiştir. Bu eleştirilerin konumuz açısından önemli yönü aydınların Çarlık yönetimine sömürülmekte olan bölgenin “Kazak toprakları” olduğunu belirtmesi; Kazaklara ise bu topraklara sahip çıkmak için yerleşik yaşam tarzına geçmeyi ve tarımcılığı önermesidir (Bkz., Valihanov, 1983; Altınсарin, 1978).

Buraya kadar gördüğümüz gibi, Kazak aydınlanmacılarının temel kaygıları Kazakların medeni ve kültürel gelişimleri olmuştur. Bunun için Rusların önemini

Nogay demektense, *nokay* [ahmak, akılsız, M.Y.] demek gerekir, hiçbir şeyi beceremeyen asker Nogay, firar Nogay, *başalşık* [küçük esnaf, M.Y.] Nogay” diye küfür ederek gülerlerdi. Ruslara da “köyü gördüklerinde darmadağın edenler [işgal edenler M.Y.]” ve “Rus aklıma ne gelirse onu yapar, ne söylersen inanır, ‘uzun kulak’ arayanlar” diyerek gülerlerdi. O zamanlarda “Allah’ım, bizim dışımızdaki halkların hepsi lanetlenmiş, kötü insanlarmış, en iyi halk bizmişiz” diye düşünürdüm ve yukarıda söylenen sözlere mutlu olup gülerdim. Şimdi bakıyorum, Sart’ın ekmediği ekin yok, büyütmediği meyve yok, esnafının gezmediği yer yok, yapmadığı zanaatı yok. Herkes kendi işiyle meşgul, hiçbir zaman birbiriyle kavga etmez. Ruslar gelmeden önce Kazak’ın ölüsünün kefenini, dirisinin giyimini onlar getirirlerdi. Babanın oğluna kıyamadığı malını onlar götürmediler mi?! Ruslar geldikten sonra da Rusların zanaatını bize nazaran onlar öğrendiler. Büyük zenginler, büyük imamlar, çalışkanlık, gözü açıklık, kibarlık hepsi onlarda. Nogay’a bakarsam asker hayatına da tahammül eder, fakirliğe de tahammül eder, kazaya da tahammül eder, imam, medrese açıp, dini beslemeye de tahammül eder. Emek sarf edip, mal mülk sahibi olmanın yönlerini de onlar bilirler, güzellik de onlarda. Bu hayatta kalabilmemiz için onların zenginlerine bazılarımız köle olmaktayız, bazılarımız da dalkavukluk yapmaktayız. Bizim en zenginimizi bile “çok kirlisin, ayakkabın evimin tabanını kirletecek, çık pis kokulu Kazak” diyerek evlerinden kovarlar. Tüm bunlar, birbiriyle kavga etmeden, iş yapıp, emek verip, zanaatçı olup, mal kazandıkları içindir. Ruslara karşı söylenecek bir söz bile yok, biz onların köleleri kadar değere bile sahip değiliz. Biraz önceki övünçlerimiz, mutlu mutlu gülcüklerimiz nerede? (Kunanbayev, 1954: 155).

vurgulamakla beraber Rus “tehlikesini” de göz ardı etmemişlerdir. Konumuz açısından önemli yanları ise, bu aydınların ilk defa Kazak etnik bilincinin oluşumuna katkılarıdır. Günlük çalışmalarında bile Kazakların haklarını, diğer Orta Asya halklarından farklı olduklarını ve diğer yönlerini kültürel ve politik alanda ele alan bu aydınların, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan politik alandaki etnik kimlik bilincinin ve Kazak milliyetçiliğinin oluşumuna önyak oldukları söylenebilir.

İkinci kuşak Kazak entelektüelleri, 1905’te gerçekleşen I. Rus Devrimi başta olmak üzere 20. yüzyılın başlarının Rusya’sındaki siyasal hareketlerle eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Bu aydınların mevcut siyasal gelişmelerin etkileriyle birbirlerinden farklılaştıklarını da belirtmekte fayda var. Örneğin, ikinci kuşak Kazak entelektüelleri arasında Alihan Bökeyhanov, Ahmet Baytursinov, Mirjakıp Dulatov, Jüsipbek Aymautov gibi Kazak milliyetçi aydınları; Sultanmahmut Toraygırov, Alibi Jangeldin, Saken Sefullin ve Beyimbet Maylin gibi solcu-milliyetçi aydınlar; ve Turar Riskulov, Mustafa Çokay ve Mağcan Cumabayev gibi Türkçü – diğer adıyla Büyük Türkistancı⁷⁴ – milliyetçi aydınlar vardı. Bu aydınlar, ideolojik açıdan

⁷⁴ Büyük Türkistancılar, Rus Çarlığı egemenliği altındaki Türkistan Vilayeti ile Step Vilayeti ve özerk devletler olan Buhara ve Hive’yi de içine alan “Büyük Türkistan”ı oluşturmayı amaçlamaktaydılar. Bu siyasal projelerini gerçekleştirebilmek için her yöne başvurmaktaydılar: Rus Çarlık Hükümetini, Bolşevikler ve Menşevikler kullanmaya çalıştılar. Bu projenin başındaki seçkinler, kendilerinin Türk olduklarını sıkça dile getirirlerken, Özbek, Kazak veya Tatar vb gibi etnik kimliklerinden daha az söz etmekteydiler (Bkz., Khalid, 1998; Zenkovsky, 2000). Bununla birlikte İslamcı yönleri de baskındı ve bunların içinde Hint ve Afgan Müslüman aydınlardan oluşan Türkî olmayan reformistler de vardı. Söz konusu proje, homojen dil ve etnik anlayıştan uzaktı. Dolayısıyla Panislâmizm ve Pantürkizm’in bileşimi idi denilebilir.

Siyasal anlamda Kazak Büyük Türkistancılar arasında en önemlileri Mustafa Çokay ve Turar Riskulov’tur. Çokay, Rusya’nın federatif yapılanmasını savundu. Ekim Devrimi döneminde Geçici Hükümet’e güveniyordu ve Bolşeviklere karşı tutum içerisindeydi. Kurduğu Türkistan Vilayeti Müslümanları Şurası, ve Türkistan (Hokand) Özerk Cumhuriyeti onun Büyük Türkistancı ideayı gerçekleştirmek için verdiği çaba idi. Ancak bu oluşumlar kısa sürede Bolşevikler tarafından çöktü. Bundan sonra Çokay, diğer ülküdaşları gibi Bolşevikler tarafına geçmeyi reddetti ve Gürcistan-Azerbaycan-Türkiye-Fransa hattında uzun bir kaçış yolculuğuna çıktı. Büyük Türkistancı fikirlerini yurt dışında bırakmadı. *Yaş Türkistan* (Genç Türkistan) adlı dergiyi yayınladı. 2. Dünya Savaşı yıllarında Paris’teydi ve Nazilerin Türkistan Lejyonu projesine “yardım etti”. 27 Aralık 1941’de öldü.

Bolşevik Turar Riskulov ise, Türk Sovyet Cumhuriyeti – veya Türk Halkları Sovyet Cumhuriyeti – kurma taraftarıydı. Bu düşüncesini 17 Ocak 1920 tarihinde toplanan Türkistan Komünist Partisi 5. Kongresi ve Müslüman Bürosu Örgütleri’nin 3. Konferansı’nda dile getirir. Riskulov’un Türkistan Müslüman Komünistler Bürosu Örgütleri Başkanı Ekmel İkrarov ile birlikte hazırladığı – “Türkistan, etnografik içerik ve birtakım başka durumlardan ötürü Türk Milli Cumhuriyeti’dir” diyerek başlayan Milli Meseleler ve Milli Komünist Bölgeler adlı raporu, Türk Milli Komünizm akımının ve aynı zamanda Türk Birliği’nin manifestosu özelliğini taşımaktadır. Bölgedeki partinin – Türkistan Komünist Partisi – 5. Kongresinde sunulan bu raporda, çalışan ve itilmiş halkların enternasyonal birleşmesinin çıkarı açısından Türk halklarının Tatar, Kırgız, Başkurt, Özbek, Kazak

farklı olmalarına karşın, Kazaklar ve diğer Orta Asya halklarının Ruslar tarafından sömürüldüğü, ezildiği konusunda hemfikirler. Kazak milliyetçileri bağımsız Kazak Cumhuriyeti'ni kurmak amacıyla, Ekim Devrimi döneminde Alaş Orda partisi çatısı altında birleştiler.⁷⁵ Ne var ki, Bolşeviklerin Orta Asya'ya gelişiyle yenilgiye

gibi adlarla bölünerek küçük cumhuriyetler kurma fikrini komünist propaganda ile yok etmek; Rus Sovyet Federasyonu Sosyalist Cumhuriyeti'nin (RSFSC) içermediği diğer Türk halklarını Türk Sovyet Cumhuriyeti etrafında birleştirmek; bu Türk Cumhuriyeti'ne katılmak isteyen diğer Türk dilli halklar için imkân tanınmasının yasalarla desteklenmesi gibi hususların altı çizilmiştir (Adıgüzel, 2005: 187–188). Bu projenin nedenlerinden biri, Devrim'in Doğu'ya doğru ilerlemesi idi ve bunu gerçekleştirmek için Ekim Devrimi'nin devamı olarak yola çıkmaktan ziyade "Türk Cumhuriyeti" adı altında çalışmak gerekirdi (Abdullayev vd., 2000: 153).

⁷⁵ Olivier Roy, 1905'ten sonra kurulan Rusya Müslümanları siyasi partilerinin hemen hemen tümünün geniş anlamda milliyetçi olduklarını, bağımsızlığı hiç istemediklerini, tümünün Rusya Müslümanlarının kurtuluşu için mücadele ettiklerini ve Pantürkist bir dayanışma içinde olduklarını belirtirken Alaş Orda'nın bu partilerden farklı olduğunu şöyle dile getirir:

Alaş Orda Partisi'nin 1905'te aydın aristokratlar ve milliyetçiler (Alihan Bökeyhanov ve Ahmet Baytursun) tarafından kurulmasıyla Kazaklar'ın kendine özgü yönleri vurgulanmış oldu; kısa bir aradan sonra parti Mart 1917'de yeniden ortaya çıkacaktı. Esas hedefi Rus sömürgeciliğinin sona ermesi ve toprağın Kazaklara geri verilmesiydi: Bu 1914 öncesinde Rusya'da ortaya çıkan modern anlamıyla milliyetçi tek Müslüman partiydi (Roy, 2005: 78).

Alaş Orda Partisi, ilkin Step Genel Valiliği'nde yaşayan Kazak aydınları tarafından 1906 yılında Kazak Anayasal Demokratik Partisi (KazADP) adı altında kuruldu. Bu partiye Duma'daki Kazak milletvekillerinin birçoğu üye oldu. KADP aslında Rusya'yı Batı tipi demokrasi içinde liberal bir devlet yapısına sokmak isteyen Rus Anayasal Demokrat Partisi'nin (KADET) bir yan kuruluşu veya şubesi gibi idi. KazADP'cılar, 1917 yılına kadar gerek Ruslara Kazakların haklarını tanımalarına ikna etmeye, gerekse – ilkin *Aykap*, sonra *Kazak* gazetelerinde – Kazaklara siyasal etnik kimliği kazandırmaya çalıştılar. 21–26 Temmuz 1917 tarihinde Orenburg'da 2. Tüm Kazaklar Kongresi – 1. Tüm Kazaklar Kongresi 5–10 Nisan 1917'de yapıldı – yapıldı. Bu Kongrede KazADP'nin adı Alaş Orda olarak değiştirildi. Bu durum, onların KADET'in çizgisini terk ettiklerine işaret etmekteydi (Hayit, 1995: 252). Alihan Bökeyhanov, partinin basın organı olan *Kazak* gazetesinde yayınladığı "Ben Neden KADET Partisi'nden İstifa Ettim" adlı açık mektubunda şöyle der:

Kadet Partisi, toprağın özel mülkiyete verilmesini doğru bulmaktadır. Eğer bizim Kazaklar toprak sahibi olsalar Başkurtlar gibi davranırlar, yani komşu mujik'in birine satar, birkaç yıl geçtikten sonra yoksullaşırlar ve tamamen aç kalırlar. Kadet Partisi, ulusal özerkliğe de karşıdır. Biz Alaş sancağı altında birleştik ve ulusal özerklik kurmaya koyulduk. Fransız, Rus ve diğer milletlerin tarihlerinde olduğu gibi... dinsel işler oldukça indirgenecektir... Dolayısıyla onu devlet işlerinden ayrı tutmak gerekmektedir. Bu Rusçada, "Kilise ile devletin ayrı olması" şeklinde açıklanmaktadır. Kadet Partisi, bu konularda benimle hemfikir değil... Bu görüşler çerçevesinde ben, bu sene Alaş Partisi'ni kurmaya karar verdim (Bökeyhanov, 1994: 268–269).

Bu ifadelerden gördüğümüz gibi Alaş Orda, aynı zamanda laik bir siyasal örgüttü. Dolayısıyla ona modern anlamda Kazak milliyetçiliğini ortaya koyan, tüm siyasal görüşlerini ufuktaki Kazakların bağımsızlığına dayandıran bir olgu olarak bakmak mümkündür.

Alaş Orda Partisi çok kısa süreli olsa bile tüm Kazakların kurultayı ile Özerk Kazak Cumhuriyetini kurmayı başardı. Etnik milliyetçiliği esas alan laik bir modeli savunan bu Parti, halk tabanına da sahipti. Özetle, Alaş Orda faaliyetleri başarısızlıkla sonuçlansa bile Orta Asya'da

uğradılar ve Bolşeviklerin tarafına geçmek zorunda kaldılar. Stalin döneminin tasfiye yıllarında da kurşuna dizildiler. Literatürde bu aydınlar “ceditçiler” olarak anılmaktadır. Arapça bir sözcük olan “cedit”, “yeni” anlamına gelmektedir. Genel olarak Rusyalı Müslüman aydınların İslam’ın sekülerleşmesine yönelik adımlarıyla başlayan bu hareket, devamında milliyetçiliği doğurmuştur.

Adeeb Khalid’e (1998) göre ceditçiler, modernliğin zorunluluğu altında kendi kültürel değerlerini yeniden yorumlamak istediler. Bunların amaçları İslam ile modernliği uzlaştırmaktı. Dolayısıyla kendilerini halkı cehalet uykusundan uyandırma misyonu içinde görmekteydiler.

Bu çerçevede ceditçilik, kendini ilk olarak eğitim alanında gösterir. Orta Çağlarda tüm İslam dünyasının bilim merkezi haline gelen Buhara ve Buhara usulü skolastik eğitim tarzı artık “işe yaramamaktaydı” ve ceditçiler, eğitim reformu gerçekleştirmenin “zorunlu” hale geldiği kanısındaydılar (Devlet, 1999: 11). Burada bu tür eğitim reformunun göçebe Kazaklara nazaran çok daha “Müslüman” ve okuma yazma oranı yüksek olan Özbek, Tatar gibi yerleşik halklarda ve toplumlarda yaşandığını belirtmek gerekir.⁷⁶ Kazaklarda eğitim alanında reform değil, halkı eğitime teşvik etmek için bir girişim yaşanmıştır. Hatta yukarıda da gördüğümüz gibi Altın Sarın, Kiril alfabesini kullanarak daha da radikal bir karar almıştır ki, bu durum sadece Kazakistan’ın kuzey batısında yaşayanlar için geçerli olmuştur.⁷⁷

Sovyetlerin ulus inşalarından daha erken bir zamanda ulusal bilincin temelinde ulusal kimlik oluşturmayı başaran tek siyasi modeldir (Karpat, 1992: 328).

⁷⁶ Örneğin Türkistan Genel Valiliği’nde 1885 yılında halk desteğiyle yapılmış 4000’den fazla İslami okul vardı, Rus makamları tarafından desteklenen okullar da vardı, ancak buradaki eğitim almakta olan Müslüman öğrencilerin sayısı oldukça azdı. 1886 tarihli verilere göre bu okullarda 326 öğrenci eğitim almaktaydı. Bu rakam 1896 yılına gelindiğinde 650’ye yükselmiştir. Türkistan Genel Valiliği’ndeki halk desteğiyle yapılmış İslami eğitim müesseseleri Rus Hükümeti tarafından sürekli müdahaleler görmelerine karşın, 1916’da 100.000 öğrencinin devam ettiği 7.101 mektep (ilkokul), 449 medrese faaliyet göstermekteydi. Hive Hanlığı’nda ise 45.000 öğrencinin devam ettiği 1.500 okul mevcuttu. Nüfusun çoğunluğu Kazaklardan oluşan Step Genel Valiliği’nde ise İslami eğitim oldukça geride idi (Bkz., Hayit, 1995: 165-166). Hatta 1920 yılı verilerine göre Kazak nüfusunun ancak yüzde 5’inden azı okuma yazma biliyordu (Zenkovsky, 2000: 203).

⁷⁷ Ceditçilik üzerine yazılmış kaynaklar hareketin Kırım’da doğmuş, Kazan’da güçlenmiş ve tüm Rusya’daki Müslüman ve Türk halklarına yayılmış olduğuna ve aynı tarihlerde ve aynı şartlarda başladığına işaret etmektedirler (Hayit, 1995: 194-198; Andican, 2003: 24-29; Khalid, 1998: 80-113; Haugen, 2003: 47-74). Oysa bu hareket, çeşitli kaynaklardan beslenmekteydi. Dolayısıyla herkesin kendine özgü ceditçiliği vardı denilebilir. Tabii ki bu coğrafyada yaşayan Türki dilli halklar başta olmak üzere tüm Müslümanların kendi aralarında etkileşim sürecine girdikleri göz ardı edilemez. Ama yine de söz konusu yenilikçilik, bölgelere ve bu bölgelerde yaşayan toplumlar ve topluluklara özgü

Genel olarak bakıldığında Kazak ceditçiler, yenilenmenin en önemli ölçüsü olarak Batı'yı görmekteydiler; Rusların aracılığıyla Batı'yı tanıyan Valihanov, Altinsarin ve Kunanbayev'in yolundan yürümekteydiler ve birçoğu Kazak etnik kimliğine dayalı milliyetçiliği ileri sürmekteydi. Bu görüşlerini göçebe Kazaklara duyurmanın en önemli yolu olarak yayıncılığı gördüler. Bu bağlamda Kazak ceditçiler, ilkin Doğu'nun klasik düşünürleri ile liberal Rus aydınlarının fikirlerini özümseyen ve Kazaklara ilerlemenin, düşünmenin ve çalışmanın zorunlu olduğunu duyuran Kunanbayev'in şiirlerini – Alihan Bökeyhanov'un gayretleriyle – 1909'da Petersburg'da yayınladılar. Aynı yıl, Ahmet Baytursinov, İvan Kırlov'dan tercüme ettiği ibret masallarını *Kırık İbret* adıyla kitaplaştırdı. Baytursinov, Kazak dilinin gramerini ve “edebiyat teorisini” de kaleme aldı. Mirjakıp Dulatov, 1910'da şiirlerinden oluşan *Uyan Kazak* adlı eserini bastırdı. Beyimbet Maylin'in *Şuganın Belgisi* (Şuga'nın Belirtisi), Jüsipbek Aymautov'un *Akbilek, Künekeydin Jazığı* (Künekey'in Suçu) adlı romanları başta olmak üzere ilk Kazak romanları yayınlandı. Kazak ceditçileri 1905'ten itibaren Kazak steplerinde Kazakça gazeteler ve dergiler de – *Kazak, Aykap, Abay, Kazakstan, Sadak* vd. – yayınladılar.⁷⁸

Özetle, ikinci kuşak Kazak aydınları, Rus sömürgeci politikasını daha da şiddetli bir şekilde eleştirmekte, politik anlamda etnik kimliği savunmaktaydılar. Bunlar Büyük Türkistancı ve Kazak etnik milliyetçiliği hareketleri olarak ikiye ayrıldılar ve günümüz Kazak milliyetçiliğinin temelini oluşturdular. Bununla birlikte Kemal Haşım Karpat, Kazak aydınlarının sosyalist tabanına dikkat çekmektedir. Ona göre 1905'ten sonra sosyalist ve hatta Marksist düşünceleri benimseyen bazı Kazak ceditleri, Panislamist ve Pantürkist düşüncelerin gücünü kısmen azaltmayı başırdı. Onlar, Çarlık yönetimine yalnızca Ruslar tarafından yönetilen baskıcı bir rejim

durumlara göre şekillenmiştir ve bunlar Pantürkizm, Panislamizm, Batıcılık ve Bolşeviklik gibi düşünce hareketlerinden etkilenmiştir. Hatta aynı etnik grubun aydınları, yenilikçilik konusunda birbirinden farklılaşmaktaydı.

⁷⁸ Gerçi 19. yüzyılın sonunda Rus Çarlık Hükümeti tarafından Kazakça ve Rusça *Türkistan Valayati Gazeti* (1870–1918) ve *Dala Valayati Gazeti* (1888–1902) adlı gazeteler yayınlanmakta idi. Ama bu gazeteler hükümetin resmi organı idiler. 1907 yılında ilk bağımsız Kazak gazeteleri yayınlanır: *Kazak* ve *Serke*. Troitsk şehrinde Mart ayında yayınlanan *Kazak* gazetesi sadece bir sayı çıkartabildi (Subhanberdina ve Davitov, 1995: 20–21). 3–4 sayısı yayınlanan *Serke* gazetesi ise Duma Milletvekili Şahmerdan Koyşigulov tarafından çıkarıldı ve aslında bu gazete Petersburg'da yayınlanan Ülfet gazetesinin eki idi. Hem Rus hükümeti tarafından hem de bağımsız yayınlanan bu gazetelerin Kazak toplum hayatında fazla etkili oldukları söylenemez.

olarak değil, aynı zamanda da kapitalist bir sömürücü olarak baktılar. Böylece Kazak milliyetçiliği, “modernleşme ideolojisini bütünsel sosyal ve ekonomik yeniden yapılanma ideolojisine aktaran yeni bir sosyoekonomik boyut” kazandı (Karpas, 2003: 144–145). 20. yüzyılın başında yaşayan Kazak aydınları – diğer Türk ve Müslüman ülküdaşlarıyla hem birlikte, hem de ayrı olarak – Ruslardan bağımsızlık veya özerklik almak için her yolu denediler. Ekim Devrimi öncesinde bu projelerinin gerçekleşeceğinden emindiler. Çünkü Çarlık Rusya’sında 1905 meşrutiyet yönetimi sonrasında ortaya çıkan siyasi akımlar, kurulan partiler ve Duma yönetimleri, Rusya içerisindeki bütün Müslüman-Türk topluluklarını etkilemiş ve bu ortamda filizlenen siyasal yapılanmalara önyak olmuştu (Andican, 2003: 23). 1. Dünya Savaşı ise, bu projenin kesinkes gerçekleşeceği ümidini arttırdı. Büyük Türkistancılar ve Alaş Ordacılar, Rusya’nın savaşı kaybetmesi halinde İmparatorluğun dağılacağı kanısında idiler. Neticede Türkistan’ın bağımsızlığa kavuşması kolaylaşabilirdi (Hayit, 1995: 206). Rusya savaştan galip olarak ayrılmasına karşın, büyük hezimete uğramıştı. Dolayısıyla Rusya’nın parçalanması yine de beklenen bir durumdu. 1917 Ekim Devrimi sonucunda iktidara gelen Bolşeviklerin lideri Lenin’in ulusların kendi kaderini tayin hakkını öne süren politikası da bağımsızlığın söz konusu olacağına işaret etmekteydi. Bolşeviklerin tüm Orta Asya’yı ele geçirmeleriyle birlikte her iki tarafın – Alaş Ordacılar ve Büyük Türkistancılar – liderleri başta olmak üzere Bolşeviklerin tarafına geçtiler. Fakat Stalin’in önderliğindeki politikalar, Kazak milliyetçi aydınların başlattığı halkı kimliği bakımından bilinçlendirme projesini “tekeline aldı”. Diğer bir deyişle, Alaş Ordacı ceditçiler tarafından başlatılan Kazaklardaki etnik kimlik bilincini uyandırma süreci ve özerklik istemleri, başta Lenin ve Stalin’in uluslar politikaları doğrultusunda SSCB döneminde istemeyerek de olsa tamamlandı ve yerine getirildi.

3. SSCB’NİN ULUSLAR POLİTİKASI

Kazakları ulus olarak tarih sahnesine çıkaran diğer bir etken ise, SSCB’nin uluslar politikasıdır. Lenin’in “ulusların kendi kaderini tayin hakkı” sloganıyla başlayan bu “özgürlükçü” politika,⁷⁹ Stalin döneminde önemli değişime uğradı.

⁷⁹ 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren milliyetçiliğin yükselmesi ve milliyetçi akımların siyasal alanda daha fazla yer kaplaması, Marksistleri de ulusal sorunla ilgilenmek zorunda bırakmıştır. Marksistler, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında ulusal soruna ilişkin çok farklı teorik ve programlı yaklaşımlar geliştirdiler. Başta Karl Kautsky, Rosa Luxemburg, Otto Bauer ve Karl Renner olmak üzere Avusturya ve Polonya Marksistleri, Bolşevikler ve öteki Rus sosyalistleri arasında uluslararası düzeyde önemli tartışmalar yaşandı. Lenin ve Bolşeviklerin devrim sırasında uygulayacakları ulusal politikaları bu tartışmalar içinde şekillendi. Yine de sosyalist hareket içinde 1870’li yıllardan itibaren ulusal soruna olan ilgi azdı. I. Enternasyonal’in (1864–1876) dağılmasından sonra 1889’da kurulan II. Enternasyonal (1889–1914), ulusların kendi kaderini tayin hakkı sorununa ilki kadar da önem vermedi. Öte yandan kıta Avrupa’sında ulusal soruna ilişkin ilgi azalırken Rusya’da 1898’de kuruluş kongresini gerçekleştiren Lenin’in Marksist olan Rus Sosyal Demokrat İşçi Partisi (RSDİP), ilk manifestosunda ulusların kendi kaderlerini tayin hakkını ilke olarak ortaya koyar ve 1903’te yapılan II. Kongre’de kabul edilen programla “devleti oluşturan tüm ulusların kendi kaderlerini tayin hakkı”nı tanıır (Lenin, 1993a: 11). Her ne kadar Lenin, RSDİP’nin söz konusu programının “Ulusal Sorun” başlığını taşıyan 9. Maddesi’ni açık ve net olarak nitelendirse de, gerek içerideki – Rusya’daki – gerekse dışarıdaki Marksistler tarafından eleştirilmiştir. Bunun karşısında Lenin, “ulusların kendi kaderlerini tayin hakkını” hararetle savunmuştur.

Lenin’in “ulusların kendi kaderini tayin hakkı”nın tanımını yıllar geçtikçe değişik sözlerle ifade ettiğini görmek mümkündür. Örneğin, 1903’te bu hak, aslında “her ulus içindeki proletaryanın kendi kaderini tayin hakkı”dır (Lenin, 1993a: 11). Bu dönemde Lenin, Avusturyalı sosyal-demokratlar gibi anayasal düzenlemelerle çözüm arayışı yerine Çarlığın bir devrimle yıkılması gerektiğine inanmaktaydı. 1914’e gelindiğinde ise Lenin, bu hakkı “Marksistlerin programındaki ‘ulusların kendi kaderlerini tayin etmeleri’ ilkesi, tarihsel ve iktisadi bakımdan, siyasal kaderlerini tayin etme, siyasal bağımsızlık, ulusal bir devletin kurulmasından başka bir anlama gelemmez demektir” diyerek tanımlar ve burjuva demokrasisinin en önemli istemi olan ulus-devlet kurma istemini desteklemekten de çekinmez (Lenin, 1998: 57). Bunun nedeni Lenin, Rus İmparatorluğu içindeki ulusal azınlıkların arasında başlayan milliyetçi kıpırdanışlardan sosyalistlerin kendi amaçları doğrultusunda yararlanabileceği ve bu hareketlerin bir devrimci dinamik olduğu kanısındaydı (Cliff, 1994).

Bu dönem Lenin’ine göre Batı’da burjuva demokratik devrimler dönemi 1789’da başlayıp 1871’de bitmiş ise – ki bu devrim sonucunda ulus-devletler ortaya çıkmıştır – böyle bir devrim Doğu Avrupa ve Asya’da ancak 1905’te başlar. Dolayısıyla Rus Çarlığı gibi devasa bir imparatorluğu yıkmaya yolunda her ittifak mubahtır:

Rusya’da, İran’da, Türkiye’de ve Çin’deki devrimler, Balkan Savaşları – İşte “Doğu”muzdaki, bizim dönemimizin dünya ölçüsündeki olaylar zinciri böyledir. Ve ancak kör olanlar, bu olaylar zincirinde, aynı ulustan oluşan bağımsız devletler kurma yolunda çaba gösteren, bir dizi burjuva demokratik ulusal hareketin uyanışını göremezler. İşte özellikle Rusya ve ona komşu olan ülkeler, bu dönemden geçmekte oldukları içindir ki, programımıza ulusların kendi kaderlerini tayin etme hakkı ile ilgili bir madde koymak zorundayız (Lenin, 1998: 63).

Bu nedenle de Lenin, başkanlığını yürüttüğü Halk Komiserleri Sovyeti iktidara gelir gelmez “Rusya’daki Ulusal-Toplulukların Halklar Bildirisi”ni (15 Kasım 1917) yayınlar ve “Rusya ve Doğu Müslümanlarına Çağrı”sını (3 Aralık 1917) gönderir. Her iki belgede de vaatler “ulusların kendi kaderlerini tayin etme hakkı” üzerinedir (Bkz., Lenin, 1993b: 293–295; 1917).

Ekim Devrimi'nin hemen ardından 15 Kasım 1917'de Lenin'in önderliğinde Stalin'le beraber kaleme aldığı “Rusya'daki Ulusal-Toplulukların Haklar Bildirisi” şu dört vaatten oluşmaktadır:

1. Rusya'daki ulusal-toplulukların eşitliği ve egemenliği.
2. Rusya'daki ulusal-toplulukların ayrılma ve bağımsız devletler kurma hakkı dâhil, kendi kaderlerini serbestçe tayin etme hakkına sahip olmaları.
3. Ulusal ve ulusal-dinsel her türlü ayrıcalık ve sınırlamanın kaldırılması.
4. Rusya'nın sınırları içinde yaşayan ulusal azınlıkların ve etnografik grupların özgür gelişmesi (Lenin ve Stalin, 1917; 1993: 294–295).

Lenin'in ölümü ve SSCB'nin Stalin'in yönetiminde kurulmasıyla birlikte Bolşeviklerin uluslar politikası, “bir etni-bir toprak” ilkesiyle her insan grubunu sistemli bir şekilde toprak temelinde bölgeselleştirmek ve etnikleştirmeye yöneldi. Bu süreç, 1924 SSCB Anayasası tarafından yasallaştırıldı ve Rus İmparatorluğu'nu RSFSC ile diğer ‘Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri’ arasında bir birlik haline getirerek bu bölünme onaylandı. Bu cumhuriyetlerin içlerinde özerk cumhuriyetler, özerk bölgeler ve ulusal topluluklar bulunuyordu. Ancak nihai tercihin yapılabilmesi için 1936'yı beklemek gerekti (Roy, 2005: 99–100). Ulusal-territoryal bölümlenimin başlıca amacı, var olan milliyetçilikleri, özellikle de Rus, Ukrayn, Gürcü, Tatar ve Kazak milliyetçiliğini ve Orta Asya halklarında mevcut olan dilsel (Türkçe), dinsel (İslam) ve dolayısıyla kültürel bütünlükleri kırmaktı (Glenn, 1999: 49; Roy, 2005: 8–9). Bunu gerçekleştirebilmek için Stalin “ulus” (Rusça, *национальность / natsiyonalnost*) kavramını öne çıkardı. Buna göre, her milli siyasal varlık, tüm tarihsel süreçler sırasında dile dayalı bir kimliği koruyabilmiş, bir etnik cemaat olarak tanımlanan asli bir ulustur (Roy, 2005: 8–9). Bu görüş, Stalin'in Lenin'in isteği üzerine 1913'de Viyana'da kaleme aldığı “Marksizm ve Ulusal Sorun” adlı makalesindeki ulus tanımına dayanmaktadır: “Ulus, ortak kültürle belirlenen ortak dil, toprak, ekonomik yaşam ve psikolojik eğilim temelinde tarihsel olarak oluşmuş stabil (*устойчивый / ustoyçiviy*) insanlar topluluğudur” (Stalin, 1958: 980).⁸⁰

⁸⁰ Görüldüğü gibi ulus, 19. yüzyıl Fransız kavramsallaştırılmasında olduğu gibi siyasal bir sözleşmeyle değil, nesnel ve “doğal” bir nitelikler bütünüyle tanımlanmaktadır. Olivier Roy'ya (2005: 101–102) göre bu, Alman romantizminden kalan mirastır. Gerçi Roy, Stalin'in halktan (*народ /*

Bu bakış açısından hareketle gerçekleştirilen uluslar politikası Orta Asya’da yeni devletleri ve ulusları imal etti. Bu bağlamda modern Kazakistan, ilkin 1920’de Rusya Sovyet Federatif Sosyalist Cumhuriyeti’ne bağlı, Kırgız (aslında Kazak) Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti olarak ortaya çıktı. 1924 yılı Nisan ayında ülke ismi Kazak Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti (KazÖSSC) olarak değiştirildi. Bu isim değişikliğinden de görüldüğü gibi, Moskova artık Kazakları bir özerk devleti hak eden ulus olarak tanımaktaydı. 5 Aralık 1936’da kabul edilen Sovyetler Birliği’nin yeni Anayasası gereğince KazÖSSC, RSFSR’den ayrı olarak, Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’ne (KazSSC) dönüştürüldü. Böylece 1936 yılında Kazakistan’ın şimdiki silueti nihai olarak tamamlandı. Diğer Sovyet cumhuriyetleri de KazSSC’ne benzer süreçten geçtiler. Bu ulus imali ve inşası döneminde Kazaklara cumhuriyet statüsü verildi. Cumhuriyetin ideolojik aygıtı KazSSC Komünist Partisi bünyesinde oluşturuldu. Devlet yapısı bakanlar kurulu ve başkanlık – KazSSC Komünist Partisi Birinci Sekreteri – sistemi ile yürütüldü. Ulusal bir dil – Kazakça – oluşturuldu. Ulusal Bilim Akademisi, ulusal opera ve bale, ulusal tiyatro ve ulusal sinema stüdyosu başta olmak üzere ulusal kültür ve sanat merkezleri, ulusal basın yayın ajansı –KazTag– vb. açıldı.

Öte yandan Moskova’nın ideolojik hedefi, halkları Rusdilli bir *homo sovieticus* (Sovyet insanı) içinde eritmeyi içermekteydi. Yani, yukarıda da

narod) bahsettiğini ileri sürer. Oysa Stalin, açık ve net bir şekilde ulustan (*нация / natsiya*) söz etmektedir. Stalin’in ulus tanımı, 1920’lerden itibaren yeni ulus ve cumhuriyetleri yaratarak siyasal alanda aktif olsa da, onun rasyonelleşmesi ancak 1966’da gerçekleşir.

Stalin’in teorisine göre insanlık tarihi, beşli dönemi – ilkel toplum, kul-köleci dönem, feodalizm, kapitalizm ve sosyalizm – baştan geçirmiştir ve geçirecektir. Buna göre ulus, kapitalizm döneminde ortaya çıkmış bir olgudur. Fakat 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bile Kazakistan’da – ve diğer Orta Asya bölgesinde – kapitalizm henüz yerleşmemiştir. Her şeyden önce bir Kazak proletaryasından söz etmek mümkün değildir. Dolayısıyla Kazaklar, Stalin’in bu beşli şemasına uymamaktaydı. Ama yine de hem teorik çalışmalarda hem de devlet tarafından “feodal ve göçebe topluluk” statüsünden “ulus” statüsüne geçmelerini sağlayan özellikler uyduruldu. 1960’larda Sovyet etnografı bu durumu zorlu bir biçimde şöyle meşrulaştırırlar:

Kapitalist etki alanına zayıf bir biçimde girmiş olmalarına ve ataerik kalıntıların ağırlığına ve etnik yapılarının ilkelliğine karşın, onların ortamlarında da hatırı sayılır burjuva, proleter ve aydın tabakaları görülmeye başlamıştı. Bir ulusal kurtuluş hareketi doğmuştu (Akt., Roy, 2005: 108). Roy’un aktardığı kaynak; Académie des sciences de l’URSS (1977). *Processus ethniques en URSS*, Moskova: Hayka, s 41–42.

belirttiğimiz gibi, ulus imali SSCB'nin ideolojik yapısı göz önüne alındığında arzulan bir durum değildi. Uluslar politikası her şeyden önce Panislamizm ve Pantürkizm gibi ulus üstü kimlikleri ve zaten var olan milliyetçilikleri kırmak için düşünülmüştü (Glenn, 1999: 49; Roy, 2005: 8) ve birbirinden ayrı ulusların yaratılmasının geçiş dönemi oluşturacağına ve milliyetçiliğin, sosyalizmin gelişmesiyle yok olacağına inanılmaktaydı (Sabol, 1995: 238). Diğer bir deyişle tüm amaç, Sovyet cumhuriyetlerini “biçimde ulusal, içerikte sosyalist” olarak örgütlemek ve *homo sovieticus* insan tipini yaratmaktı. Fakat bu amaca Sovyet sisteminde biçimin ön plana çıkması nedeniyle ulaşılamamıştır, yani *homo sovieticus* değil, yeni ve yapay uluslar oluşmuştur (Roy, 2005: 171).⁸¹

SSCB'nin dağılmasına neden olan faktörleri sıralayanlar genelde iktisadi işlevsizlikten alkolizme kadar faktörler ileri sürerler. Ama kuşkusuz ki, SSCB'deki ulusal sorun, SSCB'nin sonunu da getirmiştir. Milliyetçilik sorununu ortadan kaldırmak isteyen Sovyetlerin uluslar politikası, çelişkili bir şekilde milliyetçi söylem üreten bir sistem olarak ortaya çıkmıştır.

Kısacası, Kazakların 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısında ulus olarak tarih sahnesine çıkmasına neden olan iki etken olarak belirlediğimiz Orta Asya'nın yenilikçi milliyetçi aydınlarının siyasal hareketleri ve SSCB'nin uluslar politikası, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili bir milliyetçi söylem ve eylemi tetiklemiştir. Olivier Roy (2005), Sovyet dönemi Orta Asya'sında seçkinlerin – ve dolayısıyla halk arasında – ulusal bir kültür ve milliyetçi ideoloji oluşturmaya çalışmadıklarını dile getirir. Dahası, eserleriyle ve araştırmalarıyla ulusal tahayyülü canlandırmaya çalışan bir milliyetçi entelektüeller kategorisine rastlanmadığını ileri sürer. Roy bunları, Özbekistan ve Tacikistan'da yaptığı saha araştırmalarına dayanarak belirtmektedir. Oysa yukarıda da kökenleri gösterildiği gibi,

⁸¹ Olivier Roy, Sovyet sisteminde içeriğin (sosyalizmin) olmadığını ileri sürmektedir. Dahası sosyalist ideolojinin Rusya'nın güneyinde yaşayanlara hitap etmediğini öne sürmektedir. Roy'nın 1917 Devrimi'nin Müslümanların tahayyülünün bir parçası olmadığına ilişkin görüşü doğrudur. Fakat bir Sovyet tahayyülünün Orta Asyalılarda oluşmadığına dair düşünceleri olguları çarpıtmaktadır. Günümüzdeki BDT örgütü ve diğer buna benzer örgütlere sadece ekonomik açıdan yaklaşmak doğru değildir. Kaldı ki, günümüzde tüm Post-Sovyet Cumhuriyetleri'ndeki Komünist Parti'nin genelde yaşlı insanların üyeliğiyle oluştuğunu görmek mümkündür. Bu durum Sovyetizmin sadece bir kurallar bütünü değil, bir kültür oluşturduğunu da göstermektedir.

Kazakistan'da hem siyasal hem de kültürel alanda Kazak etnik milliyetçiliği hâkimdi. 1960–1986 yılları arasında KazSSC Komünist Partisi Birinci Sekreteri olan Dinmuhammed Kunayev, Gorbaçev'in iktidara gelmesiyle yerini Ukraynalı Rus olan Gennadi Kolbin'e bırakmak zorunda kaldığında SSCB tarihinde ilk defa toplumsal ve milliyetçi başkaldırı yaşandı.⁸² Bu, Kazakistan'ın başında Kazak olmayan birini istemeyen Kazak gençlerinin, Lenin'in vaat ettiği “ulusların kendi kaderini tayin etme hakkını” ve Kazakistan'ın Birleşmiş Milletler'e üye olması talebini dile getirmek amacıyla verdikleri mücadeledir. Bu gençleri tüm baskılara karşın meydana döken neydi? Özellikle de kültürel alanda kendini gösteren milliyetçi aydınların – her ne kadar bu olaylar sırasında Kazak gençlerine destek vermeseler de – bu gençler üzerinde etkileri yok muydu? Dolayısıyla Roy'nın savını sorunlaştırmak mümkündür. Stalin'in ölümünden sonra 1930'larda idam edilen milliyetçi solcular – Turar Rıskulov, Saken Seyfullin, Beyimbet Mailin, İlyas Jansügirov vd. – aklandılar ve Kazak Sovyet kültürünün kurucuları olarak tanındılar. Dolayısıyla Sovyet dönemi Kazak aydınları, ilk baştan beri Alaş Ordacı ve Büyük Türkistancı Kazak aydınlarının izini sürdüler denilebilir. Zaten birçoğu onların ya öğrencisi, ya da “yoldaşydı”. Bu aydınların özellikleri eserlerinde sınıf çatışması temelindeki Sovyetik motifi ve etnik milliyetçiliği harmanlamalarıdır.⁸³

⁸² Geç dönem SSCB tarihinde Aralık Olayları olarak anılan bu olayda 70 000 milis, 16–20.000 civarında Özel Tim ve 20 itfaiye arabası baskısına karşı 5000'den fazla Kazak gencinin gerçekleştirdikleri eylem, tüm SSCB'deki başkaldırlara önyak oldu. Bunun ardından Azerbaycan, Gürcistan, Litvanya, Letonya ve Estonya'da da protesto gösterileri gerçekleşti (Kara, 2006: 49–57; Şeretov, 2006: 8).

⁸³ Alaş Ordacı ceditçilerin en büyük mirasçısı olan yazar ve edebiyat kuramcısı Muhtar Avezov, *Abay Yolu* adlı romanında Abay'ı “feodal” babası Kunanbay'a karşı çıkan bir düşünür olarak ele alır. Avezov için zengin bir aileden gelen Abay'ın sansürlenmemesi önemli idi. Çünkü onun Kazaklara vereceği “hazinelere” vardı. Romanın *Abay Yolu* olarak adlandırılması da çok şey ifade etmiyor mu? Abay'la ilgili opera ve tiyatro oyunları da buna göre hazırlandı. 1960'lar, Kazak tarihi ile ilgili en çok romanın yazıldığı dönemin başlangıcıdır. İlyas Esenberlin'in *Göçebeler (Köşpendiler)* adlı romanı bunlardan en çok bilinenidir. Kadir Mirzaliyev'in *Ben Kazak'ım (Мен Қазақпын/Мен Казакпын)* adlı şiir-destanı Kazak olmanın “önemini” gösterdi. Oljas Suleymenov'un *AziYa'sı* ise Rusların büyük bir halk olduğu mitini yalanlamaya yöneldi ve Rus mitinin yerine Türk mitini koydu. Başta Şâken Aymanov olmak üzere Kazak sinemacılar kamera aracılığıyla ulusal manzaralar, efsaneler ve “gerçekler” yarattılar. Şamşi Kaldayakov'un 1956 yılında bestelediği *Benim Kazakistan'ım (Менің Қазақстаным/Menin Kazakstanım)* adlı şarkısı ilk defa Kazak Radyosu'nda yayınlandığından bu yana Kazaklar arasında en bilinen, en sevilen şarkı olagelmıştır. Günümüzde ise Kazakistan'ın milli marşıdır. Tüm bunlar, Birliğe üye cumhuriyetler arasındaki Sovyetleştirilmenin en yoğun olarak yaşandığı ülke olan Kazakistan'da gerçekleşti ve Kazaklara ulusal bireysellik duygusunu nakletmede başarılı oldu.

Özetle, günümüz Kazak milliyetçiliğinin kökenini, 19. yüzyılın sonunda yaşayan aydınlanmacılar ve onların mirasçıları olan Kazak ceditçilerde aramak gerekir. Bu aydınlar, göçebelerin yüzyıllarca büyük değişim göstermeyen toplumsal ve siyasal tarihinin kırılma noktasına yerleşirler. SSCB'nin kurulması ve Kazaklara cumhuriyet bahşedilmesi ise, bu gelişmeyi kurumsallaştırmıştır. Bu dönemde – aşağıda da görüleceği gibi – birçok yönüyle Sovyetlerden miras kalan bir ulus-devletin temeli atılmıştır. Ancak bu konuya girmeden önce, Sovyetlerin Moskova yönetiminde Rus Çarlığı'nın bir mirasçısı olarak Rusya dışındaki cumhuriyetleri sömürgeleştirdiği söylemine bakmakta fayda var. Nitekim bu söylemin günümüz Kazakistan'ının ulus-devlet inşa sürecindeki yeri önemlidir.

4. KOLONİYALİZM VE POSTKOLONİYALİZM TARTIŞMALARI

SSCB dönemi Rusya'sının Birliğe dâhil diğer cumhuriyetler üzerinde kolonyal politikalar yürüttüğü iddiası, Soğuk Savaş'ın ilk yıllarında ortaya atılan bir savdır. Hatta Birleşmiş Milletler'in toplantısı sırasında Nikita Kruşçev'in ayakkaabilı protesto gösterisi bu iddiaya cevap olarak meydana gelmiştir. Bu iddia, Batı literatüründe 1980'lerin sonlarından itibaren boy göstermeye başladıysa da, 2000'lerden bu yana daha sık ele alınmaktadır. Burada, Rusya dışındaki post-Sovyet alanın postkolonyalizm retoriğine en sıkı sarılan taraf olduğunu belirtmek gerekir: SSCB'nin çöküşü sonrasında ortaya çıkan yeni ülkelerin politik eliti ve akademik camiası Rusların/Komünistlerin kendi ülkelerini sömürgeleştirdiklerini öne sürmektedirler. Bunlara birtakım Rus aydınlar ve politikacılar karşı çıkmaktadırlar. Rus aydınları ve politikacıların bu reddini Vitaly Chernetsky, Nancy Condee ve diğerleri şöyle değerlendirmektedirler: “Postkolonyalizm, günümüz Rusya'sında gururla ve şiddetle reddedilen tartışmaların ‘en büyüğüdür’. [Çünkü] imperyal alışkanlıklar zor çözülür” (2006: 819).

Sorun, iki nedenden dolayı çözüme ulaşmaktan uzaktır. Birincisi, bu iddiayı savunan kişilerin – özellikle de post-Sovyet alanda yaşayanlar veya bu alandan çıkanlar – milliyetçiliğın tuzaklarına düşmelerinden kaynaklanmaktadır. Nariman Aitov ve Mihail Rutkeviç gibi biri Kazakistanlı, diğeri Rusyalı olan sosyologların

tartışmaları bunun en güzel örneğidir. Aitov, 1974'ten bu yana yayınlanmakta olan *Социологическое исследования* (Sotsiyologičeskoye isledovaniye / Sosyolojik Araştırmalar) adlı bilimsel dergide yayınladığı “Можно ли управлять социальными процессами?” (Mojno li upravlyat sotsiialnımı protsessami? / Toplumsal Gelişmeler Yönetilebilir mi?) adlı makalesinde Kazakistan'ın postkolonyal bir ülke olduğunu; SSCB döneminde birçok etnik grubun bu ülkeye geldiğini; günümüz Kazakistan'ının çokuluslu ülke olmasına karşın ülkede halklar dostluğundan söz edilebileceğini dile getirmekteydi (Aitov, 1998: 24–30). Aitov'un Kazakistan'ın bir postkolonyal ülke olduğu iddiasına cevaben yazdığı makalesinde Rutkeviç, Kazakların İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ne Moskova ne de Ruslar tarafından baskı gördüğünü iddia eder. Ona göre Kazakistan'daki Kazak sorunu her zaman gündemdeydi, dolayısıyla Kazakların nüfusunun çoğalması için bir takım politikalar geliştirilmiştir; SSCB döneminde Kazakların eğitim seviyesi Kazakistanlı Ruslardan daha ileri olmuştur; 1979 yılı verilerine göre Kazakların yüzde 98'i ana dili olarak Kazakçayı belirtmekteydi, dolayısıyla Ruslaştırma politikası yoktu; Kazaklar zorunlu bir şekilde Kazak olmayanlarla evlendirilmiyordu; Khruşçev döneminde Rusya'nın değil Kazakistan'ın zirai ve köy işleri gelişmiştir; Kazakistan'ın sanayi alanı da 1940–86 arasında yüzde 318 büyümüştür ki, Birliğe üye cumhuriyetlerin ortalama büyümesi yüzde 213 olmuştur; günümüz Kazakistan'ındaki Ruslar ve Rus dilliler ülkenin dil kanunundan kaynaklanan sorunlarla baş başa kalmıştır; yüzyıllar boyunca Kazakistan'ın kuzey bölgesinde yaşayan Ruslar topraklarından göç etmek zorunda kalmışlardır (Rutkeviç, 1998: 115–122). Rutkeviç'in bu iddialarına cevaben Aitov, Kazakların ancak 100 tanesinin 1917'ye kadar yüksek eğitilmiş olduğunu ve 1987'de bu sayının 771 500 kişiye ulaştığını ve eğitim konusunda bir ilerleme varsa onun da SSCB döneminde yaşandığını, fakat aynı zamanda Kazakistan'ın – KarLag, StepLag'larla – SSCB'nin büyük hapisanesine dönüştürülerek çeşitli etnik grupların barınağı haline getirildiğini; 1930'lara kadar geride kalmış halkları modernleştirmeye yönelik Leninist uluslar politikası uygulanmasına karşın, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Ruslaştırma politikalarının yürütüldüğünü; 1940'larda Kazakistan'da yayınlanan yayımların yüzde 25,2'sinin Kazakça olduğunu, 1986'da ise bunun sadece yüzde 11 olduğunu ve bunun anlamının Kazakçayı yok etmek olduğunu; bu sorunun günümüz

Kazakistan'ın en önemli sorunlarından biri olduğunu ve ülkedeki – 1998 verilerine göre – 467 Rusça gazete karşında 211 Kazakça gazetenin, 32 Rusça Radyo ve Televizyon kanalı karşısında 5 tane Kazakça tele-radyo yayınının ayakta kalabilme mücadelesi vermekte olduğunu ve dolayısıyla devlet dilinin halen Rusçanın gölgesinde kalmakta olduğunu; ülkede ortalama zengin kesimin de Ruslardan oluştuğunu; Rutkeviç'in iddia ettiği gibi SSCB döneminde Kazakistan'ın sanayi alanı geliştirse de burada üretilen ürünlerden sağlanan gelirin SSCB Metalürji Bakanlığı'nın cebine konulduğunu; ülkenin kuzeyinde yaşayan Rusların Rusya'ya göç etmesinin nedenini de dil kanununa bağlamanın anlamsız olduğunu, çünkü dil kanununun Kazakistan'da uygulanmakta olmadığını; ki Rusların yüzyıllar boyunca yaşadıkları kuzeydeki toprakların da aslında bir zamanlarda Rus Çarlığı tarafından işgal edildiğini ve göçebe Kazaklardan çalındığını dile getirmektedir (Aitov, 1999: 110–113). Görüldüğü gibi her iki araştırmacı da bilgiyi öznelleştirerek, öne sürdükleri verilerle gerçeği maskeleymeye çalışmaktadır.

Sorunun çözüme ulaşamamasının ikinci nedeni ise, kolonyalizm ve postkolonyalizm kavramlarının ve terimlerinin tanımının post-Sovyet alana uyarlanıp uyarlanamayacağı sorunudur. Dahası, bu kavramların tanımı da belirsizdir. Ania Loomba, kolonyalizm ve postkolonyalizm sorununu geniş bir şekilde ele aldığı *Kolonyalizm/Postkolonyalizm* adlı eserinde kolonyalizmin “başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi” olarak tanımlanabileceğini ileri sürer. Ona göre bu tanım kolonyalizmin, “yalnızca Avrupalı çeşitli güçlerin 16. yüzyıldan beri Asya, Afrika ya da Amerikalılara yayılmasını anlatmaz; bu anlamıyla insanlık tarihinin sürekli nükseden ve yaygın bir görünümü” olduğunu gösterir. Dolayısıyla Avrupa kökenli modern kolonyalizm daha önceki kolonyalizmlerden ayrı düşünülemez. Ama yine de Avrupa'nın modern kolonyalizmi kendinden önceki kolonyalizmlere nazaran yeni ve farklı türden pratiklere öncülük etmiştir (Loomba, 1998: 19–20; 2000: 2–3). Tom Bottomore (2005: 548), Marksist düşüncenin eski ve yeni kolonyalizm arasında hayati bir ayrım yaptığını ileri sürer. Ona göre Marksistler

eski kolonyalizmi kapitalizm öncesinde, modern kolonyalizmi ise Batı Avrupa'daki kapitalizmin kuruluş sürecinde bulurlar.⁸⁴

Konuya bu bağlamda bakacak olursak, 1917 öncesi Orta Asya ve Rus Çarlığı ilişkilerine kolonileştirilen ve kolonileştiren olarak bakmak mümkündür. Nitekim Steven Sabol, her ne kadar kolonyalizm tanımlaması yapmasa da konuyu bu açıdan ele almış görünmektedir (Bkz., Sabol, 2003). Ancak, bölgeyi ele alan diğer araştırmacılar, SSCB dönemini de kolonyal dönem olarak tanımaktadırlar. Örneğin Olivier Roy, *Yeni Orta Asya: Ya da Ulusların İmal Edilişi* adlı eserinde, Orta Asya'nın Rus İmparatorluğu tarafından – 1552'de Kazan'ın fethedilmesinden ve 17. yüzyıldaki kısa duraksamadan sonra – 1865–1920 yılları arasında fethedildiğini ve bu sürecin müslüman topluluklar aleyhine sonuçlanan, kolonyal bir süreç olduğunu belirtir (Roy, 2005: 58). Burada Roy'nın, 1920'de Buhara'yı ele geçiren Bolşevikleri de Rus İmparatorluğu'na dâhil etmesi, SSCB'yi aslında Rus İmparatorluğu'nun devamı olarak görmesine işaret eder (2005: 59). Roy'a göre Rus kolonyalizmini diğer Avrupalı örneklerden ayıran üç belirleyici özelliği vardır. Bunlardan birincisi, Rus kolonyalizminin sürekli ve istikrarlı bir şekilde gerçekleşmesidir ve Rusya'nın komşusu olan topluluklara yayılmasıdır; ikincisi Rusların fethedilen müslüman âleminin içindeki farklılıkları daha da belirginleştirerek, farklı sömürge yönetimi biçimlerini zaman ve mekân içinde yan yana getirmeleridir; üçüncüsü ise Ortodoks ve Slav meşruiyetine karşın Müslüman toplulukları içermesidir. Ama bu içirme stratejik bağlam ve dönemin “kültür”üne bağlı olarak farklı biçimlerde gerçekleşmiştir (2005: 58–59). Yani, “16. yüzyılda indirgeme ve zorla içirme; 18. yüzyılda İslam'a bir statü verilmesi ve siyasal anlaşma; 19. yüzyılın sonunda halkların sömürgeleştirilmesi veya dolaylı yönetim ile himaye; nihayet Sovyet dönemi sırasında “uluslar” halinde bölünme” (2005: 59). “Rus kolonyalizmini” bu şekilde kuramsal çerçeveye oturtan Roy, Sovyet dönemi Orta Asya cumhuriyetlerindeki etnik milliyetçiliği, Benedict Anderson'un Güney Amerika milliyetçiliği analizine dayandırarak çözümlemektedir. Bu bağlamda Roy, Orta Asya

⁸⁴ Marksist düşünceye göre kapitalizm-öncesi kolonyalizmin hedefi, boyunduruk altına alınan insanları haraca bağlamak ve bunun temel yöntemi olarak da politik kontrolü oluşturmak ise, kapitalizmin çıkışıyla birlikte görülen yeni kolonyalizmde hedef ve yöntemler esas olarak ekonomiktir. Doğrudan politik kontrol bazı durumlarda avantajlı olmasına karşın esas hedef değildir (Bkz., Bottomore, 2005: 548-549).

Sovyet cumhuriyetlerindeki milliyetçi aydınlar ve iktidar sahibi seçkinleri, Avrupa tarafından dışlanması nedeniyle yaşadıkları toprakları milliyetçilik ideolojisi yaratarak ülke haline getiren Güney Amerikalılara benzetir (Roy, 2005).

Ronald Grigor Suny ise konuyu ele aldığı “Nationalism, Nation Making, and the Postcolonial States of Asia, Africa, and Eurasia” adlı makalesinde eski Sovyetler Birliği’ne dâhil olan, günümüz bağımsız cumhuriyetlerinin tümünün postkolonyal olduğunu ileri sürerken, konuyu şöyle kuramsallaştırmaya çalışır:

Günümüzde araştırmacılar hâlâ SSCB’nin bir imparatorluk olup olmadığını ve eğer öyle olduysa da ne tür bir imparatorluk olduğunu tartışmaya devam ederken, Sovyetlerin merkezîyetçi hâkimiyetini meşrulaştırma şekli büyük Batı imparatorluklarının kendi hâkimiyetlerini meşrulaştırma tarzıyla aynıdır.

İrk kavramı, nasıl üstün ve ikinci derece ayrımını yapıp Beyazların Afrika ve Asya kökenliler üzerinde egemen oluşunu meşrulaştırdıysa, görünüşte eşitlikçi olan Sovyet ideolojisi de üst ve alt sınıflar, gelişme seviyeleri, proleterleşme ve taşralı geriliği dereceleri arasında bir ayrım yaparak Moskova’nın yardımı muhtaç halklar üzerindeki hâkimiyetini meşru kıldı.

Tıpkı Batı imparatorlukları gibi Sovyet sistemi de sınırları resmileştirip soylar ve uyruklar tanımladı ve sistemin eğitim projeleri gelecekteki ulus inşasının temel bileşenlerini sağlamış oldu (2006, 281–282)

Laura L. Adams da (2008) Orta Asya’daki modernleşme deneyiminin postkolonyal bir çerçevede incelenebileceğini ileri sürer. Deniz Kandiyoti (2002) Orta Doğu’daki ve Orta Asya’daki modernleşme deneyimlerini postkolonyal kuram çerçevesinde incelemeyi önerir. Konuyu eleştirel bir şekilde ele alan David Chioni Moore (2001) ise, şöyle der:

Sovyetlerin sadece “farklı” yapıda kolonyalistler olduğunu savunanlar, Rus olmayan toplulukların büyük ölçekli ve keyfi olarak başka topraklara tahliye edilmelerini; daha önceden az tanımlanmış sayısız etnik kimliğin Sovyetler tarafından uluslaştırılmasını ve Özbek-Kırgız-Tacik sınırının etnik bir ihtilâfi garantileyecek biçimde birbirine dolaştırılmasını; 1924 ilâ 1934 arasında Kazak göçebelerin soykırımsal yerleştirilmelerini; Orta Asya boyunca zorunlu kılınan tek-kültürlülüğü ve bunun sonucunda Aral Denizi’nde meydana gelen çevre felaketini; bir

zamanlar bağımsız olan Baltık devletlerinin 1941’de yeniden fethedilmesini; her bir cumhuriyetin hükümetindeki “ikinci adamın” [İkinci Sekreter. M.Y.] değişmez olarak Rus kökenli oluşunu; Rusya’nın Üçüncü Dünya politikasının Moskova merkezli engellenemez yönelimini ve son olarak, 1956 ve 1968’da Budapeşte ve Prag’a giren Sovyet tanklarını örnek olarak gösterebilirler. ...Gerek Sovyetler gerekse de onun selefi Rus İmparatorluğu kendi Ruslarına karşı tıpkı Rus olmayanlara karşı oldukları kadar öldürücü olmuştur ve SSCB de on yıllar boyu Rus kimliğinin değerini radikal bir biçimde düşürmüştür. Peki, bütün bu olguların etkisinin “kolonyal” ve bu etkinin sonuçlarının da “post” olduğunu söyleyebilir miyiz? Özbek, Letonyalı ve Macar bakış açısından, evet (2001: 123).

Ancak tarih ve toplum bilinci bakımından oldukça farklı olan post-Sovyet devletleri analizinde postkolonyal metodolojinin kullanım sınırları ile ilgili birtakım sorunlar göze çarpmaktadır. Sovyet insanların kendi ülkelerinin Sovyetler Birliği olduğuna inanmalarının, ülkedeki Stalinist terörün yaşandığı yıllarda ve İkinci Dünya Savaşı sırasında bile var olduğunu nasıl açıklayabiliriz? 1973’te David Tuhmanov’un ünlü şarkısındaki “Benim adresim ne apartman, ne de sokaktır. Benim adresim Sovyetler Birliği’dir,” sözlerinde saklı olan kudret 1990’larda da yerindeydi. Batılı akademisyenlerin SSCB’ye kolonyalist imparatorluk olarak bakmalarının nedeni, ülkenin Batı’da bir siyasal Birlik değil, Rusya olarak algılanmasından / tanımlanmasından kaynaklanmaktadır. Kaldı ki, Moore’un da belirttiği gibi Rusların –Rus olmayanlarla neredeyse aynı derecede– gördükleri zorluklar nasıl açıklanabilir?⁸⁵ Kolonileştirenler olarak kimleri göstereceğiz? Dolayısıyla, Kazakistan ve diğer Post-Sovyet alanın postkolonyal olma durumu belirsizdir.

B. BAĞIMSIZ KAZAKİSTAN

Bağımsız Kazakistan Cumhuriyeti’nin doğuşu sancılı olmuştur. Çünkü SSCB’nin dağılması beklenmedik bir durumdu. KazSSC Komünist Partisi birinci sekreteri Nursultan Nazarbayev, Mihail Gorbaçev’in en önemli müttefiklerinden biriydi ve *Glasnost* ve *Perestroyka*’nın savunucularındandı. Kazakistanlıların da

⁸⁵ Rusya’nın 1996 cumhurbaşkanı seçimlerinde 2. turunda Boris Eltsin ile Komünist Parti Genel Başkanı Gennadi Züganov kalmışlardı. Televizyon kanallarını Züganov karşıtı kısa filmler işgal etmişti ve verilen mesaj “geçmişe geri dönmeyelim”di. Gösterilen ise kiliselerin yıkılışı, açlıklar, Stalin döneminde asılan, öldürülen insanlar...

SSCB'ye olan bağımlılığı en az Nazarbayev'inki kadardı. 1986 Aralık olaylarının ardından başlanan cadı avı, rejimin gücünün hâlâ yerinde olduğunu gösterdi. Sovyetler Birliği'nin devam edip etmemesi için 17 Mart 1991'de tüm Sovyet ülkelerinde yapılan referandum sonuçları bunun en önemli bir kanıtıdır: Bu referanduma oy verme hakkı bulunan Kazakistanlıların yüzde 88,2'si katılmış ve bunların yüzde 94,1'i "SSCB'ye evet" demiştir (Olcott, 1994: 122–123). Fakat 8 Aralık 1991 tarihinde üç Sovyet Sosyalist Cumhuriyetinin – şimdiki Rusya Federasyonu, Belarus Cumhuriyeti ve Ukrayna – başkanları tarafından imzalanan Bağımsız Devletler Topluluğu Kuruluş Antlaşması ile birlikte SSCB ortadan kalkmıştır. Söz konusu antlaşmanın dibacesinde SSCB'nin bir uluslararası hukuk süjesi ve jeopolitik gerçeklik olarak varlığının sona erdiği ifade edilmiştir (Hüseynov, 2003: 387–401). Kazakistan, bu olaydan ancak sekiz gün sonra – SSCB'den ayrılan son ülke olarak – 16 Aralık 1991'de bağımsızlığını ilan etmiştir.

Bunun anlamı, Kazakistan'ın yeni toplum ve yeni devlet inşası çabalarına girmesi demek idi. Diğer bir deyişle SSCB'nin dağılmasıyla Kazakistan, toplum ve devletin birçok alanında –siyasal, iktisadi, sosyal, askeri-güvenlik, ideolojik, kültürel– büyük çaplı dönüşüm sürecini başlattı. Bu bağlamda, Kazak ulus-devletini inşa etme çabaları, bu dönüşüm sürecinin asli boyutunu oluşturmaktadır. 1991'deki Kazakistan'ın karşı karşıya kaldığı en önemli sorun, Sovyetlerin *homo sovieticus* yaratma arzusu temelinde yaratılan aşağıda değineceğimiz, Kazakistan'daki demografik ve kültürel dengesizliktir. Bu dengesizliğe karşın, Kazakistan bağımsızlığını alır almaz ulus-devlet inşa sürecine girişti.

1991'de bağımsızlığını alan Kazakistan'ın yurttaş kimliğine dayanan ülke olması gerektiğini veya federatif yapılanma projesini savunanlar da vardı (Fierman, 1998: 171–186). Bu tür siyasal örgütlenme biçimleri, çok etnili Kazakistan için belki de en uygunu olabilirdi. Uluslararası düzeydeki köklü değişimler de bunu gerektirmekteydi. Diğer bir deyişle küresel dünyada sorgulanmakta olan ulus-devlet modelini benimsemek, büyük bir çelişkiyi barındırmaktaydı. Etnik grupların bir aradalığını bozmasıyla da "sakıncalıydı". Yine de, hem Kazakistan'ın zorunluluğu olarak, hem de uluslararası konjonktürün dayattığı bir gerçek olarak yurttaş-devletçi

(*civic-statist*) modelin bazı unsurlarına belli oranlarda izin verilmekte olsa da iktidar, –Kazakistan’da siyasal iktidar bugüne dek değişmedi– ulus-devlet modelini benimsemiş görünmektedir: Kazakistan’da bağımsızlığın kazanıldığı 1991’den bugüne dek yapılan tüm reformlar ve uygulanan metotlar Kazak ulus-devletini inşa etmeye yöneliktir.

1. AVRASYACILIK VE KAZAKİSTAN’IN KİMLİK POLİTİKALARI

Yeni Kazak ulus-devletinin inşası için “uygun” ideolojik donanım kolay bulunmuştur denilebilir. Sonuçta iktidarın sahipleri, ideoloji ve propagandayı siyasal güç araçları olarak kullanmayı çok iyi bilen Sovyet iktidar ekolünden gelmekteydiler. Dolayısıyla Kazakistan’da Sovyetik ideoloji ve propaganda ekolünün korunduğunu ve şeklinin aynı kalıp, sadece içeriğinin değiştiğini söyleyebiliriz (Safayeva, 2007: 146–157; Aydın, 2005: 247). Artık Sovyet enternasyonalizmi veya diğer adıyla *homo sovieticus* yaratma ideolojisi, yerini Kazakistan halkları dostluğunu pekiştirme politikalarına veya bunun diğer adlarıyla *homo eurasianicus* ve *homo kazakhstanicus*’a bırakmıştır; Ruslaştırma politikaları ise Kazaklaştırma politikalarına dönüşmüştür.

Sovyet toplum mühendisliği tarafından *homo sovieticus* ve Sovyet enternasyonalizmi sloganı altında yapılan politikanın sonucunda Rus kültürüne entegre olmuş ve Ruslaşmış kitle ortaya çıkmıştır. Aynı sonucu Kazakistan’da yapılmakta olan ulus ve devlet inşası politikaları ve 1990’ların başından bu yana yapılan kimlik arayışlarının nihai geliş noktası olan *homo eurasianicus* ve *homo kazakhstanicus* yaratma politikalarından da – en azından uzun vadeli de olsa – beklemek mümkündür. Günümüz Kazakistan’ında yaygın olan “Kazakistan’ın Kazakların olduğu,” “Kazakların dışındakilerin *kelimsek*⁸⁶ olduğu,” “Kazakların bunlara sahip çıktığı,” “geleneksel Kazak konukseverliğini gösterdikleri ve göstermekte oldukları” söylemlerini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

⁸⁶ Kazakistan’a hem Çarlık Rusya’sı döneminde, hem de SSCB döneminde zorunlu göç eden halkları tanımlamak için Kazakların taktığı aşağılayıcı isimdir. Davetsiz misafir, gezgin anlamını taşımaktadır.

Aslında hem “Avrasyalı”lık hem de “Kazakistanlı”lık, Kazaklar tarafından istenmeyen kimliklerdir. Fakat bu kimlikleri yaratmanın bir zorunluluk olduğunu da göz ardı edememektedirler. Post-Sovyet ülkelerde Avrasyacılık gibi ulus-üstü (*supra national*) görünen kimliklere ilginin en çok Kazakistan’da mevcut oluşunun nedeni aşağıda da görüleceği gibi ülkenin kültürel ve demografik yapısıdır. Ancak, Kazakistan’daki Avrasyacılık ideolojisi, bu fikriyatın temelinden oldukça uzaklaşmış görünmektedir.

Avrasyacılık fikri, 1920’li yıllarda Avrupa’nın çeşitli kentlerinde yaşayan göçmen Rus aydınları tarafından ortaya atılmıştır. Avrasyacılar, tarihsel, coğrafi, etno-kültürel, dilsel ve düşünsel verilerle Rusya’nın, daha doğrusu Çarlık dönemi Rusya’sının kendine özgün bir dünya, bir medeniyet olduğunu savunmaktaydılar (İmanov, 2008: 31). Avrasyacılık, birçok araştırmacı tarafından her ne kadar devrim sonrası bir düşünce akımı olarak karakterize edilmiş olsa da bu akım, aslında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rus aydınları ve filozofları tarafından yapılagelen Rusya’nın Doğulu mu yoksa Batılı mı olduğuyla ilgili tartışmanın devamı idi. Bu durumda Avrasyacılar, Rusya’nın Doğulu yönünü ön plana çıkartan *Slavyanofiller*’in (Slavperverler) bir kolu olarak görünmektedirler (Bora, 1993: 89–92). Gerçi Slavperverler, sadece Rus ve Doğu Avrupa’daki Slavların birliği üzerine odaklanırken, Avrasyacılar Slav ve Türk (*Turcic*) birliğinden söz etmekteydiler. Ama yine de klasik Avrasyacıların eserlerinde bahsedilen Avrasya kavramının altında Rusya’nın yattığını görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında bir emperyal kültüre dayalı fikriyat olduğunu söyleyebiliriz (İmanov, 2008; Özsağlam, 2006: 114–122). Avrasyacılık fikriyatı Sovyetler Birliği döneminde yasaklı bir konu olmasına karşın, Lev Gumilev tarafından geliştirilmiştir.

1990 sonrası, salt eski Rusya İmparatorluğu’na yönelik olan – klasik – Avrasyacılık anlayışı, törpülenerek ve bir nebze biçim değiştirerek tekrar ortaya çıkmıştır. Avrasyacılık, artık uluslararası ilişkiler sistemine ilişkin bir yaklaşımdır, ekonomik ve politik bir olgudur ve kültürel entegrasyonun en önemli “yol göstericisidir”. Özellikle de Rusya, Belarus ve Kazakistan’ın dış ülkelerle olan ilişkilerindeki yeni söylemidir. Avrasyacılık konusu antropologlardan siyaset

bilimcilere kadar üzerinde çalışılan yaygın bir konudur. Ancak şu bir gerçektir ki, yeni Avrasyacılar olarak adlandırılan bu politika ve bilim insanlarının her birinin Avrasya fikri, kendi ülkelerinin tutunduğu ideolojiye göre de değişmektedir. Örneğin Avrasyacılık, günümüz Rusya’sındaki radikal sağ ile ulusal solun kesiştiği noktadır. Onları, klasik Avrasyacılığın Rusya üzerindeki vurgusu cezbetmektedir (Bora, 1993: 89–92).

Kazakistan’da ise Avrasyacılığın Türk ve Slav halkları birliğine odaklanan düşüncesi ön plana çıkartılmaktadır. Bununla, Kazakistan halkları içindeki en baskın olan etnik grupların –Kazaklar ve Rusların– en baskın olan supra etnik grupların –Türk dilliler ile Slav dillilerin– ve dolayısıyla Müslümanlarla Hıristiyanların arasındaki herhangi bir çatışmayı engelleme amaçlanmaktadır. Bununla birlikte söz konusu proje, 1990’ların başlarında Kazakistan’da aktif olan *Alaş*, *Azat* ve *Jeltoksan* gibi radikal milliyetçi partilerin marjinalleşmesi ve toplumsal etkisinin azalması için kullanılmıştır. Kazak milliyetçi partileri ve liderlerinin etkisinin azaltılması için yapılan bu politika, Kazakistan halkları arasındaki dostluğu pekiştirmekten çok, Nazarbaev’in cumhurbaşkanlık koltuğunun sağlamlaşmasına yaramıştır. Hatta iktidar tarafından öne sürülen Avrasyacılığın Kazak versiyonunun telif haklarının da günümüzde “toplumsal etkisi azaltılan” Kazak milliyetçilerinin ideologu, Oljas Suleymenov’a ait olduğunu söylemek mümkündür.

Şair, türkolog Suleymenov, Avrasyacı tarih görüşünü benimsediğini daha Sovyetler döneminde 1975’te yayınladığı *Az i Ya* adlı eseri ile göstermişti. Bu kitabında Suleymenov, 12. yüzyıla ait *İgor Alayı Destanı*’nı (*Slova o polku İgoreve*) ele almaktadır. Destan, göçebe stepliler – yani eski Türk kavimleri – ile Doğu Slavları arasındaki ilişkiler ve mücadeleleri aktarmaktadır. Suleymenov, destanda yer alan ve manası anlaşılmayan bazı kelimeler ve ifadelerin *türkizmler* olduğunu ve dolayısıyla bu destanın iki dilli olduğunu iddia etmektedir. Suleymenov’a göre 12. yüzyıldaki söz konusu dillerdeki bu yakınlık, kültürel, toplumsal ve siyasal-ekonomik alanlarda karşılıklı iletişimin çok üst düzeyde gerçekleştiğini gösteren Slav ve Türk halkları “birliği”ne işaret eder (İmanov, 2008: 253–254).

Suleymenov, bu görüşünü siyasal alanda da gerçekleştirmek istemiştir. Onun liderliğindeki Halk Kongresi Partisi, 1992’de Rusya ve diğer çevre ülkeleriyle birlikte Avrasya Konfederasyonu kurma çağrısını yapmıştır. Bu konu basında sıkça tartışılmış ve SSCB’yi tekrar kurmakla suçlanmıştır (Suleymenov, 2008). Böylece hem 1970’lerden itibaren Kazak ve Türk milli uyanışını savunarak, hem de 1980’ler sonlarında *Nevada-Semey* adlı nükleer silahlanmaya karşı uluslararası hareketi organize ederek Kazak milliyetçilerinin ideologu konumuna gelen Suleymenov, Kazakların “gözünden düşmüştür”.⁸⁷ Entegrasyona dayalı Avrasya Birliği fikri 1994’te Nazarbayev tarafından “tekrar” ileri sürüldüğünde ise hemen hemen hiç tartışma yaşanmamıştır.⁸⁸

Bu proje o yıllardan itibaren Kazakistan’ın post-Sovyet ülkeleri başta olmak üzere diğer dış ülkelere yönelik hem iktisadi hem de diplomatik yaklaşım politikasını, içeride ise devlet ideolojisini oluşturmaktadır. Fakat bu politikanın hem dışarıda hem de içeride çok yönlü olduğunu söylemekte fayda var. Örneğin, Kazakistan’ın Rusya ve Çin’le diplomatik ve iktisadi ilişkilerinde “asırlar boyunca devam eden dostluğa”, Orta Asya’daki diğer Türkî cumhuriyetlerle olan ilişkilerde

⁸⁷ Suleymenov, 1995’te Nazarbayev tarafından Kazakistan’ın İtalya’daki büyükelçisi olarak atanarak ulusal siyaset alanından uzaklaştırılmıştır. Halen, Kazakistan’ın UNESCO’daki daimi vekili görevini yürütmektedir.

⁸⁸ Gerçi, genel olarak bakıldığında Nazarbayev liderliğindeki Kazakistan yönetimi, Sovyetlerin dağıldığı 1990’lardan itibaren, başta Rusya Federasyonu olmak üzere eski SSCB ülkeleriyle ilişkileri devam ettirme politikası izlemiştir. Nazarbayev, Kazakistan’ın bağımsızlığını aldığı ilk günlerde – 21 Aralık 1991’de – Almatı’ya eski SSCB ülkelerinden 11’inin liderlerini toplayarak Bağımsız Devletler Topluluğu’nun kurulmasına önyak olmuştur denilebilir.

Bu Birliği kurma sürecinde Ülke Başkanları Kurulu, Hükümet Başkanları Kurulu, BDT İcra Komitesi, BDT Parlamentolar-arası Asamblesi, Devletlerarası Ekonomik Komite, Savunma İttifakı Koordinatörlüğü, gibi kurullar ve birlikler kurulmuştur. Bununla birlikte, (1). Eski SSCB ülkelerinin ulusal-bölgesel temel üzerinde (Slav, Türk ve diğer birlikler) kendi içine kapanmasını engellemek, (2). Eski SSCB sınırları içinde ülkeler arası veya ülke içi askeri-siyasal çatışmaları önlemek, (3). Ekonomik çöküşü engellemek amacıyla iktisadi işbirliğini canlandırmak gibi siyasal-ekonomik amaçlar da belirtilmiştir. Ancak, BDT’nin oluşumunu tetikleyen bu konjonktür, tam anlamıyla Birliği oluşturamamıştır. Bu yüzden, daha ilk yıllarda bu hayali oluşum, başarısızlığa terk edilmiştir. Her şeyden önce BDT’ye üye ülkeler, ekonomik açıdan verimli olamamıştır. Bunun başlıca nedeni ekonomiktir: BDT ülkeleri arasındaki ekonomik güç dengesizliği, bu ülkeler arasındaki Birliğe dayanan ekonomik stratejinin olmayışı, bir ülkenin diğerine karşı ekonomik baskı uygulaması gibi. Azerbaycan ve Ermenistan gibi BDT’ye üye ülkelerin arasındaki çatışmalar da BDT’nin gelişmesine zarar vermiştir (Bkz. Masanov ve Çebotarev, 2000). Dolayısıyla Nazarbayev, tüm üyelerin BDT dâhilinde tutulması düşüncesinden vazgeçilmesini öne sürerek, bunun yerine daha dar bir katılımı Avrasya Birliği (Evrasiiskii Soyuz, EAS) adıyla yeni bir yapılanma şeklini teklif etmiştir (Nazarbayev, 1997 26-27’den akt., İmanov, 2008: 251). Bu teklif, ancak 2000’den sonra Beyaz Rusya, Kazakistan, Kırgızistan, Rusya ve Tacikistan’ın katılımıyla Avrasya Ekonomi Topluluğu (Evrasiiskoye ekonomičeskoye soobşestvo, EvrAzES) ve Ortak Ekonomik Alan (Edinoye ekonomičeskoye prostranstvo, EEP) örgütlerinin kurulmasıyla gerçekleşebilmiştir diyebiliriz.

ise “aynı kaderi, tarihi, kültür ve dili paylaşan kardeşliğe” yapılan vurgu, dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Kazakistan, Rusya ile BDT ve EvrAzES üzerinden ilişkiye girmeye çalışırken, Çin’le Şanghay Birliği üzerinden iletişim sağlanmaktadır. Orta Asya’daki Türkî cumhuriyetler için en önemli çağrı ise 18 Şubat 2005’te Nazarbayev tarafından yapılmıştır: Ortalık Asya Birliği.⁸⁹ Söz konusu çağrısında Nazarbayev şöyle der:

15’inci yüzyılın sonlarına kadar Orta Asya dünya ekonomisinde önemli bir bölgeydi. Bizim bölgemiz Doğu ve Batıyı birbirine bağlıyordu. Çeşitli halklar ulusal sınırlara bölünmemişti. İpek yolunun gerilemesi neticesinde Orta Asya da taşraya dönüştü. Bağımsızlığımızın kazanılmasıyla bölgemiz 500 yıl aradan sonra ilk defa dünya ekonomisi için önemli bir bölge hâline gelmektedir. Biz transit koridor olma konumumuzu pekiştirmekteyiz, dünya piyasalarına değerli ürünler olan petrol, doğal gaz, çeşitli madenler ve tarım ürünleri sağlamaktayız. Tarihî İpek Yolu güzergâhları üzerinden geçecek olan 21’inci yüz yılın petrol ve doğal gaz boru hatlarının, kara ve demiryollarının ‘çevre çizgileri’ artık görünmektedir [...]

Bizim önümüzde şöyle seçenekler var: Ya dünya ekonomisinin sonsuza dek ham madde sağlayıcısı kalmak, yeni bir imparatorluk beklemek; ya da Ortalık Asya bölgesinin somut entegrasyon sürecini başlatmaya gitmektir. Ben son seçeneği teklif ediyorum [...]

Ortalık Asya Devletler Birliği’ni kurmayı teklif ediyorum. Kazakistan, Özbekistan ve Kırgızistan arasında yapılan ‘Ebedî Dostluk Antlaşması’ böyle bir örgütün sağlam temeli olabilir (Nazarbayev, 2005).

Kazakistan’ın tutunduğu Avrasyacılık ideolojisinin içerideki söyleminin de Kazaklara ve Ruslara – diğer bir deyişle Rus dillilere – ayrı ayrı yönelik olduğunu ve dolayısıyla ikili olduğunu söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle sorun üzerine Cumhurbaşkanı Nazarbayev’in söylemi başta olmak üzere, devletin yürüttüğü politika da ikilidir. Nazarbayev, Kazaklara yönelik “Hangi etnik grubun üyesi olursa olsun, her yurttaş Kazakçayı bilmek zorundadır” derken, Ruslar ve Rus dillilere yönelik “Bizim halkımızı birleştiren unsur Rusçadır, Kazakçanın bir birleştirici unsur

⁸⁹ Rusçadaki coğrafi terminolojisine göre Kazakistan Orta Asya ülkesi değildir. Dolayısıyla Rusça terminolojide Orta Asya ve Kazakistan (*Srednyaya Azia i Kazahstan – Inner Asia and Kazakhstan*) olarak geçmektedir. Batı coğrafi terminolojisinde ise bölgeye Merkezi (Türkçede Orta) Asya (*Central Asia*) denilmektedir ki bu terime göre Kazakistan da dâhildir.

olabilmesi için zamana ihtiyacı var” demektedir (Fierman, 2008: 39–40). Kimlikler de buna göre biçilmektedir:

Oluşturulacak kimliğin birinci derecesini, yani yurttaşlık ve siyasal birliği, Kazakistanlılarda oluşmuş olan siyasal değerleri başat güce dönüştürerek oluşturmak gerekir... Bunun anlamı, kendi yurttaşlık siyasal kaderimizi tüm yurttaşların kaderiyle aynı derecede savunan Kazakistan devletiyle özdeşleştirmektir. Bu bizim birliğimiz ve kararlılığımızın temel taşıdır. Oluşturulacak kimliğimizin ikinci derecesi, Kazakların kendilerinin milli kimliğine bağlıdır... Bu da Kazakların ulus olarak kendisini anlama ve manevi alanı belirleme meselesine bağlıdır (Nazarbayev, 1999: 190).

Buradan da gördüğümüz gibi Avrasyacılık ideolojisi, Kazakistan halklarının dostluğunu pekiştiren bir anlayışa dayandığını sergilese de, işin içinde etnokrasiye yapılan vurgular önem taşımaktadır. Dolayısıyla 1 Mart 1995’te kurulan Kazakistan Halkı Asamblesi’nin⁹⁰ kuruluş amacına da bu noktadan bakmak gerekiyor. Asamble’nin kuruluş amacı Kazakistan’daki Kazak olmayan nüfusun dillerini, milli kültürlerini ve geleneklerini canlandırma; Kazakistanlılık ve vatanseverlik duygularını pekiştirme; Kazakistan’daki etnik grupların herhangi bir çatışmasını engellemektir. Kazakistan Cumhuriyeti Parlamento Meclisi’ne 9 milletvekili yerleştirme konusunda anayasal hakkı tanınmaktadır.

Fakat yukarıda da bahsettiğimiz ikili söylemi her yerde görmek mümkündür. Günümüz Kazakistan’ının en ünlü “filozofu”, Kazak milli ideasının kurucularından biri ve Kazakistan Felsefe ve Siyaset Bilimleri Enstitüsü müdürü Prof. Dr. Abdumalik Nısanbayev’in şu demecine baktığımızda bunu tam anlamıyla kavrarız:

Anayasada geçen “Kazakistan halkı” kavramını ülkemizdeki çok çeşitli etnik grubun sıradan bir topluluğu (*jiyıntık*) olarak kavrarsak, büyük bir hata yapmış oluruz. Kazakistan halkı, işbu bağımsız, üniter devletin esasını oluşturan Kazak halkının etrafına toplanan, Kazak dilinin, halkımıza has mentalitenin ve geleneksel kültürünün günümüze göre uyarlanmış manzarasına kendi kültürleriyle ayrıca renk katan ve böylece ortak dil, ortak kültür, demokrasi, özgürlük, insan hakları gibi temel değerler aracılığıyla

⁹⁰ Bu resmi kuruluş 1995’te Kazakistan Halkları Asamblesi olarak adlandırılmıştır. 26 Temmuz 2007’de Cumhurbaşkanı Nazarbayev’in kararıyla Kazakistan Halkı Asamblesi olarak değiştirilmiştir.

birleşen yurttaşlarımızdan oluşan topluluğun yeni ve nitel halidir. [...] Bilimsel açıdan değerlendirecek olursak, “Kazakistan çok uluslu bir ülke” değildir. Kazakistan’da bir tek ulus var: Kazak ulusu. Ülkemizdeki diğer etnik gruplar, ulus değil, diasporalardır (Nısanbayev, 2007: 31–32).

Nısanbayev, diasporaların yurttaşı olduğu ülkenin siyasal, iktisadi ve toplumsal yaşamına aktif bir şekilde katılarak, eninde sonunda önder ulusun (*jetekşi ultın*) kültürü ve diliyle özdeşleşeceklerini belirtir. Eğer diaspora üyelerinden bazıları, önder ulusun kültürünü ve dilini benimsemiyorsa ve çocuklarının kendi anadili ve kültüründe büyümesini istiyorlarsa “tarihsel vatanlarına” dönmeleri gerekir (Nısanbayev, 2007: 32).

Dünyadaki tüm radikal milliyetçilerin vazgeçilmez söylemi olan “ya sev ya da terk et”ten yola çıkarak sarf edilen bu sözler, ülke kurucu ulus kavramı etrafında dönmektedir. Kazak milliyetçiler, bağımsız Kazakistan Cumhuriyeti’ni, Stalin tarafından 1936’da yapay bir şekilde oluşturulan KazSSC’nin değil, 15. yüzyılda kurulduğu iddia edilen Kazak Hanlığı’nın yegâne mirasçısı olarak görmektedirler (Olcott, 2002: 65). Kazakistan’daki ulusal sorun üzerine araştırma yapan Kazak bilim insanlarının hemen hemen tümü, yeni kurulmakta olan ülkenin Kazakların ülkesi olduğunu vurgulamaktadır. Hatta konuya eleştirel yaklaşan araştırmacılar bile etnokrasinin saltanatına reverans yapmaktadırlar (Bkz., Zardykhon, 2004: 61-79; Sarsembayev, 1999: 319-346). Kazakistan’daki Avrasyacılık fikri, etnik gruplar arasındaki entegrasyona ve her şeyden önce demokrasiye işaret etse de, aslında buna hiç kimse inanmamaktadır. Çünkü Avrasyacılık ideolojisi, demokrasi gibi söylemlerin aracı iken, Kazaklaştırma projesinin de başlıca amacıdır.

2. DEVLETİN KAZAKLAŞTIRILMASI

1990’lardan günümüze dek bağımsız Kazakistan’daki ulusal sorun üzerine odaklanan literatürün belki de tümünde “Kazaklaştırma” veya bu anlamda kullanılan kelimeler mevcuttur. “Devletin Kazaklaştırılması” kavramını, “bağımsız Kazakistan’ın iktisat, kültür, eğitim ve siyaset alanlarında etnik Kazakların egemenliğidir” diyerek basit biçimde tanımlamak mümkündür (Sarsembayev, 1999:

331). Devletin Kazaklaştırılmasının üç önemli ayağı vardır: Devlet kurumlarındaki yüksek makamlar da dâhil, siyasal, iktisadi ve askeri, güvenlik alanının Kazaklarca ele geçirilmesi, nüfusun Kazaklaştırılması ve dil politikası da dâhil olmak üzere izlenen kültür politikası.

a. İktisadi, Siyasi ve Askeri Alan

Kazakistan ekonomisi, bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren piyasa ekonomisine geçiş sürecine girmiştir. Bunun akabinde gerçekleşen “reformlar”, cumhurbaşkanı Nazarbayev başta olmak üzere Sovyet *nomenklatura*’sından gelen seçkinlerin yararına, emekçi kitlelerin ise zararına gerçekleşmiştir. 1990’ların başlarında Kazakistan’ın siyasal seçkinleri, SSCB’nin ideolojik kurumlarında – yüzde 41,6’sı SBKP’in, yüzde 19,0’ı KomSoMol’un aktivistleri – yetişen kişilerden oluşmaktaydı (Nısanbayev ve Maşan vd., 2001: 514–515). Özelleştirme gibi piyasa ekonomisine geçiş sürecinin başında yer alan tüm politikaları keyfi yürüterek, zaten güçlü olmayan devlet sistemini yok ederek, devletin mal ve mülkünü talan etme gibi işleri – komünist / sosyalist geçmişi olan insanların yapabilecekleri beklenilme de – işte bu seçkinler yürütmüşlerdi. Dolayısıyla hem o yılların, hem de günümüz Kazakistan’ındaki – aslında tüm Post-Sovyet alandaki – siyasal-ekonomik manzaraya “*nomenklaturasal kapitalizm*” (*nomenklaturny kapitalizm*), “patron-müşteri (*patronatno-kliyetny*) iş dünyası” veya “vahşi kapitalizm” denilmektedir (Dononbayev ve Naskeeva, 2004: 10; Masanov, 1998: 79–92; Verdery, 1996; Naspary, 2003: 22).

Aslında Kazakistan’ın bağımsızlığını ilan ettiği ilk yıllarında gerçekleşen iktisat alanındaki bu gelişmeler, ülkenin günümüzdeki etnokratik-despotik siyasal zeminini de sağlamlaştırmıştır. Edward Schatz, *Kazahstanskaya Pravda* (Rusça) ile *Egemen Kazakistan* (Kazakça) adlı Kazakistan’ın resmi gazetelerindeki özelleştirme ilanlarına dikkat çekmektedir. Ona göre *Egemen Kazakistan*, ilanı tüm sayfada yayınlarken, aynı ilan *Kazahstanskaya Pravda*’da sayfanın ancak 1/4’inde yer almaktadır (Schatz, 2000: 87). Gerçi Schatz, savını hiçbir kanıt göstermeden ileri sürmüştür, ama yine de Kazakların siyasal iktidar tekellerini kullanarak özelleştirmelerden en çok yararlanan etnik grup haline geldiğini söylemek mümkündür (Olcott, 1997: 117’den akt., Naspary, 2003: 62). Diğer bir deyişle Kazaklardan

oluşan *nomenklatura*, akraba kayırmacılığı “yöntemiyle” Kazaklardan oluşan oligarşiyi yaratmıştır.⁹¹

Kazakistan’daki akraba kayırmacılığı hem dar, hem de geniş bir anlam taşımaktadır. Dar anlamda iktidar sahibinin en yakın akrabalarını kayırmacılığı anlaşılırken, geniş anlamda ise kabilecilikten kaynaklanan kayırmacılık anlaşılmaktadır. Kabileciliğin günümüzde siyasetten sanata kadar her alanda az veya çok belirtilerini görmek mümkündür. Örneğin günümüz Kazakistan’ının siyasal iktidarı Büyük *Cüz* Kazaklarının elindedir.⁹² Kazakistan, 1927’den beri Büyük *Cüz* Kazakları tarafından yönetilmektedir. Bu durum özellikle de Kunayev’in iktidara geldiği 1960’lardan itibaren daha da sağlamlaşmıştır. Aslında *Cüz*ler arasında daima gerilim yaşanmıştır. Örneğin, 1980’lerde, dönemin Bakanlar Kurulu Başkanı ve Kunayev’le hem aynı *Cüz* (Büyük *Cüz*) ve aynı *ru* (Şapıraştı) mensubu olan Nursultan Nazarbayev ve KKP MK İdeoloji Sekreteri, Küçük *Cüz* Kazak’ı Zakaş Kamalidenov ve Kunayev’in bir diğer “mirasçısı” olan KKP Almatı *Oblast*’ı (ili/vilayeti) Birinci Sekreteri Sovyet Auhadiyev arasında iktidar savaşımı mevcuttu. Bu gerilim, 1988’de Gennadi Kolbin’in KazSSC Birinci Sekreteri görevinden ayrıldığı zaman Nazarbayev’in lehine sonuçlanmıştır. Sovyetler döneminde mücadele genelde Kazaklar arasında yaşansa da, Kazak olmayanlar da bir şekilde mücadeleye dâhil edilmekteydi. Örneğin, Kolbin, yönetici kadro konusunda seçimini Kazak olmayanlardan yana kullanmaktaydı. Onun desteklediği kişilerden biri de Rus asıllı Sergey Tereşsenko idi. Tereşsenko, 1991’in sonundan 1994’ün sonuna kadar ülkenin Bakanlar Kurulu Başkanı (Başbakan) olmuştur. Yine de iktidar mücadelesi

⁹¹ Hangi üst düzey iktidar sahibinin hangi akrabasına hangi kurumun özelleştirmesinde yardımcı olduğu veya Cumhurbaşkanının sermayesinin ne kadar büyük olduğunu ele alarak konudan uzaklaşmak istemiyorum. Bu konularda ayrıntılı bilgi almak için hiç de komple teorisi olmayan şu çalışmalara bakılabilir: Masanov, 1998; Olcott, 2002; Naspany, 2003; George, 2001; Hliupin, 1998; Amrekulov, 2000: 131-146.

⁹² Aslında aydınlanmacılar olsun, Kazak Ceditleri olsun erken Kazak modern dönemindeki aydınlar ve siyasal seçkinler Orta ve Küçük *Cüz*’lerden çıkmıştı veya Kazak aristokrasisi (Töre ve Koja) üyeleriydiler (Bkz., Masanov, 1996: 50-51). Hatta ilk Komünist partililer ve işçiler de Orta ve Küçük *Cüz* Kazaklarından oluşmaktaydı. Ancak, 2 Mart 1927’de ülkenin başkenti, genellikle Orta ve Küçük *Cüz* Kazaklarının yaşadığı bölgeden – Kızılorda’dan – Büyük *Cüz* Kazaklarının hâkimiyeti altındaki bölgeye – Almatı’ya – taşınmıştır. Bu durum, yönetim kadrolarının yerel halkın – Büyük *Cüz* Kazaklarının – eline geçmesini sağlamıştır. Orta ve Küçük *Cüz* Kazak aydınları zaten bu yıllarda Stalin yönetiminin baskısı altındaydılar. Dinmuhammed Kunayev’in iktidara geldiği 1960’lar Büyük *Cüz* Kazaklarının hem Sovyet Kazakistan’ı hem de bağımsız Kazakistan yönetimindeki iktidarını pekiştirmiştir.

1990’lardan itibaren sadece Kazaklar arasında yürütülmektedir diyebiliriz. Bu mücadele, tamamen Kazakların kabilecilik anlayışına göre şekillenmektedir:

— 1995–1997 yılları arasında Cumhurbaşkanı Nazarbayev (Büyük *Cüz*), Bakanlar Kurulu Başkanı Akejan Kajıgeldin (Orta *Cüz*), Parlamento Başkanı Abiş Kekilbayev (Küçük *Cüz*).

— 1997–1999 döneminde Cumhurbaşkanı Nazarbayev (Büyük *Cüz*), Bakanlar Kurulu Başkanı Nurlan Balgımbayev (Küçük *Cüz*), Parlamento *Senat*’ı Başkanı Ömirbek Baygeldi (Büyük *Cüz*), Parlamento *Majilis*’i Başkanı Marat Ospanov (Orta *Cüz*).

— 1999–2002 döneminde Cumhurbaşkanı Nazarbayev (Büyük *Cüz*), Parlamento *Senat*’ı Başkanı Oralbay Abdikarimov (Orta *Cüz*), Parlamento *Majilis*’i Başkanı Jarmuhamed Tuyakbayev (Büyük *Cüz*), Başbakan Kasımjomart Tokayev (Büyük *Cüz*), Devlet Sekreteri (*Secretary of State*) Abiş Kekilbayev (Küçük *Cüz*) (Amrekulov, 2000: 131–146; Schatz, 2004).

Yukarıdaki örnek, siyasal iktidar paylaşım alanının sadece Kazakların elinde olduğunu ve modern kabilecilik politikasını göz önüne sermektedir. Burada şunu belirtmek gerekir: Her ne kadar *Cüz*’sel kimlikten kaynaklanan iktidar mücadelesi varsa da sonuçta siyaset, Kazakların kendi aralarındaki paylaşım alanıdır. Cumhurbaşkanlık makamı bir yana, diğer üst düzey makamlara 1995’ten 2007 yılına dek Kazak olmayan biri gelmemiştir.⁹³

Hemen hemen buna benzer manzarayı ülkedeki yasama kurumuna baktığımızda da görmek mümkündür. SSCB’nin son yıllarından itibaren Kazaklar, iktidarın parlamenter demokratik kurumlarını ele geçirmeye çabalamaktaydılar.⁹⁴ Mart 1990 seçimleri (12. Dönem), Gorbaçev’in demokratik açılımları etkisiyle gerçekleşebilmiştir: 360 milletvekili koltuğu için 2000’den fazla aday seçime

⁹³ Günümüz Başbakanı Uygur kökenli Karim Masimov’un durumu, bu konuda istisnadır. Yine de onun Başbakan olması siyasal iktidar açıdan bir şey ifade etmemektedir.

⁹⁴ Bundan önceki seçimlerde milletvekili adayları, Komünist Parti organları tarafından partideki görevine, ait olduğu etnik gurubuna, cinsine, yaşına ve diğer “kontenjanlara” göre belirlenmekteydiler. Dolayısıyla, yasama organını ne kadar işçi, kolhozcu, KomSoMol üyesi, Kazak, Rus, Ukrayn ve diğer etnikler, kadın, genç oluşturacağı seçim öncesi belli olurdu.

katılmıştı ve seçilen milletvekillerinin 90'ı sivil toplum örgütlerindendi. 12. Seçim Dönemi, Kazaklara KazSSC parlamentosu olan *Joğarğı Kenes*'deki (Yüksek Sovyet / Şura) başatlığı kazandırmıştır. Bu dönemin *Joğarğı Kenes* milletvekilleri, SSCB dönemi Kazakistan'ının son milletvekilleri olmakla beraber, bağımsız Kazakistan'ın da ilk parlamentosu idi. Yani bağımsızlığını alan Kazakistan, aynı parlamento üyeleriyle devam etmeye karar vermiştir.

Söz konusu dönemdeki parlamento, hem SSCB döneminde hem de bağımsızlığın ilk yıllarında KazSSC Kanunu'na değişiklikler ve düzeltmeler sokarak, Kazakların meşru alanını belirten ilk Parlamento olarak tarihe geçmiştir. Bu yasama faaliyetlerinin başında ülkenin en üst düzey makamı olan Birinci Sekreterlik makamını, Cumhurbaşkanı unvanıyla değiştirmeleri gelmektedir. İkinci önemli icat ise Kazakistan'ın toprak bütünlüğünü ve Kazakistan'ın uluslararası süje olduğunu dile getiren “Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Devletinin Egemenliği Hakkında” deklarasyondur. Bu mevzuatlar SSCB döneminde kabul edilmiştir. Bağımsızlığın ilk yıllarındaki (1993'te) icatları olarak Kazakistan Cumhuriyeti'nin ilk Anayasası'nı oluşturmaları ve kabul etmeleri bilinmektedir.

1993 Anayasası, radikal milliyetçi söylemlere sahip olmasına karşın, demokratik açılımlarıyla ve parlamenter sistemi benimsemesiyle ünlüdür. Fakat bu Anayasa, bir sürü “nedenler” uydurularak düzeltilme yerine, diğer bir Anayasa ile değiştirilmiştir. 1995'te kabul edilen yeni Anayasa'yla ülke, başkanlıkla yönetilen cumhuriyet sistemine geçmiştir.⁹⁵

⁹⁵ 1995 Anayasası, her ne kadar 12 kişiden oluşan uluslararası Ekspertiz-Konsültasyon Konseyi üyeleri tarafından hazırlandığı iddia edilse de, cumhurbaşkanı Nazarbayev tarafından yazılmış bir anayasadır (Bkz., Nazarbayev, 2000: 184; Nazarbayev, 2007: 69–71). 1995'in Martında Parlamento, Nazarbayev tarafından istifaya zorlanmıştır. Parlamento dağılır dağılmaz Kazakistan halkı, 29 Nisan 1995 tarihinde Nazarbayev'in Cumhurbaşkanlık görevinin 2000 yılına kadar uzatılması için sandık başına gitmiştir. Nazarbayev, bu görevini uzattıktan sonra, müellifi olduğu anayasanın kabulü için çaba sarf etmiştir ve bu çabası 1995'in 30 Ağustosunda gerçekleşen referandumda olumlu sonuçlanmıştır.

1995 Anayasası, Cumhurbaşkanına hükümeti, yerel yöneticileri tayin etme, parlamento'nun üst kanadı olan *Senat*'a “milletvekili” yerleştirmeye, Parlamentosu dağıtmaya yetki vererek, başkanlık sistemini “sağlamlaştırmıştır”. Nazarbayev'e ise Cumhurbaşkanı seçiminde aday olma konusunda sınırsızlık getirerek, başkanlık-üstü yetki vermektedir.

Yeni Anayasa, parlamentoyu iki kamaraya – *Senat* ve *Majilis* – ayırmıştır.⁹⁶ Böylece Sovyetik *Joğarğı Kenes* (Yüksek Sovyet/Şura) parlamento sistemi yerini yeni Parlamenta'ya bırakmıştır. Yeni parlamentonun 1. Seçim Dönemi 1995'in Aralık ayında başlamıştır. Parlamento'nun her iki kamarası da günümüzde 4. Seçim Dönemi'ndedir. 1995'ten 2007'ye kadarki seçimlerde “seçilen” milletvekillerin çoğunluğu Kazaklardır.⁹⁷ Milletvekilleri listelerinde yeni parlamento sisteminin 4 seçim dönemindeki Kazak milletvekillerinin toplam sayısı 280'dir. Bunlardan 61'i iki dönem, 31'i 3 dönem, 9'u 4 dönem milletvekili koltuğuna oturmuştur. Kazak olmayanlara gelince toplam sayısı 87'dir. Bunlardan 22'si birden çok dönem milletvekili koltuğuna oturan kişilerdir. Milletvekili olarak bir dönemden fazla seçilen kişilere baktığımızda, Kazak milletvekillerini 3 gruba ayırabiliriz: Birinci grupta yazar, sanatçı, gazeteci, bilim insanı veya sporcu kimliğiyle tanınan, dolayısıyla tamamen Sovyetik mentaliteye sahip halk tarafından seçilen kişiler vardır. İkinci gruptakiler, güçlü kabile bağlarına dayanarak seçilen kişilerdir. Üçüncü gruptakiler ise, Nazarbayev yanlısı olduğu iddia edilen kişilerdir. Gerçi aynı milletvekilini üç grupta da değerlendirmek mümkündür. Ama şu bir gerçektir ki, Nazarbayev yanlısı olduğu iddia edilen kişiler, 4 dönem boyunca milletvekilli yapmaktadırlar.

Kazakistan'daki siyasi partilere gelince, bu alanda da Kazakların ağır bastığını görebiliriz. Bunu bir tek örnekle göstermek mümkündür: Günümüzde Adalet Bakanlığı tarafından kayda alınmış 10 siyasi parti bulunmaktadır ve Kazakistan Komünist Halk Partisi genel başkanı olan Vladimir Kosarev'in dışında

⁹⁶ *Senat*, her *oblast*'tan (ilden), cumhuriyet tarafından önemli şehirlerden ve Kazakistan Cumhuriyeti başkentinden seçilen – ikişer – milletvekillerinden ve Cumhurbaşkanı tarafından toplumun “ulusal-kültürel ve diğer menfaatlerini” belirtmeleri için tayin ettiği 15 milletvekilinden oluşur. *Majilis* ise, 107 milletvekilinden oluşur. Bunların 98'i halkın gizli oyuyla, 9'u Kazakistan Halkı Asamblesi tarafından seçilir.

⁹⁷ Milletvekilleri listelerinde, vekillerin etnik kimliği verilmemiştir. Fakat isim, soyisim ve baba adıyla Kazak olup olmadığını tahmin etmek mümkündür. 1. Dönemde *Senat*'a seçilen 64 Milletvekilininin 46'sını, *Majilis*'e seçilen 67 Milletvekilininin 43'ünü; 2. Dönemde *Senat*'a seçilen 58 Milletvekilininin 47'sini, *Majilis*'e seçilen 81 Milletvekilininin 60'ını; 3. Dönemde *Senat*'a seçilen 50 Milletvekilininin 41'ini, *Majilis*'e seçilen 76 Milletvekilininin 61'ini; 4. Dönemde *Senat*'a seçilen 57 Milletvekilininin 45'ini, *Majilis*'e seçilen 112 milletvekilininin 87'sini Kazaklar oluşturmaktadır (Bkz., KCPSSL ve KCPMML).

Görüldüğü gibi, Kazakistan'ın yasama faaliyetlerini yürüten kurum Kazakların elindedir. Diğer ağırlık ise Ruslardadır. Milletvekillerinin listelerinden Kore (Yuri Tshai, Georgi Kim), Alman (Johan Merkel, Albert Schwarzkopf), Azeri (Farid Galimov) kökenli olduklarını sandığımız vekillerin isimlerini görmek mümkündür.

tüm siyasi partilerin genel başkanı Kazaklardan oluşmaktadır. Ulus-devlet inşası için yapılması gereken “işler”, hemen hemen tümünün parti programlarını oluşturmaktadır. Her ne kadar Nazarbayev, Kazakistan’ın demografik yapısı ve uluslararası baskı gereğince ve iktidardaki yerini sağlamlaştırmak açısından ve hem Kazakların hem de Rus dillilerin desteğini alabilmek için 1990’ların başlarında ülkedeki radikal milliyetçi partilerin liderlerini ve genel olarak Kazaklar tarafından saygı duyulan milliyetçi aydınlar ve politikacıları marjinalleştirse de, günümüzdeki Kazakistan’ın siyasal iktidarı, Kazak radikal milliyetçi partilerinin siyasal isteklerini ılımlı bir şekilde de olsa yerine getirmiştir ve getirmeye de devam etmektedir.

Durum böyle olunca, Cumhurbaşkanı Nazarbayev’in deyimiyle her şey – ulus-devletin gelişme stratejisi, siyasal tarihi ve kültürü, Sovyet sisteminden kalan yapısı, etnik gelenek ve daha başkaları – “kendileri” tarafından belirlenmektedir (Nazarbayev, 2000: 119).

1989’da SSCB’nin tüm ülkelerinde kabul edilen “Devletin Egemenliği Hakkındaki” deklarasyon, bir taraftan SSCB’deki kültürel kopmaya, diğer taraftan da Moskova’nın vekaletiyle ülkelerin olabildikçe dışarıya açılmasına ve dolayısıyla ulusallaşmasına işaret ediyordu. Kopmanın en belirgin olduğu alan, orduda yaşanmaktaydı. Örneğin zorunlu askerlik görevi, kişinin kendi cumhuriyeti sınırları içinde değil, SSCB’nin diğer cumhuriyetlerinde veya Doğu Blok’u ülkelerinin birinde yapılmaktaydı. Sovyet ordusu ise, 1980’lerden itibaren büyük Rus milliyetçilerinin kürsüsü haline gelmişti ve Rus olmayanlar zorunlu askerlik görevlerini yapma sırasında Rus subaylar tarafından aşağılanmaktaydılar. Dolayısıyla 1989’da kabul edilen “Devletin Egemenlik Hakkındaki” deklarasyonlar esas alınarak, tüm SSCB’de “zorunlu askerlik görevi, kişinin kendi cumhuriyetinde yapılmalıdır” görüşü yükselmekteydi. Bu tür görüşler özellikle de Müslüman cumhuriyetlerde hâkimdi. Bu da ulusal orduların kurulması anlamına gelmekteydi (Roy, 2005: 180).

Kazakistan’ın “ulusal ordusunun” temeli Cumhurbaşkanı Nazarbayev’in 21 Ağustos 1991’de imzaladığı “Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’nin Güvenlik

Konseyini Kurma Hakkındaki” kararnameyle atılmıştır denilebilir. Bu temeli esas alınarak 25 Ekim, 1991’de Nazarbayev, diğer bir kararnamesiyle Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Devlet Savunma Komitesi’ni kurar. Komite’nin başına o dönemde Cumhuriyet Ordu Komiseri görevini yapmakta olan Rus asıllı Albay Leonid Nikolayeviç Bakayev’in geçeceği düşünölmektedir. Fakat Nazarbayev – Bakayev’in ismini Kazakça Asker ismiyle değiştirmesine karşın – Devlet Savunma Komitesi Başkanı olarak o yıllarda emekli olan, Sovyetler Birliği Kahramanı, Kazak asıllı Tümgeneral (general-leytenant) Sâdat Nurmagambetov’u tayin eder (Berezin, 2009). Böylece Kazakistan ordusu, baştan Kazakların hâkimiyetine geçmiştir diyebiliriz.

Yine de Kazakistan, SSCB dağıldıktan sonra BDT bünyesinde Ortak Askeri Alan’ı koruma taraftarı olmuştur. Çünkü hem ekonomi, hem de güvenlik açısından buna ihtiyacı vardı ve zaten kadro yetmezliği mevcuttu. Fakat Azerbaycan, Moldova ve Ukrayna Cumhurbaşkanları, kendilerini ölkelerinin askeri başkumandanı ilan ederek, bu Alan’ın oluş(a)mayacağını göstermiştir. Bundan ötürü Kazakistan da kendi askeri yapılanmasını oluşturmak zorunda kalmıştır. 7 Mayıs, 1992’de Nazarbayev, Kazakistan Cumhuriyeti Devlet Savunma Komitesi’ni Kazakistan Cumhuriyeti Savunma Bakanlığı Olarak Tekrar Kurma hakkındaki kararnameyi imzalar. Nurmagambetov’u da Savunma Bakanı olarak atar. Anlaşma gereğince SSCB döneminde Kazakistan bölgesinde faaliyet gösteren tüm askeri alanlar Kazakistan mülkiyetine geçer.

Kadro eksikliği “nedeniyle” eski SSCB’nin çeşitli bölgelerinde askerlik görevini yürütmekte olan Kazak asıllı subaylar Kazakistan’a davet edilir. Onlar öлкеye “döndüklerinde” sahip oldukları rütbelerinin bir üstüne kavuşurlar. Günümüzde üst düzey subayların hemen hemen tümü Kazaktır. (Pletneva, 2003).

Kadro eksikliklerini gidermek amacıyla yeni askeri eğitim müesseseleri açılmıştır. Kazakistan, ayrıca Türkiye, Rusya, ABD ve Çin’deki Harp Okulları’na öğrenci göndermektedir. SSCB döneminde Rusça yapılmakta olan sıra emirleri

Kazakça verilmektedir. Kazakçayı iyi bilen ordudaki görevli Kazak olmayan askerler her yıl ya Cumhurbaşkanı, ya da Savunma Bakanı tarafından ödüllendirilmektedirler.

b. Nüfusun Kazaklaştırılması

Demografik açıdan baktığımızda Kazakistan, Post-Sovyet ülkeleri arasında en çok etnik gruba sahip ülkedir. 1989'da SSCB'de gerçekleşen nüfus sayımı verilerine göre KazSSC'de 16.536.511 kişi yaşamaktaydı. Bunlardan 16.464.464'ü ülkede kalıcı olarak yaşayan kişilerdi (İD, 1990: 7–9).⁹⁸ Buna göre 1989'da nüfusun ancak yüzde 40,1'ini Kazaklar oluşturmaktaydı. Nüfusun yüzde 37,4'ünü Ruslar, yüzde 5,8'ini Almanlar, yüzde 5,4'ünü Ukraynlar, yüzde 2,0'ını Özbekler, yüzde 2,0'ını ise Tatarlar ve nüfusun kalan kısmını diğer etnik guruplar oluşturmaktaydı. Orta Asya'nın bu bölgesi 1731'den 1960'lara dek çeşitli nedenlerle göçmen almış, bunun sonucunda Kazakların nüfustaki sayıları gittikçe azalmıştı. Stalin terörü başta olmak üzere bazı tarihsel olgular da Kazakların sayısının azalmasındaki önemli faktörlerdir. Bu faktörleri şöyle sıralayabiliriz:

- Stolipin reformu gereği Rus Çarlığı hükümeti tarafından göçebelerin topraklarının yüzde 30'una el konulması, Kazak göçebelerin zorunlu tahliyesi ve bu bölgeye Rusya ve Ukraynalı köylüleri yerleştirme politikası. Bunun sonucunda Kazakistan'ın kuzey batısı, kuzeyi, doğusu ve güney doğusunda Slav etnik gurupları oluşmuştur.
- Çarlık Hükümeti tarafından 1897'de yapılan nüfus sayımına göre Kazakların sayısı 3.440.000 idi (genel nüfusun yüzde 80'i). 1926 yılında yapılan nüfus sayımına göre Kazakların sayısı 3.117.000'dir (genel nüfusun yüzde 57'si). 1926'daki Kazakların sayısının 1897'den de düşük çıkmasının nedeni, Sovyet hükümeti tarafından yürütülen birtakım politikalar olmuştur. Moskova'nın "Küçük Ekim" adı altında Kazakları yerleşik toplum yapmak için yürüttükleri zorla kolektifleştirme politikaları sonucunda Kazakların 1.750.000'i 1921 yılında yaşanan açlıkta ölmüştür. Bu demografik facia 1932–33 yılları arasında 2.300.000 Kazak'ın açlıktan ölmesiyle devam etmiştir. Robert

⁹⁸. 1989'da yayımlanan veriler 1999'da yayımlanan verilerde 16.199.154 olarak gösterilmektedir. (Bkz., ÖV, 1999: 4; KS, 1999: 5; İBB, 2000: 169; NSS, 2000: 5.

Conquest'in de belirttiği gibi 1920'den 1939'a kadar 4.000.000 kadar insan (Kazak) ölmüştür. Bunun dışında 200.000'i aşkın Kazak komşu ülkelere (Çin, Moğolistan vd.), 453.000'i ise Sovyetlere üye komşu ülkelere göç etmek zorunda kalmıştır (Conquest, 1987: 189–198; Akiner, 1995: 45; BSA., KSA, 1985: 168). 1939'da yapılan nüfus sayımında Kazakların sayısının yüzde 40'lara kadar düştüğü görülmüştür ve bu verilerin yayınlanması Stalin tarafından yasaklanmıştır. SSCB halkı 1939'daki nüfus sayımı verilerinin gerçeklerini ancak 1980'lerin sonunda öğrenebilmiştir (Tolts, 2006: 143–148). 1959'da ise Kazaklar 2.287.000 nüfusla Kazakistan'ın genel nüfusunun ancak yüzde 30'una sahipti (BSA., KSA, 1985: 168).

- 1930'ların başından itibaren Kazakistan, büyük bir çalıştırma kampı merkezine dönüşmüştür. GULAG'ın⁹⁹ en büyük kamplarının yerleştiği bölgelerin – Sibiry ve Kuzey-Batı Rusya – arasında Kazakistan da vardı: StepLag, KarLag ve ALJİR (Tolts, 2006: 143–148). Bu dönemde de Parti tarafından tahliye edilen on binlerce aydın ve işçi Kazakistan'a sürülmüştür.
- SSCB'nin çeşitli bölgelerinde yaşayan azınlıklar, Stalin hükümeti tarafından İkinci Dünya Savaşı öncesinden itibaren Kazakistan'a sürülmüştür. İlk 1936'da Ukrayna'da yaşayan 70.000 Leh ve Almanın – Kazakistan ve Kırgızistan'a – sürgünüyle başlayan bu süreç, 1937'nin Temmuz ayında Azerbaycan ve Ermenistan'da yaşayan Kürtler ve Farsların sürülmesiyle devam etmiştir. 1937'nin Ağustosunda ise “Japon casusların ülkeye girmesini engellemek amacıyla” – Kazakistan ve Özbekistan'a – 180.000 Koreli tehcir edilmiştir. Bunun dışında yine 1937'nin sonbaharında Ukrayna ve Beyaz Rusya'da yaşayan 120.000 Leh Kazakistan'a getirilmiştir (Diener, 2004; McLoughlin, 2004: 123). Zorla göç ettirme politikası İkinci Dünya Savaşı yıllarında bile devam etmiştir. Örneğin, 1944 yılında Alman işgalinden kurtarılan Kabardin-Balkarlar, Karaçaylar, Kalmuklar, Çeçenler, İnguşlar ve diğer Kafkas halkları, yük vagonuna bindirilerek Kazakistan ve Kırgızistan'a gönderilmişlerdir (Sabançiyev, 2007). Bunun dışında Savaş döneminde

⁹⁹ *Glavnoye upravleniye ispravitelno-trudovih lagerey* / İslah Etme ve Çalıştırma Kampları Genel Yönetimi.

cepheden Kazakistan'a tahliye edilen halkları ve tahliye edilen fabrikalar ve bunların işçilerini de saymak gerekmektedir. Göçe zorlanan halkların çoğunluğu Stalin'in ölümünden sonra da (1953) Kazakistan'da yaşamaya devam etmişlerdir (Tishkov, 1997: 116).

- Kazakistan'ın kuzeyindeki bakir toprakların değerlendirilmesi için SSCB'nin batısından – özellikle de Rusya'dan – gelen göç. Nikita Hruşev'in başlattığı bu politika sayesinde 1954–55 yılları arasında Kazakistan'daki ziraat işleri için kullanılan tarım alanı yüzde 250 büyümeyle 20,6 milyon hektara ulaşmıştır. Bu politika kuzey Kazakistan'da Kazak olmayan nüfusun aniden çoğalmasını da tetiklemiştir. 1959 nüfus sayımı sonuçlarına göre Slav nüfusu Kazakistan genel nüfusunun yüzde 50,86'sını – bunun içinde Rusların payı yüzde 42,8'dir – oluşturmaktaydı (Dave, 2003: 1–31; Alekseenko, 2008: 3–9).

Bağımsızlık sonrasında ülkenin demografik durumu değişmiştir. Bunun iki önemli nedeni vardır:

1. SSCB'nin dağılması akabinde gittikçe kötüleşen yaşam koşulları.
2. Ülkenin ulus-devlet şeklinde örgütlenmeyi benimsemesi ve dolayısıyla Kazaklaştırma politikalarını hayata geçirilmesi.

Bu iki olgu, ülkedeki Kazak olmayanların göç etmelerine, yurt dışındaki Kazakların ise ülkeye gelişine / “dönüşüne” neden olmuştur (Diener, 2008: 956–978; Diener, 2005: 327 – 348).

Kazakistan'ı terk etme durumu, bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren 2000'lere kadar yoğun bir şekilde yaşanmıştır. Özellikle Avrupalı etnik guruplar, 1990'ların başından itibaren ülkeyi terk etmeye başlamışlardı (Diener, 2004: 41). SSCB'nin dağılması ve ülkedeki ekonomik krizden kaynaklanan bu göç, büyük ölçüde toplumsal stres ve korkudan kaynaklanmaktaydı. Kazak olmayanlar, özellikle de iş bulma ve görevde yükselme konularında sorunlar yaşamaktaydılar. Halkın yaşam koşulları da gün geçtikçe kötüye gitmekteydi. O yıllarda ülkede yaşayan Rusların her 5'inden 1'i ülkeyi terk etmeye hazırdı (Janguttin, 2002: 137–141).

1991’de 16.451.000 nüfusa sahip Kazakistan’ın 2001 yılında nüfus sayısı 14.846.000’di. Diğer bir deyişle Kazakistan nüfusu on yıl içinde 1.600.000 kişi azalmıştır (Âlşibay, 2006).

Genel nüfustaki Kazakların sayısı bir yandan ülkeden göç eden nüfus sayesinde, diğer yandan da ülke yönetiminin yürüttüğü politika sonucunda artmıştır. Bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren Kazakistan’ın ulus-devlet olarak inşa edileceği belli idi. Fakat bu yoldaki en önemli sorun, Kazakların nüfusunun Kazak olmayanlara oranla az olmasıydı. Nazarbayev’in liderliğindeki ülke yönetimi bu engeli “ulus düzenleme” reformu ile aşmaya gayret göstermektedir. Ülke dışında yaşayan Kazak diasporasını Kazakistan’a davet etmeleri, bu reformu gerçekleştirme yolundaki ilk icatlarıdır. Bu süreç, *repatriant* kavramı yerine *oralman* (geri dönen) kavramını yerleştirmekle başlatılmıştır. Diasporadaki kazakların geri dönüş faaliyetlerinin hukuksal ve idari desteği, ancak İsrail’in ilk ulus-devlet olma döneminde bu konudaki çalışmaları ile karşılaştırılabilir niteliktedir. Kazakistan, ekonomik açıdan zengin bir ülke olmamasına karşın, her sene Kazakistan’a göç etmek isteyen *oralman*’lara kontenjan ayırmaktadır. Bu kontenjan ile ülkeye gelen Kazaklara yol ve taşınma masrafları, konut, bir kerelik maddi yardım ve *oralman* kimliği verilmektedir. Bu politika sonucunda ülkeye 1991–96 yılları arasında 35.500 aile (155.000 kişi), yerleştirilmiştir. Kazakistan’a göç eden Kazakların sayısı yıllar geçtikçe artmaktadır: 2000 yılında 500 aile, 2001’de 2655, 2003’de 5000 ve 2004’te de 10 000 aile. 1991’den 2008’e kadar 760.000’den fazla *oralman* Kazakistan vatandaşlığını aldı (Janguttin, 2002: 137–141; Kırimin, 2006; NGP). Ülkenin ayırdığı kontenjan dışında gelenlerin sayısı ise belli değil. Özellikle de Özbekistan, Kırgızistan, Moğolistan ve Afganistan gibi “yaşam koşulları düşük” ülkelerdeki Kazakların kontenjan dışı göçleri artmaktadır. Kazakistan, bu tür durumda kalan “vatandaşlara” da sahip çıkmaktadır. 2 Aralık 2008’de Hükümet Kararı’yla onaylanan *Nurlı Köş* (Nurlu Göç) programı, bağımsızlıktan bu yana yapılan göçlerin ikinci dalgasını oluşturacak bir projedir ve 2009–2011 yılları arasında bu proje için ülke bütçesinden 197 795,600 Tenge harcanacaktır (Bkz., NGP).

Bu politikalar Kazakların lehine sonuçlar vermektedir: 25 Şubat – 6 Mart 2009 tarihleri arasında gerçekleşen nüfus sayımının sonuçlarına göre Kazakların Kazakistan’ın genel nüfusundaki oranı yüzde 63,1’e ulaşmıştır. Ülkedeki diğer çoğunluk etnik gruplar sırasıyla şöyledir: Ruslar (yüzde 23,7), Özbekler (yüzde 2,8), Ukraynlar (yüzde 2,1), Uygurlar (yüzde 1,4), Tatarlar (yüzde 1,3), Almanlar (yüzde 1,1), diğer etnik gruplar (yüzde 4,5) (Bkz., KCİA, 2009).

c. Kültürel Alanın Kazaklaştırılması

i. DİL POLİTİKASI VE EĞİTİM ALANI

1970’lerde SSCB’de yaşayan Kazakların toplumsal değişimlerinin önemli bir özelliği, Kazakçanın kamusal alanda ve hatta özel alanda kullanımdan çıkmaya başlaması olmuştur. Yine de bunun spesifik Kazaklık bilincinin – her ne kadar Kazaklar bu bilinci sadece kendini tanımlama için kullanmış olsa dahi – gücünü yok etmediğini söyleyebiliriz. 1970’de yapılan nüfus sayımı verilerine göre Kazakların yüzde 98’i Kazakçayı anadili olarak belirtmektedir ve yüzde 40’tan fazlası “akıcı Rusçaya sahip olduğunu ve Rusçayı ikinci dil olarak” kabul ettiğini ifade etmektedir (Akiner, 1995: 51–52; Henze, 1986: 3, Cagnat ve Jan, 1992: 155). 1989’a gelindiğinde ise, Kazakistan’ın genel nüfusunun yüzde 80’i Rus dilli olduğunu belirtmiştir. Rusçasının akıcı veya ana dili olduğunu belirten Kazakların sayısı yüzde 64’e ulaşmıştır. Kazakların yaklaşık yüzde 40’ı Kazakçalarının akıcı olduğunu belirtirken, Rusların ancak yüzde 1’i Kazakçalarının akıcı olduğunu ifade etmiştir (Fierman, 1998: 175).

Kazakçanın kamusal ve özel alandan bu denli uzaklaşmasının en önemli nedenlerinden biri Sovyetleştirme politikasıdır. 1920-30’lu yıllarda Sovyet hükümeti, çocukları kendi ana dillerinde eğiteceklerine dair beyanda bulunmuştu ve öyle de olmuştu. 1930’lardan itibaren eğitim alanı başta olmak üzere bu beyanın etkisi azalmıştır. Rusça, SSCB’nin genelinde başatlık kazanmıştı. Örneğin, Kazakistan’da 1959–60 eğitim-öğretim yılında 192.274 öğrencisiyle 3.123 Kazak dilli okul, 826.103 öğrencisiyle 4.199 Rus dilli okul, 11.920 öğrencisiyle 52 Özbek dilli okul, 2.812 öğrencisiyle 19 Uygur dilli okul ve 198 öğrencisiyle 4 Tacik dilli okul mevcuttu. Bununla birlikte 374.998 öğrencisiyle 1.518 “karma” dilli okul vardı. Bu tür “karma” dilli okullara Rus-Kazak, Kazak-Rus-Uygur, Kazak-Rus-Özbek ve Rus-

Tacik-Özbek okulları dâhildi (Sembayev, 1962: 297). Burada Kazak dilli okulların sayısı – 3.123 – yüksek görüldüğü için çelişkili bir ifade bulunduğu sanılabilir. Fakat bu Kazak dilli okulların içinde çobanların, demiryollarına bakan ve yerleşim bölgelerinden uzaklarda yaşayan yüzlerce köylünün çocukları için açılan mevsimlik okulları da saymak gerekir.

Ruşçanın Rus olmayanlar için ikinci, hatta ana dil olma süreci yukarıda da belirttiğimiz gibi 1930’lardan itibaren başlamıştır. Bu süreç İkinci Dünya Savaşı sonrasında hız kazanmıştır. Kazakça eğitim kitaplarının niteliksizliği ve azlığı nedeniyle çocuklarının “geleceğini” düşünen Kazaklar, diğer Rus olmayan nüfus gibi çocuklarını Rus dilli okullara vermeye başlamışlardır. Örneğin, 1950’lerin sonunda bile 100.000 Kazak çocuk Rus okullarında eğitim almaktaydılar (Zadorajny, 1975: 29). Bunun dışında yüksek öğrenimi kazananlar zaten Rusça eğitim almak zorundaydılar. Çünkü öğretim dili Rusçaydı. Bu durumda Kazak dilli eğitim alanlar sadece Kazak dili ve edebiyatı fakülteleri gibi tamamen spesifikti.

Bu süreç, 1980’lerde doruk noktasına ulaşmıştır denilebilir. 1980’de 1.000.000 nüfusa sahip Almatı’da 250.000. Kazak yaşamaktaydı ve sadece 2 Kazak dilli okul (No.86 ve No.12. okullar) mevcuttu. 1988–98 yıllarında ise Kuzey Kazakistan ve Pavlodar *oblast*’larındaki (illerindeki) nüfusun sadece yüzde 5-7’i Kazak dilli okullarda eğitim almaktaydılar. Ayrıca, hesaplara göre Kazak çocukları söz konusu *oblast*’ların genel nüfusunun 1/4’i ve 1/3’ini oluşturmaktaydılar (Fierman, 1998: 175).

Kazakistan ve Kazaklar, 1980’lerde oldukça Sovyetleşmiş/Ruşlaşmış idiler. Ancak, 1980’lerin sonuna doğru *Glasnost*’un demokratik açılımlarıyla birlikte etnik hareketlenmeler hızlanmıştır. Bunların en başında da dil sorunu gelmektedir. İşte günümüz Kazakistan’ında da devam etmekte olan Kazakçanın başatlığını kazandırmaya yönelik dil politikası, 22 Eylül 1989’dan itibaren “Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Dil(ler)i Hakkındaki Kanunu” ile resmen başlatılmıştır. Bu kanuna göre, KazSSC’nin devlet dili Kazakçadır, Rusça ise Kazakistan halkları arasındaki “anlaşma dili”dir. Söz konusu kanunun amacı, Rusça ve Kazakça arasında ortaya çıkan “adaletsizliği” dengelemek ve Kazakçanın hem devlet hem de toplumsal

alanda kullanımını tam anlamıyla sağlamaktır. Bu durum, Kazakçanın statüsünü yükseltmekle beraber, Kazak ulus-devletinin inşa sürecinin temel gereksinimi de ortaya koymuştur (Khunli, 2005: 26–31).

1989’da kabul edilen Dil(ler) Kanunu, aslında 1997’de kabul edilen Dil(ler) Kanunu’na göre daha katıdır. Diğer bir deyişle Kazakçayı devlet dili statüsüne yükseltirken, Rusçayı sadece Kazakistan halklarının kendi aralarındaki anlaşma diline indirilmesi, ülkedeki Kazak olmayanlarda – özellikle de Avrupalı yurttaşlarda – endişe yaratmıştır. Bu durum, 1990’ların başlarından itibaren Kazak olmayanların Kazakistan’ı terk etmesine bir derecede neden olmuş da olabilir. Ülkedeki siyasal iktidarın kendisi de buna benzer bir argüman öne sürmektedir: “O dönemde Rus dilli nüfusun ülkeden ayrılma eğilimi, bizi özellikle kaygılandırmıştır” (Nazarbayev, 2007: 25).

Görüldüğü gibi siyasal iktidar, başta Rus varlığı olmak üzere Kazakistan’ın diğer halklarının istemlerini de hesaba katmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla Kazakistan’da yürütülmekte olan tüm politikaların iki yönlü – hatta çok yönlü – olduğunu söylemek mümkündür. Bu iki yönlülük özelliği, 1989’da kabul edilen ve 1997’de tekrar kabul edilen dil kanunlarında da mevcuttur. Hatta bu kanunların isimlerinde bile iki yönlülüğü görmek mümkündür: Kanunun Rusça ismi Diller Kanunu’dur (*Zakon o yazıkah*), Kazakça ismi ise Dil Kanunu’dur (*Til turalı zang*) (Fierman, 1998: 171–186).

Cumhurbaşkanı Nazarbayev’in söylemleri de aynı özelliği taşımaktadır. Örneğin, 1989’da kabul edilen Dil(ler) Kanunu’nu “Cumhuriyette yaşayan milletlerin anlaşma dili olan Rusçanın statüsü hukuki açıdan yeterince net olmamasına rağmen bu formül genel olarak çok milletli Kazakistan halkının temel taleplerine cevap veriyordu” (Nazarbayev, 2007: 56) diyerek değerlendirmektedir. Bu ifadesinden 20 sayfa sonra, aynı konuyu şöyle ele almaktadır: “... Rusçanın hukuki açıdan hiçbir anlam taşımayan ‘halklar arasındaki anlaşma dili’ terimiyle ifade edilmemeye başladığını ve devlet diliyle eşit anayasal garantiye kavuştuğunu belirtmem gerekir” (Nazarbayev, 2007: 77). Burada Nazarbayev, “Kazakistan

halkının temel taleplerine cevap veriyordu” diyerek Kazaklara seslenirken, Rusçanın “devlet diliyle eşit anayasal garantiye kavuştuğunu belirtmek isterim” diyerek Ruslar başta olmak üzere Kazakistan’daki Kazak olmayanlara ve uluslararası alana seslenmektedir.¹⁰⁰

Nazarbayev rejiminin veya diğer bir deyişle günümüz Kazakistan’ının siyasal iktidarının yürüttüğü politikalar her ne kadar iki yönlü veya çok yönlü olsa da, bunun sadece görünürde “öyle” olduğunu veya zorunluluktan kaynaklanan bir durum olduğunu söylemek de mümkündür. Örneğin, 1989’da kabul edilen Dil(ler) Kanunu, Rusçayı sadece “halkların anlaşma dili”ne indirgemişse, 1995’te kabul edilen Anayasa – dolayısıyla 1997’de kabul edilen Dil(ler) Kanunu – Rusçaya “resmi dil” statüsünü vermiştir. Bu iki belirleme arasında sadece fonetik açıdan fark vardır. Rusçaya “halklar arasındaki anlaşma dili” demektense daha nazikçe “resmi dil” demek benimsenmiş görünmektedir. 1995’te kabul edilen Anayasa’nın 7. madde 2. fıkkı’nda ve 1997’de kabul edilen Dil(ler) Kanunu’nun 5. Maddesi’nde şöyle denilmektedir: “Devlet kurumlarında ve yerel yönetimlerde Rusça, resmi olarak (*resmi türde*) Kazakçayla eşit bir şekilde kullanılır”. Ancak, Dil(ler) Kanunu’nun diğer maddelerinde Rusçadan resmi dil olarak bahsedilmemektedir, Kazakça yerine ise devlet dili ibaresi kullanılmaktadır. Bir tek örnek vermekle yetineceğim. 1997 Dil(ler) Kanunu, 13. madde: “Yargı işleri yürütme dili, devlet diliyle gerçekleşir ve ihtiyaç duyulduğunda yargı işini yürütmek için Rusça veya diğer diller devlet diliyle eşit bir şekilde kullanılır.” Buradan da fark edileceği gibi, Kazakistan’da devlet dili (Kazakça), Rusça ve diğer diller kavramları vardır.

Aslında dildeki “çok yönlülük” sadece kâğıt üzerinde kalmaktadır. Tüm gayretler Kazakçanın gelişmesi için sarf edilmektedir.¹⁰¹ Her şeyden önce 2010 yılından itibaren tüm resmi yazışmaların Kazakçaya geçmesi beklenmektedir. Bunun anlamı şudur: Kazakça bilmeyen yurttaş memur olamaz. Diğer bir deyişle artık her

¹⁰⁰ Kazakistan’ın dış politikasının çok yönlü olduğunu vurgulayan Nazarbayev’in (2007b) iç politikada da buna benzer bir eğilimi benimsediğini görmek mümkündür. Kazakistan’daki siyasal gelişmeleri değerlendiren araştırmacıların fikirleri de bu yöndedir. Örneğin, Alexander Diener (2005: 327 – 348), Nazarbayev rejiminin ikili yapıya (*dualistic*) sahip olduğunu belirtirken, Edward Schatz (2000: 82) ise iki yönlü eğilim (*tendency*) gösterdiğini öne sürmektedir.

¹⁰¹ Gerçi ülkede yaygınlaşması için çaba sarf edilmekte olan diğer bir dil vardır: İngilizce. Bu politikanın da ülkedeki Rusçanın güncelliğini ve geçerliliğini kırmak için yapılmakta olduğu aşikârdır.

şey, ülkedeki egemen etninin yararı göz önünde bulundurularak gerçekleşmektedir ve bu, tüm alanlarda hissedilmektedir. Eğitimden sanata, hatta kişi isimlerinden yerleri adlandırmaya kadar her alan Kazaklaştırılmaktadır.

Yer adlarını millileştirme pratiği, aşağı yukarı tüm ulus-devletleşme süreçlerinde yaşanan bir uygulamadır. Her ulus-devlet, üzerinde kurulu olduğu ve egemenliğinin meşru olduğunu iddia ettiği topraklarının öznesi olarak çekirdek etniyi görür. Dolayısıyla ülkedeki “her şeyin” kendisine ait olduğunu tescil edecek bir takım işlere girişir. Yer isimlerini egemen milletin diline uydurmak, bu işlerden yalnızca biridir. Buradaki en temel sorun, egemen milletin sadece demografik olarak değil, aynı zamanda tarihsel kıdem itibarıyla da o toprakların “gerçek sahibi” olduğunu kanıtlamaktır. Bu nedenle pek “derin” iştikaklara girilir. Bu yapılamadığı durumlarda eski isimler kökten kesip atılır ve yerlerine pek arı, ama o denli de uydurma isimler verilir (Aydın, 2005: 90–97).

Kazakistan’da da bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren hem yer adları (*toponimia*), hem de cadde ve sokak adları (*hodonimia*) Kazaklaştırılmaktadır. Kazakistan’daki yer adları Rus Çarlığı’nın bölgeyi hâkimiyeti altına almasından itibaren değişime uğramıştır. Daha doğrusu Rusçalaştırılmıştır.¹⁰² Bu uygulama Sovyetler Birliği döneminde de devam etmiştir.¹⁰³ Bağımsızlık sonrasında ise, Kazakistan’ın önemli şehirlerinin isimlerinin Kazakça adlandırıldığını görmek mümkündür: Şevçenko Aktau olarak, Guryev Atırau olarak, Alma-Ata Almatı olarak, Tselinograd Akmola olarak – Akmola, 1998’de Astana olarak tekrar değiştirilmiştir – Jambıl Taraz olarak değiştirilmiştir. Köy, ilçe ve il isimleri de devlet diline geçmektedir. Artık SSCB döneminde gelişen, büyüyen hatta oluşan şehir, kasaba ve köylerde Lenin caddesini, hatta sokağını görmek de mümkün değildir. Genellikle onun ismindeki caddeler Dostluk, Barış olarak veya Kazakların önemli Hanlarından biri olduğu iddia edilen tarihsel kişilerin isimleriyle değiştirilmiştir.

¹⁰² Örneğin Almatı şehrinin adı Vernıy olarak değiştirilmiştir.

¹⁰³ Gerçi, bu dönemde yer isimleri bazen Rusça, bazen de Kazakça olarak değiştirilmiştir. Burada, yapılan ideolojik vurguyu görmek gerekir: Ak Mescit şehri Kızıl Orda olarak, Taraz şehri de sosyalist ozan Jambıl Jabayev’in anısına Jambıl olarak değiştirilmiştir.

Eğitim dili Kazakça olan eğitim müesseselerinin de – kreşler, ilk ve orta öğrenim, yüksek okullar ve Kazakça eğitim veren üniversite bölümleri – sayıları 1990’dan bu yana artmaktadır. Rus okulları yılda ortalama yüzde 2,9 azalırken, Kazak okulları yüzde 3,3 artışla çoğalmaktadır. Günümüz Kazakistan’ında Kazakça eğitim veren bu tür kurumlara taleplerin arttığı da göze çarpmaktadır ki bu da ülkede yürütölmekte olan Kazaklaştırma politikalarının bir “meyvesidir” (Sarsembayev, 1999: 336; Janguttin, 2002: 139). Bu kurumlardaki Kazak öğrencilerin sayısı da, diğer etnik gruba üye öğrencilere nazaran başatlık göstermektedir: 1980–81 eğitim-öğrenim yılında üniversite öğrencilerinin yüzde 50’sini Kazaklar oluştururken, 1989–90 yılında bu gösterge ancak yüzde 54’e yükselmiştir. Bağımsızlık yıllarından itibaren Kazak öğrencilerinin sayısının hızlıca arttığını 1999–2000 eğitim-öğretim yılında yüzde 66,7’ye ulaşan orandan görmek mümkündür (KİGY, 2000: 94-95’ten akt., Janguttin, 2002: 139).

Bu sadece ülke içindeki durumdur. Kazakistan, bağımsızlığını alır almaz yurt dışına öğrenci göndermeye başlamıştır. Başta Türkiye olmak üzere, “Müslöman” ölkeler yardım amacıyla Kazakistanlı öğrencilere hem burs hem de bedava eğitim vermeye başlamışlardır. 1993’te Cumhurbaşkanı Nazarbayev’in inisiyatifiyle genç neslin yurt dışında, daha doğrusu Batı ölkelerinde eğitim almasını sağlamak için uluslararası *Bolaşak* (Gelecek) burs programı oluşturulmuştur. Bu programın amacı, dünyaca önlü üniversiteler ve yüksek öğrenim kurumlarına Kazakistanlı öğrencileri göndererek yeni nesil devlet kadrosunu hazırlamaktır.

Bu programın desteğiyle yurt dışında eğitim alan Kazakistanlı öğrencilerin etnik dağılımına baktığımızda, burada da Kazakların yüksek oranını görürüz. Bir tek örnek verelim: 2008 yılında *Bolaşak* burs programını kazanan 1311 öğrencinin 1124’i Kazaktır. Bunun dışında 4 Azeri, 1’er Bulgar, Beyaz Rus, İnguş ve Çeçen, 2 Kırgız, 3’er Ukrayn ve Uygur, 8’er Tatar ve Özbek, 14 Kore ve 41 Rus bulunmaktadır (Bkz., UBP, 2008). Gerçi söz konusu programa Kazak olmayanların başvurusunun çok az olduğunu da belirtmek gerekir. Kanımca bunun başlıca nedeni, burs için yapılan Kazakça dil sınavıdır. Bununla birlikte kişinin ne denli vatansever

ve milliyetçi olduğunu ölçen “mülakat” da Kazak olmayanların söz konusu programa olan ilgilerini azaltmış olabilir.

ii. İNANÇ ALANI

Glasnost'un demokratik açılımları, SSCB'deki tüm alanlarda olduğu gibi dinsel alanı da canlandırmıştır. Bu canlanma, post-Sovyet ülkelerin toplumsal-politik gelişmesini etkileyen genel olgular içerisindeki özel konumunu korumaktadır. Fakat dinsel canlanmalar her ülkede aynı biçimde belirmemektedir. Kazakistan'la Özbekistan'ın karşılaştıkları dinsel sorunlar birbirinden farklıdır. Bu iki ülkenin hem komşu olması hem de tarihsel geçmiş ve kültürel benzerliklerine karşın bu alanda farklılık göstermelerinin nedeni, Kazaklar ve Özbeklerdeki İslam anlayışının farklı olmasından veya İslamlaşma düzeyinin aynı olmamasından kaynaklanmaktadır (Sultangaliyeva, 1999: 23; Balcı, 2005: 111). Özbekistan'da dinsellik, siyasal kimlikle beraber “geri dönmüştür”. Günümüz Özbekistan bölgesi, Orta Çağ'da yaşanan İslam Rönesans'ını gerçekleştiren önemli bölgelerden biriydi. Bu bölgeler, köklü İslami medeniyete sahip Orta Asya'nın yerleşik toplumlarının yaşam alanlarıydı. Tüm bunlar, Sovyetler Birliği döneminde dinsel yaşamın yasaklı alan olmasına karşın, Özbekleri dinsel yaşamdan vazgeçirmeyecek kadar güçlüydü.

İslam, Orta Asya'nın göçebe topluluklarının günlük hayatına ise, hiçbir zaman tam anlamıyla yansımamıştır. Göçebelerdeki İslam, İslam öncesi inançlarla birlikte yaşamıştır ve sinkretik (*syncretic*) karaktere sahiptir. Kazaklar, İslam akımları içinde Sünniliğe ve bunun içinde Hanefi mezhebine üye olduklarını iddia etmektedirler. Fakat Allah'a, onun son peygamberine olan imanla beraber, büyük evliyaların ve dedelerinin ruhlarına, toprağa, ateşe, aya ve gökyüzüne tapma ve bez bağlama gibi kültürel eylemleriyle ve bunları İslam'ın değerleri olarak görmeleriyle; hatta Nevruz bayramının Kurban ve Ramazan bayramı gibi İslam bayramı olduğunu düşünmeleriyle sünnilikten oldukça uzaklaşmaktadırlar. Dolayısıyla Kazakistan'da dinsel alanın siyasallaşması, ülkeye ait özel koşullar sayesinde mümkün olmamıştır. Ülkenin çok etnili ve dolayısıyla çok dinli yapısı da siyasal İslam'ın oluşmasını engelleyen diğer bir faktördür.

Bağımsızlık sonrası Kazakistan’ında dinsel alanın siyasallaşması her ne kadar gerçekleş(e)mediyse de, İslamlaşma hareketinin başladığını görmek mümkündür: Bir taraftan insanlar SSCB döneminde yasaklanmış alanı yeniden keşfetmek istemektedirler, diğer taraftan da devlet, İslam’ı yeni ulusal kimliğin oluşturucu ve değişmez unsurlarından biri olarak görmektedir (Balcı, 2005: 111). Bu süreç, ilkin 1990’da kurulan Kazakistan Müslümanları Dini Başkanlığı ile başlamıştır. Bu kurum, Kazakistan’ın ilk dini kurumudur. Bu döneme kadar Kazaklar ve Kazakistanlı Müslümanlar, 1941’de kurulan ve merkezi Taşkent’te – Özbekistan’da – bulunan Orta Asya ve Kazakistan Müslümanları Dini Başkanlığı’na bağlıydılar. Bu tarihin öncesinde ise Kazaklar, 1923’te kurulan ve merkezi Ufa’da – RSFSC’nin Tataristan Otonom Cumhuriyetinin başkenti – bulunan Rusya ve Sibirya Müslümanları Merkezi Dini Başkanlığı’nın bünyesindeydiler. Diğer bir deyişle Kazaklarda hiçbir zaman kendilerine ait dini kurum bulunmamıştı. Daha açık bir dille, İslam, Özbeklerin veya Tatar-Başkurtların tekelindeydi.

1990’da kurulan Kazakistan Müslümanları Dini Başkanlığı’nın ilk başkanı olarak, Sovyetler döneminde Arap ülkelerinin birinde – Libya’da – dini eğitim alan tek Kazak olan Râtbek Nısanbayev atanmıştır. Gerçi Nısanbayev’in de Özbek asıllı olduğunu iddia edenler vardır ve 1992’de radikal Kazak milliyetçileri tarafından tartaklanarak eli kırılmıştır ama onun önderliğinde ilk defa *Kur’an* Kazakçaya çevrilmiş ve İslami bilgi kitapçıkları bastırılmıştır. 1992’den itibaren *İman* adlı Kazakça dergi yayınlanmaya başlamıştır.

Camilerin sayısında da artış görülmektedir: Kazakistan’da 1979’da sadece 25 cami bulunmaktayken, 1990’da bunların sayısı 63’e ulaşmıştır. 1999’da ise ülkede 5000 cami faaliyetteydi. Ayrıca, Almatı’da İslam Enstitüsü kurulmuş, Merki’de imam yetiştiren Medrese açılmıştır. Günümüzde ülkede bulunan 20 Medrese, Kazak-Arap Üniversitesi, Kazak-Kuveyt Üniversitesi, Kazak-Mısır Üniversitesi ve Ahmet Yesevi Üniversitesi’ndeki ilahiyat fakülteleri vasıflı dini kadroları görevlerine hazırlamaktadır. Her yıl en az 500 kişi Hacca gitmektedir (Komayev, 2001). Yurt dışına da İslam ilahiyatı üzerine eğitim almaları için öğrenci gönderilmeye başlamıştır. Sadece 1996 yılında Mısır’ın El-Esher Üniversitesi’ne 80 öğrenci,

Türkiye’deki çeşitli üniversitelerin ilahiyat fakültelerinde 100 öğrenci, Pakistan’a da 20 öğrenci gönderilmiştir (Sultangaliyeva, 1999: 30).

Tüm bunlar, bir taraftan SSCB’nin çöküşüyle birlikte ülkede ortaya çıkan İslamlaşma hareketine işaret etmekteyse, diğer taraftan da devletin Kazakları “tekrar İslamlaştırarak”, ulusal kimliği oluşturma amacının mevcudiyetini göstermektedir. Bu noktada, yani bir tarafı İslam’la doldurulmaya çalışılan ulusal kimliğin inşasında Kazakistan’a hizmet ve yardım eden ülkelerin başında Türkiye gelmektedir.

Türkiye, SSCB’nin çöktüğü yıllarda Orta Asya’da kurulan bağımsız yeni Türki Cumhuriyetlerle işbirliği yapmak için strateji geliştirme konusunda hazırlıksız yakalanmasına karşın, her konuda –ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan– “kârlı” çıkan belki de tek ülkedir. Bunun en önemli nedenlerinin başında kültürel alandaki benzerlikler ve ortaklıklar gelmektedir. Bunun dışında Türkiye, Arap ülkeleri veya İran, Pakistan gibi resmen İslam Cumhuriyeti değildir. Türkiye’nin laik niteliği, ateist SSCB’nin enkazının büyük bir bölümünde kurulan Kazakistan için iyi bir örnektir. Türkiye, laik bir devlet olmakla birlikte, binlerce imam-hatip okulu, ilahiyat fakültesi ve Diyanet Vakfı sayesinde dinsel eğitim alanında yılların deneyimine sahipti ve din adamı yetiştirilmesi konusunda Kazakistan’a –ve diğer Orta Asya ülkelerine– öneriler sunabilecek tek ülke idi (Balçı, 2005: 111). Bundan dolayı da Kazakistan, günümüzde İslam cumhuriyetlerine “köktendincilik öğretiliyor” kaygısıyla öğrenci göndermeyi durdurmuştur. Bu ayrıcalık sadece bir İslam cumhuriyeti olmayan Türkiye’ye tanınmaktadır.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Türkiye de bu ayrıcalıktan olabildiğince faydalanmaktadır. Çünkü Türkiye’nin Orta Asya Türki Cumhuriyetleri’ndeki stratejisi 1990’lardan bu yana, bölgede Türkiye varlığını göstermek olmuştur. Dolayısıyla Türkiye, İslam devletleri – Suudi Arabistan, Mısır, Pakistan ve İran – dinsel nüfuzlarını Orta Asya’ya yayacakları endişesiyle bölgede İslami bir politika geliştirmek zorunda kalmıştır. Bu politikaların yürütülmesi için Türkiye Büyükelçiliği bünyesinde Türkiye Diyanet İşleri görevlileri için kadro açılmıştır ve bu danışmanların sağladığı ilişki üzerinden din görevlilerinin yetiştirilmesi ve ibadet yerlerinin inşa edilmesi konusunda Kazakistan’a yardımda bulunulmuştur. Bunun dışında Ahmet Yesevi türbesinin onarımı Türkiye tarafından yapılmıştır. 1990’ların başında Türkiye’nin uyguladığı “Türk Dünyasından 10.000 öğrenci programı” çerçevesinde Ankara, Bursa, Konya ve diğer kentlerin imam-hatip okullarında Kazak öğrenciler eğitim almıştır (Balçı, 2005: 110–112).

Türkiye’nin dinsel işbirliği alanındaki bu çeşitli girişimleri, Orta Asya Türklerinin bilincine Türklük düşüncesi sokmayı ve bunu geliştirmeyi, bunun sonucunda da “Türk halklarını” Türkiye’nin egemenliğindeki veya en azından etkisindeki ulus-üstü bir küme içinde birleştirmeyi güdümlenen politikasının önünü açmaktadır (Balçı, 2005: 113). Ancak yakın tarihte bu projeyi gerçekleştirme olanağının söz konusu ol(a)mayacağına altını çizmek gerekir. Çünkü bu proje gerçekçi bir eylemden

2004 verilerine göre ülkede 1741 İslam, 437 Protestan-Karizmatik, 266 Evangelist Hıristiyan Baptisler, 245 Rus Ortodoks, 105 Yahova Şahitleri, 70 Bahaî ve Krişnaitler başta olmak üzere 3157 dini grup bulunmaktadır. 1990 yılında Kazakistan'daki dini grupların sayısı 671 idi. Burada büyük çoğunluğa İslam grupları sahipken, Rus Ortodoks dini grubu gerileme göstermektedir (Bkz., KCDG).

Kazakistan'daki Rus Ortodoks Kilisesi, ülkedeki dini misyonerlerden rahatsızlık duymaktadır. Ülkede sadece 2 dine – İslam ve Rus-Ortodoks – izin verilmesi gerektiğini ve diğer misyoner grupların toplumsal barışı bozacaklarını sıkça ifade etmektedir. Kazaklar ise, İslam dışındaki tüm dinler ve dini akımların ülkede varlığından rahatsızlık duymaktadırlar. Onlara göre “zaten *Cüz ve Ru*'lara bölünen Kazaklar, dinsel açıdan da bölünecek olursa ülke elden gidecektir”.¹⁰⁵

oldukça uzaktadır: Türk diplomasisinin hatası, kötü – veya iyi – Türkistan politikası tasarımları değil, hakkında hiçbir şey veya hemen hemen hiçbir şey bilmedikleri bir bölgeyi daha iyi tanımaya zaman ayırmamalarından kaynaklanmaktadır (Balcı, 2005: 82).

Kazakistan'da Türklük ve dini birlik propagandasını sadece Türkiye Cumhuriyeti devleti değil, Türkiye'den gelen kültürel ve/veya ekonomik – daha açık bir dille, dini guruplar ve şirketler – özel kuruluşlar da yapmaktadırlar. Hatta bunlar, Türkiye devleti politikasını gerçekleştiren memurlardan çok daha başarılı olmaktadır (Balcı, 2005: 82). Bunların en başında Türkiye'de Fethullah Gülen Cemaati olarak bilinen dini örgüt gelmektedir. Söz konusu cemaatin Türkiye dışında en çok eğitim kurumu Kazakistan'da bulunmaktadır: 29 (1 İlköğretim Okulu, 27 Lise, 1 Üniversite) (Bkz., KATEV). Bunların dışında 1 gazete (*Қазақстан Заман*) ve 1 çocuk dergisi de yayınlanmaktadır.

Dini cemaatin eğitim müesseselerinin ancak 2'sinin uzmanlık alanı doğubilimdir (Arap dili ve İslam ilahiyatı). Bu uzmanlık alanına sahip okullar, Türkiye'deki İmam-Hatip Liseleri'nin Kazakistan versiyonudur. Bu okulların dikkat çekici özelliği ise, Kazakistan'ın – göreceli anlamda – İslami gelişmeleri en çok kaydeden bölgelerinde – Şımkent ve Almatı – açılmasıdır. Aslında bu tür liselerin açılması için Kazakistan resmi olarak istekte bulunmamıştır. Cemaat önderleri ülkedeki yetkili makamlara bir ilahiyat okulu açmayı teklif etmekte ve masraflar Türkiyeli “şirket” tarafından karşılanacağı için bu teklifler genellikle reddedilmemektedir. Doğubilimi uzmanlık alanıyla eğitim veren liselerin başlıca dersleri Arapça, Kuran okuma ve tefsir, İslam tarihi ve fıkıh'tır. Bunun dışında Kazakistan'ın genel eğitim müfredatına da uyulmaktadır: Kazak dili ve edebiyatı, Kazakistan tarihi gibi dersler bu müfredatın içindedir (Balcı, 2005: 199–202).

Kalan liseler ya fen ya da genel uzmanlık alanını seçmişlerdir. Fakat bu okullarda da Türkiye'de olduğu gibi, “dinini iyi bilen insanlar” yetiştirilmektedir. Günümüzde “cemaat şirketleri” sayısı artmıştır. Hatta bu eğitim kurumları Fethullah Gülen'in Kazak müritleri tarafından mali açıdan desteklenmektedir. Sadece 1996'da açılan Süleyman Demirel Üniversitesi (Almatı) karma eğitim vermektedir. Sovyetler Birliği'nden miras kalan karma eğitim ilkesi Kazakistan'da korunmasına karşın, cemaatin liselerine işlememektedir. Sayısal eşitlikten de söz etmek mümkün değildir: 27 lisenin sadece 4'ü kızlara kapısını açmıştır. Dolayısıyla bu okulların tamamına yakını erkek öğrencileri almaktadır diyebiliriz. Kızların okuma oranının hiçbir şekilde geri kalmadığı Kazakistan'da kız liselilerin net bir biçimde ikinci plana itilmesi, aslında Türkiye'de övülen Fethullah Gülen Okulları'nın modernitesinin sınırlarını da göstermektedir (Balcı, 2005: 199–202).

¹⁰⁵ Örneğin, Askar Estörejev adlı Kazak kökenli Rus-Ortodoks Kilisesi görevlisinin, Moskova ve tüm Rusya Patriarh'ını – Baş Piskopos'unu – seçmek için Kazakistan Rus-Ortodoks Kilisesi adına giden 3 kişilik delegede yer alması ile ilgili Kazakistan'da yayımlanan Rus dilli *Vremya* (Время) gazetesinin

Ülkede ABD ve Avrupa merkezli Hıristiyan dini akımları ve mezheplerinin varlığı bağımsızlıktan bu yana söz konusudur ve her zaman tartışma konusu olagelmektedir. Özellikle de 1992’de kabul edilen ve ülkedeki belki de tek demokratik yasa olan Din ve İnanç Özgürlükleri ve Dini Birlikler Kanunu (*Dini Senim Bostandığı jâne Dini Birlestikter Turalı Zan*) eleştiri odağındadır. Bundan ötürü Ulusal Güvenlik Kanunu’nda (*Ulittıq Qauipsızdıq Turalı Zan*) “manevi güvenlik” kavramının olmayışını da tartışma alanına taşınmaktadır. Din ve misyonerlik meselesi, özellikle Kazak dilli basın organlarının en çok gündeme getirdiğı konuların başını çekmektedir.¹⁰⁶

Kazakistan’ın din ve inanç özgürlükleri ile ilgili mevzuatın misyonerlere birtakım kolaylıklar sağladığını söylemek mümkündür. Ülkede dini faaliyet göstermek isteyen kişiler, misyonerlik vizesi alarak bu işi yapabilirler. Misyonerlik

haberi (Bahtigereev, 2009), Kazak milliyetçileri ve İslamcılarının eleştiri odağına alınmıştır. Haberin ardından *Jas Alaş* (*Жас Алау*) gazetesi köşe yazarlarından Âmirhan Mendeke şöyle der:

Tüm Rusya ve Moskova Patriğı seçimine Kazak’ın da katılmasını makale yazarı müjdeleyerek haykırarak yazmış. Oysa bu hiçbir şekilde bir başarı değildir. Tam tersi büyük bir derttir. Milletin başına gelen büyük bir dert. Askar Estörevey’in hem kendisi, hem de anne-babası Rus-Ortodoks dinini Tatarlar gibi 1850-70’li yıllarda kabul etmedi. Ya da Tümen’in Kazakları gibi – Rusya’nın Tümen eyaletinde Hıristiyanlığı kabul eden Kazaklar mevcuttur – 1890–1900 yılları arasında Hıristiyanlığa geçmedi. Bunlar Rus-Ortodoks inancına daha şu günlerde, açık bir dille Kazakistan bağımsızlığını kazandıktan sonraki yıllarda geçti. Bunun suçlusu biziz. Bir milletin birkaç dine ve inanca geçmesine göz yummaktayız (Mendeke, 2009).

Görüldüğü gibi İslam, Kazaklara Allah’ın “hakiki dini” olduğu için değil, milleti birleştiren bir unsur olduğu için gereklidir.

¹⁰⁶ Örneğin Adalet Bakanlığı Din İşleri Komitesi Başkan Yardımcısı Amanbek Mukaşov, Anayasa’da belirtilen “dinlerin eşitliği” kavramını bir yana bırakıp, Kazakistan’da esas dinin İslam olduğunu ve din birliğinin gerekliliğini vurgulamaktadır (Mukaşov, 2008). Kazakistan Müslümanları Dini Başkanlığı’nın günümüz Başkanı Absattar Derbisali de misyonerlerden rahatsızlık duyduğunu dile getirmektedir: “Onlar (batılı Hıristiyan misyonerleri M.Y.), özellikle Müslümanları kendilerine çekmeye çalışmaktadırlar. Dolayısıyla Kazak, Uygur, Türk ve başka milletler ve etnik gruplar için özel ibadet yerleri açarak onların uslarını zehirlemektedirler” (Derbisali, 2008). Diğer bir eleştiri ise Kazakistan’daki sanatçı, bilim ve iş insanları camiasının temsilcilerinden gelmektedir. Asanali Aşimov (SSCB ve K. C. Devlet Sanatçısı), Şerhan Murtaza (Yazar), Murat Jurinov (K. C. Ulusal Akademisi Başkanı), Sultan Sartayev (K. C. Ulusal Bilim Akademisi Ord. Profesörü), Nadir Nadirov (K. C. Ulusal Bilim Akademisi Ord. Profesörü) vd tarafından kaleme alınan ve Parlamento Meclisi milletvekillerine açık mektup olarak yayımlanan bir yazıda, özellikle Yahova Şahitleri’nden şikâyet edilmektedir: “Bu inanca göre Vatan kavramı yoktur. Gökyüzü ve yeryüzü tüm insanlığa aittir. Demek ki, onlar için vatanseverliğin, vatani savunmanın, vatan için çalışmanın hiçbir anlamı yoktur” (Aşimov ve Murtaza vd., 2008).

vizesi olmayan yabancı ülke vatandaşları dini inançları yayma faaliyetlerinde bulunamazlar. Bu durumun ancak İslam dışı misyonerler için geçerli olduğunu uygulamadan görmek mümkündür.¹⁰⁷ Örneğin, yukarıda bahsettiğimiz Fethullah Gülen Cemaati, Kazakistan’da İslam misyonerliği yürütmektedir. Fakat bu cemaatin mensupları Kazakistan’a girdiklerinde misyonerlik vizesini almamaktadırlar. İslam’ın dışındaki din ve inançlara ait misyoner toplulukların misafirleri, misyonerlik vizesi olmaması durumunda bir kere vaaz verseler bile tutuklanmakta ve sınır dışı edilmektedirler. Misyonerlik vizesi olmayan İslami cemaatlerin mensuplarının faaliyetlerine ise göz yumulmaktadır. Burada İslam misyonerlerine karşı daha ılımlı bir yaklaşım söz konusudur. Kazaklara göre bir İslam anlayışının geliştirilmekte olduğunu da söylemek mümkündür. Yani, sadece Hanefî mezhebi üzerine çalışmalar yürütülmekte ve Çeçen ve Kürt azınlıkların üye oldukları Şafî mezhebi üzerinde durulmamaktadır.

Tüm bunlar, Kazakistan’ın ulus-devlet inşa sürecinde İslam’ın yerini bir kez daha ortaya koymaktadır. Tüm alanlarda olduğu gibi bu alanda da Kazakların birliği ve çıkarları göz önünde bulundurulmaktadır ve buna göre hareket edilmektedir, yasal olsun veya olmasın.

iii. BASIN-YAYIN ALANI

Basın-yayın alanı, Kazaklaştırma politikalarına en çok direnen alandır. Bu direncin kaynağı olarak şunları gösterebiliriz:

- Kitle iletişim araçlarına “has” olan özellikler: Basın ve ifade özgürlüğüne olan inanç vb;
- Küreselleşme sürecinin etkisi: Uydu televizyon ve İnternet gibi yeni iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması;
- İnsanların kendi istedikleri basın-yayın organını okuması, dinlemesi ve izlemesi.

1 Ekim 2004 verilerine göre Kazakistan’da 1332 gazete, 590 dergi, 187 televizyon ve radyo kanalı, 11 haber ajansı yayın yapmaktaydı –toplamda 2120.

¹⁰⁷ Gerçi, siyasal kimliğiyle dünyaca ünlü İslami hareketlerin (El Kaida, Hizbut Tahrir vb.) faaliyeti yasaklanmıştır

Kazakça yayın yapan basın kuruluşları en çok Kazakistan'ın güney bölgelerinden ülkeye dağılmaktadır ve bunların yüzde 35'i Almatı'da, yüzde 22'si Şımkent'te ve yüzde 11'si Kızılorda'da bulunmaktadır (Kazİnform HA, 2004). Bunun dışında ülkede 2006 yılından itibaren 2392 yabancı basın-yayın kuruluşu faaliyet göstermektedir. Bunların 2309'u süreli yayınlar, 83'ü ise televizyon ve radyo kanallarıdır. Yüzde 90'ı Rusça yayın yapan yabancı kuruluşların ancak yüzde 5'i Kazakçadır, yüzde 5'i ise İngilizcedir (Kazİnform HA, 2006). Kazakistanlıların İnternet kullanımı ise 2005'ten sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. İnternet aboneliği 2007'de yüzde 24,5'e ulaşmıştır (KCİA, 2008: 53). Kazakça web-sitelerinin sayısı ise halen azdır ve bazı Kazakça basın – yayın kuruluşlarının web-sitesi bulunmamaktadır.

Bu durumda, Kazakistanlıların çoğunluğunun Rusça yayınları takip ettiği aşikârdır. Yine de Kazaklaştırma politikaları, bu alanı da kapsamaya çalışmaktadır. Ülkenin bağımsızlıktan sonraki ilk yıllarında Sovyet ideolojisinin yayın organı olan Kazakça gazetelerin Sovyetik isimleri değiştirilmiştir. Örneğin, Kazakistan Komünist Partisi Merkez komitesi organı olan *Sosyalistik Kazakistan*¹⁰⁸ gazetesinin adı, 1991'de *Egemendi Kazakistan*¹⁰⁹ olarak, 1993'te *Egemen Kazakistan* olarak; Kazakistan KomSoMol'unun yayın organı olan *Leninşil Jas*¹¹⁰ gazetesinin adı ise *Jas Alaş*¹¹¹ olarak değiştirilmiştir. *Sosyalistik Kazakistan* gazetesinin Rusça versiyonu olan *Kazahstanskaya Pravda*¹¹² gazetesi ise adını değiştirmemiştir, *pravda* göndermesi¹¹³ içeriği boşaltılarak kullanılmaya devam etmektedir. *Egemen Kazakistan* gazetesi halen resmi gazete statüsünü korumaktadır. *Jas Alaş* ise özel

¹⁰⁸ Türkçesi: Sosyalist Kazakistan-Социалист Қазақстан

¹⁰⁹ Kanımca “egemen” sözcüğü hem bir kavram olarak, hem de bir sözcük olarak Kazakça literatüre ilk defa 1989'da dâhil oldu. Bunu öne sürmemin nedeni, KazSSC'nin egemen ülke olması ile ilgili deklarasyon 25 Ekim 1989'da kabul edildi ve bunun ardından 1991'de *Sosyalistik Kazakistan* gazetesi ismini *Egemendi Kazakistan (Егеменді Қазақстан)* olarak değiştirdi. Ancak egemen sözcüğü – di ekiyle birleştiğinde ve bu sözcüğün ardından da Kazakistan ibaresi olduğunda, Kazakistan'ın başka bir egemen gücün altında olduğu anlamı ortaya çıkmaktaydı. Bu durum ancak 1993'te fark edildi ve gazetenin ismi *Egemen Kazakistan* olarak değiştirildi.

¹¹⁰ Türkçesi: Leninci Genç – Лениншіл Жас

¹¹¹ Türkçesi: Genç Alaş – Жас Алаш

¹¹² Türkçesi: Kazakistan Gerçeği – Казахстанская Правда

¹¹³ *Kazahstanskaya Pravda* gazetesi ismini 1912'de Prag'da toplanan Rusya Sosyal Demokrat İşçi Partisi (Bolşeviklerin) 6. konferansının ardından 22 Nisan (5 Mayıs) 1912'de yayına başlayan *Pravda* gazetesinden almaktaydı. *Pravda* gazetesi günümüzde de Rusya Federasyonu Komünist Partisi'nin yayın organıdır.

yayın organına dönüşmüştür. İki gazetenin web-sitelerindeki bilgiye göre, *Egemen Kazakistan*, “17 Aralık 1919’tan itibaren yayınlanmaktadır”¹¹⁴; *Jas Alaş* ise, “1921’den itibaren yayınlanmaktadır.”¹¹⁵ Bu gazetelerin kuruluş yılları dışında tarihçelerine yer vermemeleri, Sovyetik geçmişi kırıp bunun yerine *Aykap*, *Kazak* gibi Kazak Ceditçilerinin yayınladıkları gazetelerle bütünleşme arzusuyla açıklanabilir.

Ülkedeki mevcut dil sorunu, basın-yayın alanında en çok dile getirilen ve en çok sorun yaratan meseledir. 23 Temmuz 1999’da kabul edilen Kitle İletişim Araçları Kanunu, Anayasa ve Dil(ler) Kanunu’na uygun maddeleri içermektedir. Buna göre ülkedeki radyo ve televizyon kanallarındaki Kazakça programların haftalık saati, diğer dillerdeki programların saatiyle aynı olmak zorundadır (KCKİAK, 2007: 4). Bu uygulamanın adı “yüzde 50’lik” olarak bilinmektedir.¹¹⁶ İlk söz konusu kanun yürürlüğe girdiğinde, televizyon ve radyo kanalları “yasanın açıklarını” kullanarak, Kazakça programları gece saatlerinde vermeye başlamış ve böylece dil sorununu “dengelemişlerdir.”¹¹⁷ Hatta bazı televizyon ve radyo kanalları günümüzde de yüzde 50’lik zorunluluğu yerine getirmemektedirler.¹¹⁸ Bu durum karşısında Kültür ve Enformasyon Bakanlığı yasanın yerine getirilmesi konusunda direnen yayın organlarına uyarı göndermektedir. Ancak 2009’dan itibaren ceza yaptırımını uygulanacağı öngörülmüştür. (KTHA, 2009).

Kazakistan hükümeti, televizyon ve radyo kanallarındaki Kazakça yayın saatlerinin azlığı için bugüne dek ceza yaptırımını uygulamamış gözükse de, gazetecilerin yayınlarının sansürlenmesi, ifade özgürlüğünü kullanma hakkının

¹¹⁴ www.egemen.kz

¹¹⁵ www.zhasalash.kz

¹¹⁶ Aslında Hükümetin Kazakça dil sorunu üzerine hazırladığı ilk düzenlemeler, Kazakça programların saatinin yıllar geçtikçe büyümesini öngörmekteydi. Buna göre 2001’de yüzde 30, 2002’de yüzde 50, 2004’te ise yüzde 80 saatlik büyüme gösterecekti. Bkz. Thomas, 2005: 328.

¹¹⁷ 2000’li yılların başlarında Kazakça programlar, konserler ve hatta çizgi filmler gece saatlerinde verilmekteydi.

¹¹⁸ Dolayısıyla Kazakça yayın sorunu, bir taraftan televizyon ve radyo kanallarının *rating* kurbanı haline geldiyse, diğer taraftan da kanalların yayın politikasını anlamsız hale getirmektedir. Örneğin, *Retro Fm* radyo kanalı, 1960’lar ve 90’lar arasında ünlü olan hem Batı, hem de Sovyet (Rus) popüler şarkılarını – genellikle *disco* şarkılarını – yayınlamaktadır. Fakat Kazakça yayın ve yüzde 50 zorunluluğu ile karşı karşıya kalan *Retro Fm*, Kazakların *retro* şarkıları olarak Kazak halk türkülerinin günümüzdeki “modernleştirilmiş” halini sunmak zorunda kalmaktadır. Çünkü Kazakça *retro* sayılabilecek şarkılar sayıca çok azdır.

kısıtlanması gibi sorunlar mevcuttur. Ülkedeki yolsuzluk başta olmak üzere, bazı belli sorunları araştırmak neredeyse imkânsızdır. 30 televizyon kanalı içinde Cumhurbaşkanı Nazarbayev ve “ailesinin” tahakkümü altında olmayan bir tek kanal – Rusya destekli *31. Kanal* – vardır (Gross ve Kenny, 2008: 55). İftira ettikleri iddia edilen ve kanıtlanan gazetecilerin suçu idari hukuk açısından değil, ceza hukuku açısından değerlendirilmektedir ve bu suçundan dolayı gazetecilere ve basın-yayın organlarına çok büyük ceza uygulamaları yapılmaktadır. Burada ceza alan gazeteci ve basın-yayın kuruluşlarının başında Rus dillilerin gelmesine dikkat çekmek gerekir. Tüm bunlardan – ve Cumhurbaşkanı Nazarbayev merkezli siyasetten – ötürü 2005 yılında *Freedom House*, Kazakistan’ı özgürlüklerin kısıtlandığı ülke olarak değerlendirmektedir (Tilly, 2007: 3).

Diğer bir konu ise, devletin basın-yayın kuruluşlarına verdiği “destek”tir. Bu destekler ihale aracılığıyla yapılmaktadır. İhaleler genelde Kazakça programlar ve projelerle ilgili olduğu için, bunları Kazak dilli basın-yayın kuruluşları kazanabilmektedir.

Tüm bunlar, ülkede var olan Kazaklaştırma politikalarına işaret etmektedir. Bu durum, Kazak dilli ve Rus dilli basın-yayın kuruluşlarını karşı karşıya getirmektedir.¹¹⁹ Galiya İbrayeva, Svetlana Petrenko ve Yuri Buluktayev tarafından 2004 yılında yapılan “Kazakistan’ın Medya Alanının Bilirkişi Değerlendirmesi” adlı alan araştırmasının sonuçları, Kazak dilli ve Rus dilli gazetecilerdeki bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Araştırmaya 114 bilirkişi katılmıştır.¹²⁰ Araştırmayı yürütenler ülkedeki basın-yayın kuruluşlarının genelde iki dilli olduğunu göz önünde bulundurarak, bu kişileri Kazak dilli ve Rus dilli olarak iki gruba ayırmışlardır. Mülakat yoluyla yapılan araştırmada, ülkedeki medya pazarını Kazak dilli

¹¹⁹ Tüm yayın politikaları da buna göre – milliyetçi söylem üretmek – ayarlanmaktadır denilebilir. Yurttaşlığı savunan ve ülkedeki demokrasiyi ilerletmeye yönelik yayınlar yazan ve yapan gazeteciler ve basın-yayın kuruluşlarını görmek çok zor. Her iki taraf ta milliyetçi ve ırkçı söylemleri benimsemiş durumdadır. Ülkedeki adli suçlar, kişinin etnik kimliğiyle birlikte ele alınmaktadır. Bunun ilk örneği 28 Ekim 2007’de ismini Mayatas olayında görmüştür. Tüm gazeteler, 16 yaşındaki Kürt çocuğu tarafından tecavüze uğrayan 4 yaşındaki Kazak çocuğundan bahsetmekteydi. Bunun arkasından gelen Tengiz, Şilek, Malovodnoye, Porugan olayları da bir adli suç olarak değil, Kazaklar ve diğer etnik guruplar arasındaki çatışmalar olarak değerlendirilmektedir.

¹²⁰ Bunlardan 24’i devlet KİA gazetecileri, 75’i gayri-resmi basın-yayın kuruluşları gazetecileri, 15’i çeşitli alanlardaki bilim insanları ve El-Farabi Kazak Milli Üniversitesi İletişim fakültesi öğretim üyeleridir ve 63’ü Kazak, 45’i Rus ve 6’sı diğer etnik gurup üyeleridirler.

bilirkişilerin yüzde 62,8'inin olumlu, Rus dillilerin yüzde 73,7'sinin olumsuz değerlendirdikleri ortaya çıkmıştır. Kazakistan'daki KIA'nın küresel medya ortamına entegrasyonu konusunda Kazak dillilerin yüzde 57,1'i ülkenin medya alanının dünya ile bağının iyi durumda olduğunu dile getirirken, Rus dillilerin yüzde 76,2'si bu tür entegrasyon dengesinin çok düşük olduğunu belirtmiştir. Araştırmada Kazak dillilerin daha iyimser, Rus dillilerin daha eleştirel ve kötümser oldukları fark edilmiştir. Araştırmayı yürütenlere göre, Kazak dillilerin olumlu yaklaşım sergilemeleri, Kazak dilli basın-yayın için Rus dilli yayınlarla eşit koşulun yaratılmasından, devlet siparişlerinden dolayı Kazak dilli kuruluşların finansal durumunun iyileşmesinden, dolayısıyla programlar ve basın dizaynını iyileştiren teknolojik desteğe sahip olmalarından kaynaklanmaktadır (İbrayeva, Petrenko ve Buluktayev, 2004).

Basın-yayın alanının Kazaklaştırılma süreci uzun sürecek gibi görünmektedir. Ancak, hem devletin kültür politikalarından kaynaklanan baskılar, hem de ülkedeki diğer kültürel alanların Kazaklaştırılması, bu alanı da etkileyecektir.

iv. SANAT ALANI

Kazakistan'da sanat alanının Kazaklaştırılması, Stalin döneminden itibaren bu alanın kurumsallaştırılmasıyla birlikte başlamıştır denilebilir. Kazak kültürünün kurumsallaştırılmasının tarihi, 1926'da dönemin başkenti Kızılorda'da kurulan Kazak Devlet Drama Tiyatrosu ile başlar. Bu tiyatro, 1928'de başkentin değişmesine bağlı olarak Almatı'ya taşınır. 1932'de Boris Erzakoviç'in başkanlığında Kazak Radyosu Korosu kurulur. 8 Aralık 1933'te Kazakistan Komünist Partisi Bölgesel Komitesi, Kazak gençlerini Moskova ve Leningrad'a müzik ve tiyatro eğitimine göndermek ve ülkedeki bazı il (*oblast*) merkezlerinde müzik ve tiyatro yüksek okulları (*tehnikum*) açmak için "Milli sanatı geliştirme eylemleri hakkındaki karar"ını alır. 1933'te Müzik Yüksek Okulu (*studio*) açılır ve 2 Ocak 1934'te Kazak Müzik Tiyatrosu –17 Ocak 1937'den itibaren Kazak Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu– kurulur. 1934'de kompozitör Ahmet Jubanov'un inisiyatifiyle ilk defa Kazak Milli Çalgıları Orkestrası –1944'ten itibaren Kurmangazı ismi verilir– kurulur, ardından 1935'te yine Ahmet Jubanov'un başkanlığında ve sanat yönetmenliğinde Kazak Devlet Filarmonisi –1938'den itibaren Jambıl Jabayev ismi

verilir– açılır. Kazak halk sanatçıları ile kompozitörler arasında iletişim sağlanır, 1934’te Kazak milli sanatı insanların 1. toplantısı (*Slet*), 1937’de ise 2. toplantısı gerçekleşir (KSA, 2002).

Kazak modern ulusal sanatı, aslında Sovyet Kazakistan’ının sanat alanını tekeline alan bu kurumlar ve kuruluşlar tarafından yaratılmıştır. Bu yıllarda halk oyunları hareketleri geliştirilir, ozanlar ve ozan atışmaları (*aytis*) sanatsal değer kazanarak sahnelerde yer almaya başlar.¹²¹ Klasik Batı müziği eğitimi alan kompozitörler, Kazak halk müziğini araştırırlar ve bunları çok sesli Kazak milli çalgıları orkestrası için tekrar bestelerler. Daha önceleri Kazak müziğinde olmayan marş, *recitative*-şarkı, *requiem*-şarkı, *romans*-şarkı gibi yeni türler oluşturulur. İlk defa Kazakça operalar bestelenmeye başlar.¹²² Kazak balesi de ortaya çıkar. Senfoni müziği, konçerto, kantat ve oratoryo türleri gelişir. Tiyatroda ise, Shakspeare’in *Hamlet*’inden Gogol’un *Müfettiş*’ine kadar dünya klasikleri Kazakça sergilenmeye başlar. Bunun dışında Kazak dramaturgları tarafından binlerce oyun yazılır.

Popüler müzik alanında da ilerlemeler kaydedilir. Hatta günümüz Kazak pop-yıldızlarının başını 1970’lerden itibaren tüm SSCB’de ünlü olan Roza Rımbayeva, Makpal Jünisova çekmektedirler. 1990’dan beri Uluslararası Asya Sesi Yarışması yapılmaktadır ve bu yarışma 1990 sonrası Kazak popüler müziğinin gelişmesini etkilemiştir (KSA, 2002).

Bağımsızlık öncesi Kazakistan sanatı, her ne kadar Sovyetik de olsa, Kazaklara yönelikti ve Kazakların etnik kimliğinin oturtulması için oldukça çok çaba

¹²¹ Bunlardan en önde geleni Jambıl Jabayev, Kenen Âzirbayev ve Âmre Kaşavbayev’tir. Jambıl’ın ismi, sonradan ülkedeki büyük şehirlerden biri olan Taraz’a verilmiştir.

¹²² İlk Kazak operası olan *Kız Jibek Operası*, 7 Ocak 1934’te sahne alır. Bu operayı, Yevgeni Brusilovski, *Kız Jibek* adlı Kazak destanından uyarlar (Libretto yazarı: Gabit Müsrepov). İkinci opera eseri olan *Jalbır* da Brusilovski tarafından bestelenir (Libretto: Beyimbet Maylin). 7 Kasım 1935’de sahneye çıkan bu eser, 1916’daki ayaklanmayı ele alır. 15 Ocak, 1937’de sahne alan *Er Targın Operası* (Libretto: S. Kamalov) da Brusilovski tarafından Kazak ulusal sanatına kazandırılan bir diğer eserdir. Kazak müziğinin motiflerini klasik Batı müziğine kazandırmada çok başarılı olan Brusilovski, Rus kökenli bir kompozitördü. Kazak kökenli kompozitörlerin – Ahmet Jubanov ve Latif Hamidi – ilk opera yapıtları olan *Abay Operası* (Libretto: Muhtar Avezov), 24 Aralık 1944’te sahne alır. 1945’te *Amangeldi Operası* (Kompozitör: Brusilovski ve Mukan Tölebayev, Libretto: G. Müsrepov), 1946’da *Birjan-Sara Operası* (Kompozitör: M. Tölebayev, Libretto: K. Jumaliyev), 1947’de *Tölegen Toktarov Operası* (Kompozitör: Jubanov ve Hamidi, Libretto: Avezov), 1953’te *Dudaray Operası* (Kompozitör: Brusilovski, Libretto: A. Hangeldin) vb yaratılır (Bkz., KSA, 2002).

gösterdi. Ancak SSCB döneminde etnik gruplar arasında yaşanan sorunlarla az veya çok olsun Moskova ilgilenirdi. Her Sovyet Cumhuriyeti, sanat alanında ülkeye adı verilen unvanlı (*titular*) etnik grubun sanatını geliştirmekte yükümlüydü. Bağımsızlık sonrası Kazakistan’ında bu durum değişmemiştir. Etnik – Kazak – merkezli ilerleme en çok bu alanda boy göstermektedir. Gerçi, SSCB döneminden kalma Lermantov Rus Akademik Tiyatrosu, Sats Rus Akademik Çocuk ve Gençlik Tiyatrosu, Uygur Müzik Tiyatrosu, Alman Tiyatrosu ve Kore Müzik Tiyatroları halen çalışmaktadır. Fakat bunlar da ülkedeki diğer sanat kurumlarıyla birlikte devletin tekelindedir. Özerk yapılanmalar ise ya apolitiktir ya da ülkedeki milliyetçi anlayışa katkıda bulunmaktadırlar.

Günümüz Kazakistan’ının sanat alanı, diğer kültürel alanlarda olduğu gibi bağımsızlıkla birlikte güçlenen ve geçmişten kalma sosyalist içerikli milli kimliği millileştirmek isteyen Kazaklaştırma politikasına başarıyla hizmet etmektedir. Tiyatrolar, opera ve baleler, müzeler, resim galerileri vb. Sovyetlerin kültür politikalarını uygulama metoduyla çalışan Kazakistan için, biçilmiş kaftan halindedir. Diğer bir deyişe Kazakistan’ın bağımsızlık sonrasında milli kimliğini yeniden kurgularken izlediği kültürel canlanma politikasının temel kurumsal araçları olmaya devam etmektedirler. Bu kültürel mecralardan biri olan sinema ise, gelecek bölümde, bu çalışmanın temel inceleme alanı olarak ele alınacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ULUS-DEVLET İNŞA SÜRECİNDE KAZAK SİNEMASI

Çalışmanın birinci bölümünde küreselleşme ve bunun ulus-devleti zedelemesi, fakat aynı zamanda küresel gelişmelerin ulus-devlete bağlı kalması, hatta küreselleşme sürecinin yeni ulus-devletlerin inşa ediliş sürecine tanıklık etmesi, küreselleşme süreciyle birlikte ulusal sinema kavramının da aşınması, ancak sinemaların ulusal kültürün bir parçası olmaya devam etmesi konuları ele alındı. İkinci bölümde ise, küreselleşme sürecinin tanıklık ettiği Kazak ulus-devletinin inşa süreci ve bu süreçte yaşanan ulus inşası politikalarından söz edildi. Birinci ve ikinci bölüme bağlı olarak bu bölümde, Kazakistan'da 1992'den bu yana yaşanmakta olan ulus-devlet inşa sürecinde sinemanın yeri belirlenmeye çalışılacaktır. Bunu yaparken iki temel analiz çerçevesine başvurulacaktır. Bu bölümün ilk kısmı – A kısmı – günümüz Kazak sinemasının endüstriyel analizidir. Bu kısımda Kazakistan'daki ulusal sinema endüstrisinin oluşumunu ve bu oluşum sürecinde devletin, entelektüellerin ve sinemacıların görüşleri ele alınacaktır. Böylece kültürel çevreye de az da olsa değinilecektir. Ayrıca, küreselleşmenin etkilerinin –uluslararasılık ve ulusaşırılık gibi boyutların– bu süreçteki yeri de belirlenmeye çalışılacaktır. Bu kısmın sonunda günümüz Kazak sinemasının ne olduğunu tanımlamaya yönelik bir tartışma yapılacaktır. İkinci kısımda – B kısmında – ise, film çözümlemesi gerçekleştirilecektir. Birinci bölümün sonunda çizilen çerçeveye uygun biçimde, Kazak sineması bir “ulusal alegori” olarak okunmaya çalışılacaktır.

A. PERESTROYKA'DAN GÜNÜMÜZE KAZAKİSTAN'IN SİNEMA ENDÜSTRİSİ: 1986–2009

1. DEVLET DESTEĞİNE DAYALI SOVYET SİNEMA ENDÜSTRİSİ'NİN ÇÖKÜŞÜ

Bolşevikler sinemayı neredeyse eğitimle aynı anlamı ve görevi taşıyan bir propaganda aracı olarak ve dolayısıyla kitlelerle kurulacak iletişimdeki temel sanatsal biçim olarak görmekteydiler. Bu durum, sinemanın devlet tarafından organize edilmesini, desteklenmesini ve denetlenmesini beraberinde getirmiştir.

Dolayısıyla temelde devlet tarafından finanse edilen ve ulusal-kitlesele izleyiciye yönelik politika izleyen Sovyet sinema endüstrisi – sinema salonları, film stüdyoları, sinema eğitimi, akademi camiası ve yayınları ile – dünya sinema endüstrileri arasında en gelişmiş ve sistemli çalışanlarından biriydi.

Sovyet sineması – ülkedeki tüm alanlarda olduğu gibi – devlet tarafından denetlenen ve yönetilen dikey yapıya sahip Sovyet sisteminin bir parçası idi. Stalin yıllarının ardından Hruşşev’le gelen yumuşama ve Brejnev’le gelen buharlaşma dönemlerine rağmen, sistem yine de denetleme ve yönetme karakterini kaybetmemişti. Devletin sinema ajansı olan *Goskino*,¹²³ diğer adıyla Sinema Komitesi,

film senaryosu ve film üretiminin tematik planlarını inceliyor ve onaylıyordu, film kopyalarının sayısını belirliyor ve çoğalttırıyordu ve filmlerin ülke genelinde gösterime girme kurallarını belirliyordu. Sinema Komitesi, ayrıca SSCB Maliye Bakanlığı ile birlikte bilet fiyatlarını ve film kopyalarının toptan fiyatını da belirliyordu. SSCB Sinemacılar Birliği ile beraber sinema dergileri – *İskusstvo Kino*, *Sovyetski Ekran* – ve Film Senaryosu yillığı – *Kinostenarii* – ile film reklamlarını yapan *Sputnik kinozritelya* adlı kitapçık çıkartıyordu. *Sovyeteksportfilm*, *Sovkinofilm* gibi Sovyet sinema birlikleri ve *Kopirfilm* üretim birliği, *Ekran* bilimsel-deneysel birliği, senaryocular ve yönetmenlerin iki yıllık eğitim kursları, Uluslararası Film Festivalleri ve Sergileri Müdürlüğü ve SSCB Devlet Film Fonu (*Gosfilmofond*) gibi Sovyetler Birliği’nin sinema ile ilgili tüm kurumları Sinema Komitesine bağlıydı (Butovski ve Lisina vd., 2004).

Görüldüğü gibi, Sovyet sinema endüstrisi her yönüyle *Goskino*’nun tekeli altında çalışmakta idi. Bu durum Sovyet sinemacılarına Batılı meslektaşlarına nazaran bazı olanakları – devlet memuru oldukları için her ay maaş almaları ve film çekimini gerçekleştirmek için yapımcı arama sıkıntılarının olmaması ve film dağıtım sorunuyla uğraşmamaları vb. gibi¹²⁴ – sağlarken, diğer yandan onların özgür

¹²³ *Государственный кинематограф* (Gosudarstvennyy kinematograf / Devlet Sineması).

¹²⁴ Bu olanakların içinde sinemanın kendisinin de bir endüstri olarak büyümesi söz konusudur. Sovyet sineması, planlı ekonomi koşulları ve ideolojik şartlar izin verdiği ölçüde verimli çalışıyordu. Diğer bir deyişle, sistem kendi kendini ikame ediyordu. Örneğin, bir kişinin sinemaya gitmek için aldığı bilet ücretinin yüzde 55’i – vergi şeklinde – otomatik olarak yerel bütçeye aktarılmaktaydı. Bu kural bütün ülkede geçerliydi. Söz konusu yüzde 55’lik oran, sendikaların varlığını sürdürmesine, öğretmen ve doktorların maaşına vb. aktarılmaktaydı. Kalan yüzde 45’i ise, sinema ağı, gösterim giderleri ve

yaratımlarını da kontrol altında tutmaktaydı. Sovyet sinemasının yönetmen, senarist ve oyuncu gibi tüm emekçileri ister sansür, ister denetleme olsun devlet eliyle gerçekleştirilen bu zorluklara katlanmak zorunda kalmıştır.

Sovyet sinemacıları, devlet baskısına ilk defa 13–15 Mayıs 1986 tarihinde Kremlin Büyük Sarayı’nda gerçekleşen SSCB Sinemacılarının 5. Kurultayı’nda – ülkedeki *Perestroyka* ve *Glasnost*’un getirdiği demokratik havadan etkilenerek – karşı çıkmış ve ilk – ve son – defa bu kadar üst düzey bir mevkiden tüm küskünlüklerini ve olumsuzluklarını yüksek sesle dile getirmişlerdir. SSCB Sinemacılarının 5. Kurultayı bir kırılma noktasıydı ve bu durum, Sovyet devlet sinema sisteminin sonunu hazırladı. Kurultay’a katılanlar farklı bir şekilde de olsa Sovyet sinema endüstrisinin hayatta kalacağı inancıyla Sinemacılar Birliği’nin yeni yönetimi ve sekretaryasını seçtiler. Ancak bu Kurultay sonrasında Sovyet sineması kritik sürece girdi ve SSCB’nin dağılmasıyla da son bulmuş oldu (Zorkaya, 2005).¹²⁵

SSCB Sinemacılarının 5. Kurultayı’ndan sonra devlet sansürü kaldırıldı, devletin sinemaya verdiği finansal destek de kısıtlandı. Böylece *Perestroyka* yıllarından itibaren sinema, Sovyetler için “bütün sanatların içinde en önemlisi” olma konumunu yitirdi. Bu durum, sinema endüstrisinin ayakta kalabilmesini sağlamayı

film stüdyosunun üretim ünitesini – bütün bunlar bütçe oluşturulurken Devlet Planlama Teşkilatı ve Maliye Bakanlığı tarafından limitlendirilirdi – ayakta tutmak için harcanırdı. Goskino tarafından onaylanan filmler, filmlerin üretim limitine karar vermesi için Devlet Planlama Teşkilatı ve Maliye Bakanlığına havale edilirdi. Sinema endüstrisine yılda ortalama 100 milyon rubleye kadar banka kredisi finansmanı sağlanırdı. Stüdyolar hazır filmlerini Goskinprokat’a (devlet film dağıtım kurumu) satarlardı. Goskinprokat ise filmleri sinemalara satarak, bilet satışından toplanan parayı bankaya geri öderdi. Film dağıtım ve gösteriminden yılda en az 1 milyar ruble sağlanmaktaydı: 4 milyara yakın seyirci vardı ve biletin ortalama fiyatı 0.225 ruble idi. Bu miktar, krediyi geri ödemeye, film baskı sayısı giderlerini karşılamaya ve bazı pahalıya mal olmuş filmlerin de olduğu film üretimini devam ettirmeye ve her yıl 30 tane yönetmenin ilk filmlerinin (*debut*) – bu tür filmlerin çekimi çoğunlukla Debüt ve Mosfilm’de gerçekleşiyordu – çekimlerinin gerçekleştirilmesini sağlamaya yetiyordu. Zararlar Latin Amerika ve Hint melodramları sayesinde kapatılıyordu. Bu sistem, aslında verimsiz olan Birlik Cumhuriyetlerinin – Gürcü, Kırgız, Kazak, Baltık vd. – ulusal sinemalarının da faaliyetlerini devam ettirebilmesini sağlıyordu ve kâr getirmeyen *sanat filmleri* için bir niş bırakıyordu.

1970–1980 yılları arasında Sovyet sinemasının teknik donanım durumu şöyledir: Her yıl 130’dan fazla konulu film üretildi; 100’e yakın televizyon filmi ve 1400 belgesel, bilimsel ve eğitim filmleri çeken 40 film stüdyosu; 7 film kopyalama fabrikası; 158 film dağıtım örgütü faaliyet gösterdi; 155 bin film gösterimi cihazı; Sineoptik cihazları ve film üreten fabrikalar ve sinemalar için mobilya üreten 12 mobilya fabrikası vardı; bunlarla birlikte Elektronik ve Radyoteknik Bakanlığı ile beraber ses kayıt cihazları üretildi (Butovski ve Lisina vd., 2004).

¹²⁵ 1980’li yılların sonunda kırılma dönemine giren sadece Sovyet sineması endüstrisi değildir, Sovyet sinema estetiği de çözülme aşamasına girmiştir. Bu konuyu ileride ele alacağız.

amaçlayan farklı modellerin ortaya çıkmasına neden oldu. O yıllarda ülkede devlet desteği almadan film üretimi imkânının doğması, gösterim ve dağıtımdaki Sovyet sinemasının yerini koruması ve para sisteminin göreceli olarak dengeli kalması Sovyet sineması endüstrisinin tekrar yapılanması için sinemacılara umut vermiştir. Bu dönemde en girişimci taraf kendilerini bağımsız olarak tanımlayan sinemacılar ve özel film stüdyoları olmuştur. Bunların anlayışına göre “bağımsız” olmak yeni film üretim şekillerinin tümüydü. Bununla birlikte bu terimin o dönem Sovyet sinemacıları için en önemli anlamı *Goskino* sistemine dâhil olmamak idi. Diğer bir deyişle Sovyet bağımsız sinemacıları aslında çalışmak isteyen, ancak devletin film üretim sistemine dâhil olmayı reddeden sinemacılardan oluşmaktaydı (Butovski ve Lisina vd., 2004).

Sovyet bağımsız sinemacıları ve film stüdyolarının iki şekilde ortaya çıktığını söylemek mümkündür: Bunlardan birincisi – yukarıdan aşağıya doğru – mevcut stüdyoların tekrar yapılandırılması, yani modelin yeniden oluşturulması; ikincisi – aşağıdan yukarıya doğru – memurluktan istifa eden sinemacılar ve sinemacı olmayan girişimcilerin inisiyatifiyle kurulan özel film şirketleridir. Burada mevcut stüdyolar – birinci gruptakiler – tekrar yapılandırılarak devletten yarı özerk bir şekilde çalışırken, kendilerini tam bağımsız olarak tanımlayan sinemacılara – ikinci gruptakilere – kiralama yoluyla hizmet vermeye başlamıştır (Butovski ve Lisina vd., 2004).¹²⁶

Ülkedeki bu tür bağımsız yapılanmalar ve SSCB Sinemacılar Birliği, 14 Şubat 1990’da Moskova’da gerçekleşen kurucu konferansta Bağımsız Sinemacılar Birliği (BSB)¹²⁷ adı altında örgütlenmiştir. Bu örgütün tüzüğüne göre amaç *Goskino*’ya alternatif olmak, SSCB’nin bağımsız sinemasının gelişimine yardım sağlamak ve BSB üyelerinin hakkını savunmaktır. Bununla birlikte BSB her türlü merkezileşmeye karşıdır ve kendi üyelerinin işlerine karışmaz. Örgütün sadece 6 ay kadar yaşamış olmasına karşın, ciddi bir oluşum olduğunu söylemek mümkündür: Üyeler Odessa’da kendi film festivallerini organize etmeyi planlarlar, fakat bunun

¹²⁶ Tam bağımsız stüdyolar, üretim süreci, sanatsal yaratıcılık anlayışı, örgütlenme şekli ve ekonomik perspektifi bakımından devlet stüdyolarından farklılaşmaktaydı. Dolayısıyla bağımsız stüdyolar emek harcamaları, personel çizelgesi, ücretlendirme ve maaş sistemi gibi konularda da devletin normlarına uymamaktaydı.

¹²⁷ Ассоциация независимого кино (АНК) – Assotsiatsiya nezavisimogo kino (ANK)

gerçekleşmesini 1991'deki Ağustos darbesi engeller. Finansal destek açısından kredi verebilecek olan bankalar ve konsorsiyumlardan yardım alabilecekleri hâlde ülkedeki büyük enflasyon bu şansı ortadan kaldırır. Örgütün kısa süre içinde dağılmasının diğer nedenleri ise örgüte üye sinemacılar ve film stüdyolarının sayısının çok olması ve bunların birçoğunun Sovyetler için daha yeni olan *pazar* kavramını anlamaması veya bu kavramın gerektirdiği finansal sorumluluklardan korkmasıdır.

Genel olarak 1980'lerin ikinci yarısı ve 1990'ların başında Sovyet sinemasının durumu yukarıda aktarılan şekilde idi. SSCB'deki film üretimin yeni modeli ve merkezkaç kuvvetlerin çoğalması Kazak sinemasını nasıl etkilemiştir? Bu soruya cevap vermeden önce şunu belirtmekte fayda var: Anaakım Rus sineması 1980 öncesinde finansal açıdan altın çağını yaşamıştır, ama buna karşın cumhuriyet sinemaları ve sanat filmleri ülke bütçesine katkıda bulunacak kadar kâr sağlamamıştır.¹²⁸ Dolayısıyla 1980'lerin sonunda Sovyet sinema endüstrisinin çöküşü, özellikle Kazak sineması gibi cumhuriyet sinemalarını derinden etkiledi. Buna karşın 1980'lerin sonundan itibaren Kazak sineması, hem yeni yapılanmaların ortaya çıkışı, hem de genç Kazak sinemacıların çabalarıyla paradoksal bir şekilde gelişim gösterdi ve bağımsızlık sonrası Kazak sinemasının nasıl olacağını adeta önceden bildirdi. Bu iki nedenden ötürü, post-Sovyet Kazak sinemasının doğuşunun 1992'ye değil, 1980'lerin sonuna tekabül ettiği söylenebilir. Aşağıda bu durum açıklığa kavuşturulmaktadır.

2. ÇÖKÜŞTEN SONRA: KAZAKİSTAN'DA FİLM YAPIMCILIĞI

Kazakistan'da *Perestroyka* yıllarında kendi kendini finanse eden yirmiden fazla özel film stüdyosunun kurulması, sinema endüstrisini ayakta tutabilme çabalarının burada da yaşandığını göstermektedir (Abikeyeva, 2001a: 83; Nogerbek, 2008: 255). Bununla birlikte KazSSC devlet film stüdyosu olan Kazakfilm, biri devlet için filmler yapacak, diğeri ise özel stüdyolarla çalışacak olan, *Miras ve Âlem* adlı birliklere bölünür (Nogerbek, 2007a: 300). Film üretimi ile uğraşan devlet

¹²⁸ Burada durum anaakım Rus sinemasına göre değişmektedir: Sanat filmlerini ülkedeki belirli bir kesim izlerken, SSCB'ye üye cumhuriyet sinemaları genellikle kendi "ülkelerinin" dışında gösterime girmemekteydiler.

kurumları ve özel şirketler – Rusya’da yaşananların tersine – daha sıkı ilişkiler içinde çalışmıştır. Kazakfilm, özel şirketlere film çekimi için araçlar kiralarırken, aynı zamanda film yıkama ve montaj gibi işlerinde de yardım etmekteydi.¹²⁹

1980’lerin sonuna doğru Kazak sinemasına genç yönetmenlerin gelişinde, bu yıllarda Kazakistan’ın sinema ile ilgili kurumlarının başına getirilen Kazak entelektüellerinin izledikleri politikaların önemli bir rolü bulunmaktadır. Burada özellikle bahsetmemiz gereken bir isim Oljas Suleymenov’dur. Suleymenov’un ilkin 1980’de Kazakistan Sinemacılar Birliği’nin, ardından – 1981–83 yılları arasında – Goskino’nun Kazakistan şubesinin başına gelişi, çoktandır duraklama içinde olan Kazak sinemasının canlanmasına ve yeni Kazak sinemasının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Suleymenov, ilkin Kazakfilm’in teknik donanım açısından güçlenmesi için bütçeden kaynak bularak yenilenmesini sağlar ve ünlü Rus yönetmen Sergey Solovyev’i Kazakistan’a davet ederek onun *Yabancı Beyaz ve Çil* (*Чужая белая и рябой / Çujaya Belaya i Ryaboy*) adlı filminin çekimlerini Kazakfilm’de gerçekleştirmesini sağlar. Bunun karşılığında da Solovyev’le VGİK’deki atölyesinde Kazak öğrencilerine eğitim vermek üzere bir anlaşma yapar ve bunun için KazSSC Bakanlar Kurulu’nu eğitim alacak olan öğrencilerin giderlerini karşılaması için ikna eder (Nogerbek, 2007b: 81).

Suleymenov’un çabalarıyla 1984’te VGİK’e eğitim almaya giden Kazak gençleri 1988’den itibaren film çekmeye başlarlar. Öte yandan Kazakfilm’de çalışmakta olan genç sinemacılar da aynı yıllarda ilk uzun filmlerini yapmışlardır. Ancak, 1988’den 1991’e kadar Kazakistan’da çekilen 34 filmin ancak 11’i genç sinemacılar tarafından yönetilmiştir.¹³⁰ Bağımsızlıktan sonra ise çekilen filmlerin

¹²⁹ Burada ilginç olan nokta bağımsızların bu türden teknik sıkıntı içinde olmalarına rağmen, 1988–1990 yılları arasında çekilen filmlerin neredeyse yarısına sahip olarak Kazakfilm’in önemli rakibi idiler.

¹³⁰ Bunlar: *İğne* (*Игла / İgla*. Yön: Raşid Nugmanov), 1988, Kazakfilm; *Balkon* (*Балкон*. Yön: Kalıbek Salıkov), 1988, Kazakfilm; *İnsanlar Arasındaki Kurt Yavrusu* (*Волчонок среди людей / Volçonok sredi lyudey*. Yön: Talgat Temenov), 1988, Kazakfilm ve Mosfilm; *Aşk Balık* (*Влюбленная рыбка / Vlyublyonnaya rybka*. Yön: Abay Karpıkov), 1989, Kazakfilm; *Günün Kadını* (*Женищина дня / Jenşina Dnya*. Yön: Aleksandr Baranov ve Bahit Kilibayev), 1989, Kazakfilm; *Son Durak* (*Қияң / Kıyan*. Yön: Serik Aprımov); *Öç* (*Мест / Mest*. Yön: Ermek Şinarbayev), 1989, Kazakfilm; *Dokunuş* (*Прикосновение / Prikosnoveniye*. Yön: Amanjol Aytuarov), 1989, Kazakfilm; *Üçlü* (*Трое / Troe*. Yön: Aleksandr Baranov ve Bahit Kilibayev), 1989, Kazakfilm; *Aynalayın* (*Айналайын*. Yön: Bolat Kalımbetov), 1990, Kazakfilm; *Suzaklı Hamlet* (*Гамлет из Сузака / Gamlet*

hemen hemen tamamının yönetmeni 1980'lerin sonunda ortaya çıkan bu yeni kuşak Kazak sinemacıları olmuştur. Dolayısıyla bu genç sinemacıların Kazak sinemasının en önemli yönetmenleri oldukları dönem olarak Kazakistan'ın bağımsızlık yıllarını göstermek mümkündür.

Görüldüğü gibi post-Sovyet sinemasının 1990'lardan itibaren başladığını söyleyemeyiz. Böyle yapmak bu sinemanın öncüllerini gizlemekten başka bir şey değildir. Çünkü yukarıda da belirttiğimiz gibi, Sovyet sinemasındaki estetik ve endüstriyel dönüşümler *Perestroyka*'yla birlikte başlamıştır. Bu sinemalar için “post” öneki, 1990'ların başına değil, ondan en az 3–4 sene öncesine işaret eder. Kazak sineması da – diğer post-Sovyet sinemalar gibi – aniden gelen bağımsızlığa önceden hazırlanmıştır. Dolayısıyla yeni Kazak sineması derken 1988'de beliren ve bağımsızlık yıllarında gelişen Kazak sineması kastedilmektedir.¹³¹ Yine de zorlamayla da olsa 1991, daha doğrusu 1992–2009 yılları – çünkü Kazakistan bağımsızlığını 1991'in sonunda almıştır – arasında Kazakistan'daki film üretimi durumuna bakmakta fayda var.

1980'lerin sonunda çekilen filmler, aynı yıllarda devletin bir diğer sinema kurumu olan ve film dağıtımını ve gösterimini ile ilgilenen *Kazkinoprokat*'ın dağılmasına¹³² karşın ayakta kalan sinema salonları ve televizyonlar vasıtası ile izleyici ile buluşmuştu. Diğer bir deyişle Kazak sinema endüstrisi, Kazakistan'ın bağımsızlığının ilk yıllarında 1990'ların sonu ve 2000'lerin başına nazaran görece “iyi” durumda idi. Film üretimi de artan ekonomik sıkıntılara karşın devam etmekteydi. Örneğin 1991'de 10 konulu film çekilmişti. Bunlardan 7'sinin çekimi Kazakfilm stüdyosu tarafından gerçekleştirilmişti ve devlet tarafından finanse edilmişti, kalan 3'ü ise Kazakistanlı özel yapımcı şirketler tarafından desteklenmişti.¹³³ 1992

iz Suzaka. Yön: Satıbaldı Narımbetov), 1990, Kazakfilm; *Küf* (Клеу / Kleş, Yön: Aleksandr Baranov ve Bahit Kilibayev), 1990, Kazakfilm.

¹³¹ Bu konuya aşağıda tekrar döneceğiz.

¹³² *Kazkinoprokat*'ın çöküşü sonucunda Kazakistan'daki sinema salonları kapanmıştır ve yerini video salonları almıştır. Video oynatıcıların kitlesel satışı sonucunda video salonları da kapanmıştır. Ülkede film gösterimi 1999'a kadar durmuştur. Bu yıla kadar sadece devlet eliyle – valilikler, belediyeler, üniversiteler ve televizyon kanalları vasıtasıyla – filmlerin gösterimi gerçekleşebilmiştir.

¹³³ *Kaysar* (Қауісар. Yön: Viktor Pusurmanov) Kazakfilm; *Otrar'ın Düşüşü* (Отырардың Күйреуі / Otırardın Küyreui. Yön: Ardak Amirkulov) Kazakfilm; *Ayıran Kadın* (Разлучниіца / Razluçnitsa. Yön: Amir Karakulov), Kazakfilm; *Kayrat* (Қауірам. Yön: Darejan Ömirbayev), Kazakfilm; *Öpücük*

ve 93'te yeni Kazak sinemasını oluşturan genç sinemacılar, ikinci filmlerini çekmeyi başaramışlardı. 1992'de çekilen 7 filmin 3'ü Kazakfilm tarafından desteklenirken, kalan 4'ü özel stüdyolar tarafından çekilmişti.¹³⁴ 1993 yılında ise çekilen 9 filmin 4'ü Kazakfilm'de yapılmışken, kalan 5'i özel stüdyolarda hayat bulmuştu.¹³⁵ 1994'te ise sadece 3 film çekilebilmiştir ve bunların tümü Kazakfilm ürünleridir.¹³⁶

1995'te devletin Kazakfilm'e ayırdığı bütçenin hemen hemen tamamı – Abay Yılı¹³⁷ olduğu için – Ardak Amirkulov'un iki bölümlü *Abay (Абай)*¹³⁸ adlı filmine harcanmıştır. Devlet tarafından finanse edilmesine karşın Darejan Ömirbayev'in *Kardiyogram (Кардиограмма/Kardiyogramma)* adlı filminin çekimi zor şartlarda tamamlanabilmiştir. Bu yılda tamamlanan üçüncü film ise kadın belgesel film yönetmeni olan Şapiga Musina'nın *Avcının Ailesi (Семья охотника / Semya*

(*Воздушный поцелуй / Vozduşnyy Potseluy*. Yön: Abay Karpıkov) XXI Film Studio (Kazakistan); *Surjekey Ölüm Meleği (Суржекей – ангел смерти / Surjekey-angel smerti*. Yön: Damir Manabayev), Katarsis (Kazakistan); *Aralık Ayı Sevgilileri (Любовники декабря / Liyubovniki dekabrya*. Yön: Kalıbek Salıkov), Skif-Studio ve Inter-Film (Kazakistan); *Kızgış Kus (Қызғыш құс*. Yön: Talgat Temenov) Kazakfilm; *Jansebil (Жансебил*. Yön: Ayagan Şajımbay), Kazakfilm; *Tanrı, Kaybolanlara Merhamet Et (Господи, помилуй заблудших / Gospodı pomiluy zabludşih*. Yön: İgor Vovnyanko), Kazakfilm.

¹³⁴ *Hiçbir yere Seyahat (Путешествие в никуда / Puteşestviye v nikuda*. Yön: Amanjol Aytuarov), Kazakfilm ve Kadam (Kazakistan); *Sinayetler Günü (День открытых убийств / Den otkritih ubistv*. Yön: Timur Argançeev), Şımkino (Kazakistan); *Nayat-Kadın (Жизнь-Женица / Jizn-Jenşina*. Yön: Janna Serikbayeva), Fortuna (Kazakistan); *Ölüm Vadisi (Долина смерти / Dolina smerti*. Yön: İgor Vovnyanko), Kazakfilm; *Vedalaşmak İstemiyorum (Қоштасқым келмейді / Koştaskım kemleydi*. Yön: Kanıbek Kasımbekov), Kazakfilm; *Kerkenez (Пустельга / Pustelga*. Yön: Sergey Rusakov), Studio-R (Kazakistan); *Kozı Köreş Bayan Sulu (Қозы Көрпеш Баян Сұлу*. Yön: Asanali Aşımov), Elimay (Kazakistan).

¹³⁵ *Rüyadaki Düş (Сон во сне / Son vo sne*. Yön: Serik Aprımov), Kazakfilm; *Vahşi Doğu (Дикий Восток / Dikiy Vostok*. Yön: Raşid Nugmanov), Studio-Kino (Kazakistan); *Gri Üçgen (Место на серой треуголке / Mesto na seroy treugolke*. Yön: Ermek Şınarbayev), Kazakfilm; *Son Ayaz (Последние холода / Posledniye holoda*. Yön: Bolat Iskakov), Katarsis (Kazakistan); *Ve Rüyamda Gördüm... (И увидел во сне... / İ uvidel vo sne...)* Yön: Layla Aranışeva), Kazakfilm; *Stranger (Стрейнджер*. Yön: Timur Suleymenov), Kadam (Kazakistan); *Aşk İstasyonu (Станция любви / Stantsiya liyubvi*. Yön: Talgat Temenov), Kazakfilm; *Abülhayır Han (Абулхайыр Хан*. Yön: Viktor Pusurmanov), Katarsis (Kazakistan); *Batır-Bayan (Батыр-Баян*. Yön: Slambek Taukelov), Er-Studio (Kazakistan).

¹³⁶ *Güvercin Çancısı (Голубиний звонарь / Golubinıy zvonar*. Yön: Amir Karakulov), Kazakfilm; *Zayıf Yürek (Слабое сердце / Slaboye serdtse)*, Kazakfilm; *Genç Akordeoncunun Özgeçmişi (Жизнеописание юного аккордеониста / Jizneopisaniye yunogo akkardeonista*. Yön: Satıbaldı Narımbetov), Kazakfilm.

¹³⁷ 1995, Abay'ın doğumunun 150. yıldönümü münasebetiyle Kazakistan'da Abay Yılı olarak kutlanmaktaydı.

¹³⁸ *Abay*'ın montajı ve seslendirmesi Fransa'da – ACC stüdyosunda – yapılır ve ilk kez Dolby sistemine göre seslendirilen Kazak filmi olarak tarihe geçer.

ohotnika) adlı konulu filmidir. Bu film, IFFWF¹³⁹ tarafından finanse edilmiş ve Kazak bağımsız sinemasının ilk uluslararası sermaye tarafından desteklenen filmi olmuştur.

Abay Yılı'ndan sonra Jambıl Yılı başlar. 1996'da devlet siparişi ile çekilen Kano Kasımbayev'in *Jambıl'ın Gençlik Yılları* (*Жамбылдың жастық шағы / Jambılın jastık şağı*) adlı film gösterime girer. Bu yılda devlet finansmanıya çekim sürecini tamamlayan bir diğer film ise Aleksandr Baranov'un *Şanghai* (*Шанхай / Şanhay*) adlı filmidir. 1996'da "seyirci ile buluşan" 7 filmin 2'si ortak yapım olmasına rağmen 3'ü Kazakistanlı özel stüdyolarda çekilmiştir.¹⁴⁰

Görüldüğü gibi bu yıllarda devlet desteğiyle çok az sayıda film çekilebilmiştir. Filmlerin çoğu kredi veya borç bularak çalışan Kazakistanlı bağımsız film stüdyoları tarafından ortaya konulmaktaydı. Bunun karşısında Kazakfilm, Şâken Aymanov Film Fabrikası ve film çekimini organize eden ve bağımsız yapımcı şirketler ve stüdyolarla işbirliği kurmada görevli olan Ulusal Yapımcılar Merkezi (UYM) olarak tekrar kuruldu. Bunda Kazakfilm'in canlanması ve özel şirketlerle işbirliği kurabilmesi amaçlanmıştı. Yapımcılar Merkezi, bağımsız yapımcıların finansman yardımıyla film üretimini gerçekleştirme modelini ortaya koydu. Ancak bu model durumu değiştiremedi. Hatta bu yıllarda çekim aşamasına giren filmlerin çalışmaları devlet ve yatırımcılar tarafından yeterli bütçe sağlanmadığından dolayı durduruldu. Çekimleri bitmiş olan filmlerin bile gösterime girmesi uzun zaman aldı ve Kazakistanlı yapımcılar bu sorunu kendi imkânlarıyla çözemediler. Kazakistanlı yapımcıların tecrübesizliği bir yana, ülkedeki ekonomik sıkıntılar da – SSCB Rublesi'nin değersizleşmesi sonucunda ortaya çıkan Kazak Tenge'sinin de beklentilere cevap verememesi vb. – sinema endüstrisinin tekrar canlanmasına engel oldu (Nogerbek, 2008: 256).

¹³⁹ International Federation of Women Filmmakers.

¹⁴⁰ *Kibar İnsan* (*Тот кто нежнее / Tot kto nejnee.*, Yönetmen: Abay Karıkov) NPC (Kazakistan) ve Fora-film (Rusya); *Nişancı Hомуçi* (*Стрелок Хомучи / Strelok Hомуçi.*, Yönetmen: Viktor Pusurmanov) Kazakistan-Moğolistan; *Son Tatiller* (*Последние каникулы / Posledniye kanikuly.* Yönetmen: Amir Karakulov) Studio-D (Kazakistan); *Allağar* (*Аллағар.* Yönetmen: Kaldıbay Abenov) Matay A.Ş. ve Bars Stüdyosu; *Amina* (*Әмина.* Yönetmen: Talas Umirzakov).

1997'de seyirciyle buluşan filmlerin sayısı 3'e kadar inmişti.¹⁴¹ Bu yılda gösterime giren yönetmen Serik Aprımov'un *Aksuat (Aqcyam)* adlı filmi Kazakistan ve Japonya ortak yapımıdır. Saken Junusov'un *Zor Yıllar (Zamanay)* adlı filmi için devlet bütçesinden yardım aktarılmış olsa dahi bu yıl içerisinde çekilen filmlerin tümü bağımsızdı. 1998'de hazır olan 5 filmin sadece 2'si devletin tam desteğini alırken, kalan 3'ü ise devlet, bağımsız şirketler ve uluslararası yapımcılarının ortak prodüksiyonu ile çekilmişti.¹⁴² 1999'da UYM ve Rusya'nın bağımsız ABC yapım şirketi desteğiyle sadece bir film üretimi gerçekleşebildi.¹⁴³ Örneğin 2000'de Japonya destekli sadece bir tek film,¹⁴⁴ 2001'de 1'i tam devlet destekli, 1'i de tamamen ulusaşırı yapımcılar tarafından desteklenen 2 film;¹⁴⁵ 2002'de 3'ü Kazakfilm ürünü, 1'i de Kazakfilm ile Kazakistanlı özel yapım şirketinin ortak yapımı olan 4 film;¹⁴⁶ 2003'te 1'i devlet destekli, 1'i de uluslararası yapım şirketleri tarafından olmak üzere 2 film¹⁴⁷ çekilebildi. Kısacası bu yıllar film üretim sayısının iyice düştüğü ve var olmak ya da olmamak mücadelesinin verildiği yıllardı.

2004'ten itibaren hem devlet tarafından, hem de bağımsız ya da uluslararası yapımcı şirketler ve kuruluşlar tarafından desteklenen Kazak sineması az da olsa toparlanabilmiştir. Bu yılda gösterime giren 5 filmin 3'ü Kazakfilm ürünüyken, 2'si ulusaşırı şirketler tarafından, hatta Rusya Federasyonu ve Fransa Cumhuriyeti Kültür

¹⁴¹ *Sonbaharın Acı Dumani (Горький дым осени / Gorki dım oseni.* Yönetmen: Gulyandan Şunatova) Janhay Film (Kazakistan); *Zor Yıllar (Заманай / Zamanay.* Yönetmen: Saken Junusov) UYM, Kinovideo Studio Beyne (Kazakistan) ve Kazakfilm; *Aksuat (Aqcyam.* Yönetmen: Serik Aprımov) UYM, Kazakfilm ve East Cinema (Japonya).

¹⁴² *Killer (Киллер.* Yönetmen: Darejan Ömirbayev) UYM ve Kinokompania Kadam (Kazakistan) ve Artcam International (Fransa); *Omra (Омна.* Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov) UYM, Kazakfilm ve Gala-TV (Kazakistan); *1997 (Yön: Ardak Amirkulov)* UYM ve ARD-Film (Kazakistan); *Ölümden Sonraki Ceza (Казнь после смерти / Kazn posle smerti.* Yön: Talgat Temenov) Kazakfilm; *Tanrıların Hediyesi (Дар богов / Dar bogov.* Yönetmen: Viktor Çugunov) Kazahinfilm (Kazakistan).

¹⁴³ *Meleklerin Gerçek Öyküsü (Подлинная история ангелов / Podlinnaya istoriya angelov.* Yön: Abay Karpıkov) UYM ve ABC (Rusya).

¹⁴⁴ *Üç Kardeş (Три брата / Tri brata.* Yön: Serik Aprımov) UYM, Kazakfilm ve East-Cinema Production (Japonya).

¹⁴⁵ *Büyücünün Kuklaları (Куклы колдуна / Kukly kolduna.* Yön: Serik Raybayev ve Asiya Suleyeva) Kazakfilm; *Yol (Жол / Jol.* Yön: Darejan Ömirbayev). Kazakhfilm, Kadam (Kazakistan), Artcam International (Fransa) ve NHK (Japonya).

¹⁴⁶ *Kazak Öyküsü (Казахская история / Kazahskaya istoriya.* Yön: Damir Manabayev), Kazakfilm; *Ağlama (Жылама / Jılama.* Yön: Amir Karakulov), Kazakfilm; *Leyla'nın Duası (Молитва Лейлы / Molitva Leyly.* Yön: Satıbaldı Narımbetov), Kazakfilm, *Komando (Десант / Desant.* Yön: Leyla Aranışeva) Kazakfilm ve Firma Kino (Kazakistan).

¹⁴⁷ *Küçük İnsanlar (Маленькие люди / Malenkiye lyudi.* Yön: Nariman Turebayev), Kazakfilm, Kadam (Kazakistan), MINIMA Cinema (Fransa); *Sana Köpek Yavrusu Lazım mı? (Тебе нужен щенок? / Tebe nujen şenok? Yön: Kanımbek Kasımbekov), Kazakfilm;*

Bakanlıkları katkıları ile ortaya konulmuştu.¹⁴⁸ Olumlu gelişmeleri 2005'te gösterime giren Talgat Temenov, Sergey Bodrov ve Ivan Passer tarafından yönetilen ve Avrupa ve ABD'de gösterime girmesi için Wild Bunch'la anlaşma yapan Kazakfilm'in destekleriyle çekilen *Göçebeler* (*Көшпенділер / Köşpendiler*) adlı filmin finansal büyük masrafları durdurmuştur. Başrol için Hollywood'dan oyuncular – Kuno Becker, Jay Hernandez, Jason Scott Lee ve Mark Dacascos – getirilen ve hakkında yolsuzluk söylentileri çıkan filmin ilk maliyeti 34 milyon ABD doları olarak belirlenmişti. Ancak bu finansman filmin çekimi uzadıkça 120 milyon ABD dolarına ulaşmıştı. *Göçebeler*, aslında Cumhurbaşkanı Nursultan Nazarbayev'in fikriyle ortaya konulmuş ve Kazakistan'ın tanıtım kampanyası için hazırlanan bir proje idi. Oscar veya Altın Küre (*Golden Globe*) ödülü alacağına inanılmaktaydı ve estetik olarak da bu festivallerin sinemasal kanonlarına göre ayarlanmaktaydı. 18. yüzyıl Kazak kahramanlarından Abılay Han'ın gençlik yıllarını ele alan bu epik-*blockbuster*, herhangi bir uluslararası film festivalinden ödül alamaması bir yana, Kazakistan Cumhurbaşkanı tarafından yıl sonunda verilmekte olan Kazakistan Devlet Ödülü'nü bile kazanamamıştır.

2005'te *Göçebeler*'in gölgesinde gösterime girebilen iki film vardır. Bunlar, Amanjol Aytuarov ve Satıbaldı Narımbetov tarafından yönetilen ve Kazakfilm'de – Kazakistan Demir Yolları A.Ş.'nin mali destekleriyle – çekilen *Step Ekspresi* (*Стенной экспресс/Stepnoy Ekspres*) adlı film ile Bolat Şarip tarafından yönetilen Kazakfilm ürünü *Günah*'tır (*Күнә/Künâ*). *Göçebeler*'in başarısızlığından ötürü eleştirilere maruz kalan Kazakfilm, 2006'da gösterime giren 4 filmin tümüne destek vermiş;¹⁴⁹ 2007'de seyirciye sunulan 6 filmin 2'sine tam destek verirken, 1'i için uluslararası yardımlara ortak olabilmıştır, diğer 3 filmin 2'si Kazakistanlı bağımsız film stüdyoları tarafından 1'i de uluslararası yapımcı şirketler tarafından

¹⁴⁸ *Rönesans Adası* (*Остров возрождения / Ostrov vozrojdeniye*. Yön: Rustem Abdraş), Kazakfilm; *Sardar* (*Сардар*. Yön: Bolat Kalımbetov), Kazakfilm; *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev* (*Дом у соленого озера / Dom u solyonogo ozera*. Yön: Asanali Aşimov ve İgor Vovnyanko), Kazakfilm; *Şiza* (*Шиза*. Yön: Guka Omarova), Kazakfilm, CTB (Rusya) , Les Petites Lumières (Fransa), Kinofabrika (Almanya), Rusya Federasyonu ve Fransa Cumhuriyeti Kültür Bakanlıkları katkıları ile; *Avcı* (*Аңшы / Anşı*. Yön: Serik Aprımov), Kazakfilm, East Cinema (Kazakistan), NHK (Japonya), Cinenomad (Fransa).

¹⁴⁹ *Kin* (*Кек / Kek*. Yön: Damir Manabay), Kazakfilm; *Aşk Hakkında* (*О любви / O lyubvi*. Yön: Darejan Ömirbayev), Kazakfilm; *Kurdun Sırası* (*Час волка / Ças Volka*. Yön: Rımbek Alpiyev) Kazakfilm; *Ray Denetçisi* (*Дүниежарық / Dünyejarık*. Yön: Janabek Jetiruoov), Kazakfilm.

çekilmiştir.¹⁵⁰ 2008 yılında 8 film gösterime girmiştir. Bunlardan 4'ü Kazakfilm, 1'i Kazakfilm'in yabancı yapımcıyla ortaklaşa gerçekleştirdiği proje, 1'i Kazakistanlı bağımsız film stüdyosu, 2'si ise Kazakistanlı özel ve yabancı yapımcılar tarafından ortaya konulmuştur.¹⁵¹ 2009 ise mevcut durumda 2000'lerin en çok film üretimi yapılan yılı olmuştur: 11 film. Bunlardan 3'ü Kazakfilm'in, 1'i Kazakfilm ve Medet Films adlı Kazakistanlı yapımcı şirketin ortak ürünüdür. Kalan 7 film Kazakistanlı özel yapım şirketlerine aittir.¹⁵² Bu açıklamaların ışığında 1992'den bu yana Kazak sinemasına baktığımızda şöyle bir tablo ortaya çıkmaktadır:

¹⁵⁰ *Yorgan* (Құрақ көрпе. Yön: Rustem Abdraş), Kazakfilm; *Strij* (Стриж. Yön: Abay Kulbay), Kazakhfilm; *Şuga* (Шұға. Yön: Darejan Ömirbayev), Kazakfilm, Kadam Film Stüdyosu (Kazakistan) ve Paris-Barcelone Films (Fransa); *Yaralı Duygu* (Жаралы Сезім / Jaralı Sezim. Yön: Erken Rahişev), Jas-Ulan Film Stüdyosu (Kazakistan); *Reketir* (Рәкетир. Yön: Ahan Satayev), SATAIFILM (Kazakistan); *Cengiz Han* (Монгол / Mongol. Yön: Sergey Bodrov (Büyük)), Eurasia Film (Kazakistan), Kinofabrika (Almanya), Eko-Finans (Rusya) ve Kazakistan Cumhuriyeti ve Rusya Federasyonu Kültür Bakanlıkları ve Almanya Federal Cumhuriyeti Sinema Destek Kurumu (Filmförderungsanstalt. FFA).

¹⁵¹ *Mustafa Çokay* (Мұстафа Шоқай / Mustafa Şokay. Yön: Satıbaldı Narımbetov), Kazakfilm; *Babamla Birlikte* (Әкем екеуіміз / Äkem Ekevimiz. Yön: Daniyar Salamat), Kazakfilm; *Boşluk* (Әурелең / Äurelen. Yön: Sabit Kurmanbekov ve Kanımbek Kasımbekov), Kazakfilm; *Elveda Gülsarı* (Қош бол Гүлсары / Koş bol Gülsarı. Yön: Ardak Amirkulov) Kazakfilm; *Karoy* (Қарой. Yön: Janna İsabayeve), Sun Production (Kazakistan); *Baksı* (Бақсы. Yön: Guka Omarova), Kazakfilm ve Kinostudiya CTB (Rusya); *Tulpan* (Тюльпан. Yön: Sergei Dvortsevov), Eurasia film ve KazExport Cinema (Kazakistan), CTB Film Company ve Slovo Sinema Stüdyosu (Rusya), Pandora Film (İsviçre), Cobra Film (Almanya), Film Contract ve Pallas Film (Polonya); *Stalin'e Hediye* (Подарок Сталину / Podarok Stalinu. Yön: Rustem Abraşov), Aldongar Productions, Kazakfilm ve Skif (Kazakistan), Tor Studio (Polonya), Sasha Klein Productions LDT (İsrail), İbrus ve Nikola-Film (Rusya).

¹⁵² *Gelin* (Келін / Kelin. Yön: Ermek Tursunov), Kazakfilm; *Seker* (Секер. Yön: Sabit Kurmanbekov), Kazakfilm; *Birjan-sal* (Біржан-сал. Yön: Doshan Joljaksınov ve Rimbek Alpiyev), Kazakfilm; *Balinanın Atlayışı* (Прыжок Афалины/Prijok Afalını. Yön: Eldor Urazbayev), Kazakfilm ve Medet Films (Kazakistan); *Öteki Yaka* (Другой берег / Drugoy bereg. Yön: Georgi Ovaşvili), Kino (Kazakistan); *Oyırmaу veya Benim Değerli Çocuklarım* (Ойырмай или Дорогие мои дети / Oyırmaу ili Dorogıye moi deti. Yön: Janna İsabayeve), Cosmos-Art (Kazakistan); *Öteki Taraf* (Обратная сторона / Obratnaya storona. Yön: Kuat İsayev), MG-production (Kazakistan); *Uzaktan Gelen Mektup* (Письмо издалека / Pismo izdaleka. Yön: Bahtiyar Seyitkaziyeve), Vatanserver Filmler Fonu (Kazakistan); *Kayıbolanlar* (Заблудившийся / Zabludivşiiisya. Yön: Ahan Satayev), Sataifilm (Kazakistan); *Annem İçin Cennet* (Рай для мамы / Ray dlya mamı. Yön: Aktan Arım Kubat), Studio Tanaris (Kazakistan); *Almatı Silueti* (Силуэты Алматы / Siluetıy Almatı. Yön: Nurken Amirov), Arhitektor (Kazakistan).

Tablo III / 1. Bağımsızlık Yılları Film Üretimi

Yıl	Film Sayısı	Devlet Stüdyosu (Kazakfilm, UYM) KF	Bağımsız Stüdyo BS	Yabancı Sermaye YS	Ortak Yapım			
					KF ve BS	BS ve YS	KF ve YS	KF; BS ve YS
1992	7	2	4	-	1	-	-	-
1993	9	4	5	-	-	-	-	-
1994	3	3	-	-	-	-	-	-
1995	3	2	-	1	-	-	-	-
1996	7	2	3	-	-	-	2	-
1997	3	-	1	-	1	-	1	-
1998	5	2	-	-	2	-	-	1
1999	1	-	-	-	-	-	1	-
2000	1	-	-	-	-	-	1	-
2001	2	1	-	-	-	-	-	1
2002	4	3	-	-	1	-	-	-
2003	2	1	-	-	-	-	-	1
2004	5	3	-	-	-	-	1	1
2005	3	2	-	-	-	-	1	-
2006	4	4	-	-	-	-	-	-
2007	6	2	2	-	-	1	-	1
2008	8	4	1	-	-	1	1	1
2009	11	3	7	-	1	-	-	-
Toplam	84	38	23	1	6	2	8	6

Görüldüğü gibi Kazakistan'da 1992–2009 yılları arasında toplam 84 uzun ve konulu film üretilmiştir ve ülkenin bağımsızlık yıllarında yaşanan ekonomik sıkıntılara karşın 17 yıl içerisinde ülkede yılda ortalama 5 film çekilmiştir. Burada dikkati çeken durum, sanıldığı aksine Kazak sinemasının bağımsızlık yıllarının başından bu yana Kazakistan devleti yardımları ve yerli film şirketleri sayesinde ayakta kalabilmiş olmasıdır.¹⁵³ Bunu yabancı yapımcılarla ortaklaşa çekilen filmlerin

¹⁵³ Kazakistan'daki sinema eğitiminin durumu ise şöyledir: 1993 yılında Temirbek Jurgenov Kazak Devlet Tiyatro ve Sinema Enstitüsü olarak tekrar yapılandırılan Almatı Tiyatro ve Sanat Enstitüsü bünyesinde film ve görüntü yönetmeni ile senarist yetiştiren bir bölüm ile film çalışmaları departmanı da bulunmaktadır. Bu okuldan yılda ortalama 50 öğrenci mezun olmaktadır. Örneğin, 2009 yılında Konulu Film Yönetmenliği Bölümü'nden 16; Görüntü Yönetmenliği Bölümü'nden 9; Animasyon Filmleri Yönetmenliği Bölümü'nden 10; Film Çalışmaları Bölümü'nden 9; Televizyon Yönetmenliği Bölümü'nden 14; Ses Operatörlüğü Bölümü'nden de 10, toplam 60 öğrenci mezun olmuştur (*Территория кино* Dergisi, 2009, Sayı 5–6: 26). Jurgenov Sanat Akademisi sinema ile ilgili mezunlarını ilk 1999'da verir (Beumers, 2010). Bununla birlikte Muhamedcan Tınışbayev Sinema ve Televizyon Teknik-Ekonomik Akademisi de her yıl ortalama 40 görüntü yönetmeni, film yönetmeni ve ses operatörü diploması vermektedir. Kazak Devlet Mimarlık ve İnşaat Akademisi de yılda

sayısına bakıldığında görmek mümkündür: 16. Bu filmlerin neredeyse tamamı – aşağıda da göreceğimiz gibi – Kazakların yaşam tarzını ve kültürel değerlerini konu edinmiştir ve “ulusal sanat filmi” olarak Batı’daki film festivallerinin standartlarına göre şekillenmiştir. Devlet ve yerel film yapım şirketleri sermayesiyle çekilen filmler, ilkin yerel izleyiciye göre çekilmişlerdi, ancak iç pazarın olmaması, bu filmleri sadece yılda bir iki kez televizyonda izlenen veya il ve ilçelerdeki kültür merkezlerinde – genelde bedava – seyirciyle buluşan filmler haline soktu ve doğal olarak herhangi bir kazanç sağlanamadı.

3. FİLM DAĞITIMI VE GÖSTERİMİ

Kazakistan’da enflasyon oranının görece olarak düşmesi, reel büyüme performansının yükselmeye başlaması, işsizlik oranının düşmesi, reel ücretlerin artması, cari açık ve bütçe açığı sorunun azalması gibi temel makro ekonomik göstergelerdeki iyileşme dönemi 1999’da başlamıştır (Togay, 2009).¹⁵⁴ Bu iyimser hava Kazakistan’daki film üretimine 2004’ten itibaren yansımıştır (Bkz., Tablo III. 1). Dolayısıyla, Kazakistan ekonomisindeki iyimser havanın sinema izleyici kitlesi oluşturduğunu söylemek mümkündür. Sovyetlerden kalma ve bağımsızlığın ilk yıllarında özelleştirilen, fakat sinema salonu olarak hizmet vermeyen İskra sinemasının 1999’da tekrar film gösterimine başlamasıyla Kazakistan’daki sinema salonları yıllar içinde sayıca artmıştır.

ortalama 5 sinema ve televizyonda özel efekt uzmanı hazırlamaktadır. Bunun dışında 2006’dan itibaren Bolaşak Burs Programı ve Kazakfilm’in destekleriyle VGİK’e, New York Academy of Art’a ve Columbia College Chicago’ya öğrenci gönderilmektedir (*Территория кино* Dergisi, 2009, Sayı 5–6: 26).

¹⁵⁴ Kazakistan, bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren ekonomik sorunlarla baş başa kalmıştır. Aniden bağımsızlığını elde eden Kazakistan, planlı ekonomiden piyasa ekonomisine geçişi benimsemesine karşın ekonomi politikasını belirlemede geç kalmıştır. Bu dönemde neyin nasıl yapılması gerektiğini bilen ekonomistlere de sahip olmaması sorunun çözümünü zorlaştırmıştır. Hatta yardıma koşan Batılı iktisatçılar ve IMF dâhil olmak üzere hiç kimse bu sorunun çözümünü bilmiyordu. Dolayısıyla Kazakistan alışılmadık dışına çıkmadan Rusya’nın politikalarını izlemeye yönelmiştir. Ancak Rusya’nın gerçekleştirdiği reformlar ve ekonomik politikalar, her iki ülkenin de ekonomik durumunun felâketin içine sürüklenmesine sebep olmuştur. Kazakistan’ın Rusya’nın reformlarını izlemesini belirleyen şey, Kazakistan ekonomisinin Rusya ekonomisine bağlı kalmasıdır. Dolayısıyla 1997’deki Güney-Doğu Asya krizinin ardından gelen 1998’deki Rusya’daki döviz krizi, Kazakistan ekonomisini direkt etkilemiştir. Bu, Kazakistan’ın ekonomik sıkıntılardan kurtulmak için Batı’dan ve IMF’ten yardım talep etmesi anlamına gelmekteydi. Kazakistan ekonomisi ancak 1999’dan itibaren hammaddenin dünya fiyatlarının ve özellikle petrol fiyatlarının yükselmesi sonucunda olumlu duruma geçebilmiştir (Togay, 2009).

1999'dan 2003–2004 yıllarına kadar açılan sinema salonları, SSCB döneminden kalma tek veya çift salonlu sinemalardı ve bu salonlar modernleştirilerek hizmete sunulmaktaydı. 2004'ten itibaren inşa edilmeye başlayan alış-veriş ve eğlence merkezlerinin içinde sinema salonları da yapılmıştır. Günümüzde ülkedeki 17 alış-veriş ve eğlence merkezinde 63 sinema salonu bulunmaktadır ve bu salonlar ülkedeki genel pazarın yüzde 55,7'sine sahiptir. Ülke genelinde bulunan sinema salonların sayısı 109 olup, koltuk sayısı 22.873'tür. (Şukenov, 2008a: 55).

Bu veriler genel olarak olumlu bir görünüm çizse de Kazakistan'daki sinema pazarı, küresel pazarın büyük oyuncularının distribütörleri tarafından şekillenmektedir. Örneğin, Kinopark şirketi Kazakistan'da Universal'ı, XX Century Fox'u ve Rusya'nın Naşe Kino'sunu temsil etmektedir; Meloman sinema gurubu, Sony, Buena Vista, Walt Disney'in; Arman Sinema Merkezi ise Warner Bros ve New Line Cinema'nın distribütörlüğünü yapmaktadırlar. Kazak filmlerinin gösterime girmesi ise KinoAlem ve Kazakfilm tarafından sağlanmaktadır (Şukenov, 2008a: 56). Burada, Kazakistan'daki Hollywood temsilciliğinin aslında bu şirketlerin Rusya'daki distribütörlerinin aracılığıyla gerçekleştirilmekte olduğunu söylemekte fayda var. Arman Sinema Merkezi'nin başkanı Baurcan Şukenov, bu distribütörlerin genelde BDT, özelde Kazakistan'daki faaliyetini şu şekilde açıklamaktadır:

İlk önce, BDT coğrafyasında belli başlı film paketine hak sahibi olabilmesi için, üretici stüdyolara büyük ölçüde para akıtır ki, bu rakamlar, Kazakistan sinema pazarının sınırlı olması nedeniyle Kazakistan'daki hiçbir şirket tarafından ödenemeyecek miktardadır, dublaj hazırlar,¹⁵⁵ film kopyalarını ve reklam kliplerini çoğaltır, film afişleri hazırlar, filmin Rusya Federasyonu ve diğer BDT ülkelerindeki televizyon kanallarında reklamını yapar, nihai ürünün gümrük işlemlerini yerine getirir ve Almatı'ya ulaştırır. Yerel temsilci [Kazakistan'daki temsilci. M.Y.] ise salonlarla anlaşır, filmden gelen paranın yarısı sinema salonu kasasında kalır. Tüm vergiler ödendikten sonra kalan para hak sahibine havale edilir. Bunun sayesinde Kazakistanlı seyirci dünya sinemasını izleyebilmektedir. Böylece Kazakistan'ın sinema pazarı, sadece Rus, Avrupa ve Amerika sinema üreticileri için değil, aynı zamanda Hindistan, Güney Kore ve en önemlisi

¹⁵⁵ Eski SSCB ülkelerinin hemen hemen tümünde yabancı filmler alyazıyla değil, dublajla gösterime girmektedir.

Kazakistanlı bağımsız yapımcılar ve yönetmenler için de ilgi çekici olmaya başlamıştır (Şukenov, 2008b: 15).

Günümüzde Kazakistan'daki “distribütörler” Rusya aracılığıyla Hollywood'u temsil ederken ülkedeki Rus filmleri izlerkitesinin de önemli ölçüde büyük olduğunu görmek mümkündür: Genel olarak bakıldığında Kazakistan pazarındaki Rus filmlerinin izlenme oranı yüzde 25–27 arasında değişmektedir. Pastanın kalan büyük dilimi – yaklaşık yüzde 60'luk kısım – Hollywood ve diğer yabancı filmlere aittir (Amanşayev, 2008: 8).

Ancak tüm bu gelişmeler yine de Kazakistanlı sinema izleyici kitlesini oluşturarak olumlu sonuçlar da doğurmuştur. Kazakistanlılar, sinema salonlarını 1990'larda terk etmişti ve neredeyse sinema salonunda film izleme kültürü yok olmuştu. 2000'li yıllarda sinema salonları tekrar açılmaya başladığında bile sinema salonunda film izlemek çok lüks bir etkinlik olarak görülmekteydi. Kazakistanlılar – diğer post-Sovyet ülke yurttaşları gibi – 1990'lardan bu yana az masraflı yaşamaya alışmışlardı. Nitekim bir eğlence türü olan sinema temel harcamalardan biri değildi. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi 2000'lerde ekonomik durumun nispeten iyileşmesi ve görece “orta sınıfın” oluşmasıyla sinema, Kazakistan toplumunun eğlence hayatında yerini tekrar almaya başlamıştır. Bakınız Tablo III / 2.

TABLO III / 2. YILLARA GÖRE FİLM GÖSTERİM SAYISI

Yıllar	Seans sayısı	Film izleyen kişi sayısı
1999	38 000	900 000
2000	41 800	805 200
2001	40 500	815 900
2002	69 600	2 855 400
2003	78 000	3 489 700
2004	94 600	4 100 500
2005	111 000	4 327 300
2006	130 700	5 696 100
2007	172 300	6 414 100
2008	-	7 467 400

KAYNAK KZGN, 2008: 61; BELGİBAYEV, 2009: 19

Dolayısıyla ilkin Hollywood filmleriyle başlayıp, sonrasında Rus tür filmleriyle canlanan sinema salonları, nihai olarak Kazak sinemasına da kapısını

açmıştır. Bu süreç her ne kadar sancılı başlasa da günümüz Kazakistanlı sinema seyircilerinin Kazak filmlerini de izlemeye başladığını söylemek mümkündür. Hatta yönetmen Ahan Satayev'ın *Reketir* (*Рәкетир*, 2007) adlı filmi, sadece sinema salonundaki gösteriminden 1 000 000 ABD doları kazanarak bağımsızlıktan bu yana en büyük hâsılat yapan film olarak tarihe geçmiştir ve Kazak sinemacıları kendi seyircileriyle buluşturmuştur. Ancak *Reketir*'in gösterime girdiği 2007 yılındaki gişe sonuçlarına baktığımızda ülke genelinde gösterime giren filmlerin ancak yüzde 2,6'sını Kazak sineması oluşturmaktadır. Bu filmlerin gişe satışları ise toplam rakamın yüzde 7'sidir. (Amanşayev, 2008: 8). Bu durum, Kazak sinemasının Kazakistan pazarındaki yerini alabilmesi için birçok politika ve çalışmanın gerekli olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda Kazakfilm'in günümüz başkanı olan Yermek Amanşayev'in önderliğindeki çalışmalar dikkate değerdir. Bunlardan birkaçını şöyle sıralamak mümkündür: Son yıllarda (*Göçebeler*'den sonra) ilk defa ortak yapımcılarla birleşerek kısmen ya da tamamen Kazakfilm tarafından üretilen birkaç film – *Bakı*, *Stalin'e Hediye*, *Elveda Gülsarı*, *Mustafa Çokay* vd. – dağıtıma dâhil olmuştur. Ayrıca Kazak sineması haftaları düzenlenerek son 2–3 yıl içerisinde üretilen birkaç film daha gösterime girmiştir. Kazak sinemasının dağıtımı ile ilgili ülke genelinde sinema salonlarındaki reklam afişleri, Hollywood ve diğer gişe filmleri öncesinde film repliklerinin gösterimi, ülke genelinde aynı gün gösterime sokularak ulusal sinema prömiyeri merasiminin düzenlenmesi gibi masraflı işlerin yurtiçi pazarda çalışan film dağıtımı ve gösterimiyle ilgilenen kişiler ve kuruluşlar tarafından üstlenilmesi sağlanmıştır. Kazakistan Cumhuriyeti Kültür ve Enformasyon Bakanlığı yardımı ile ve *Habar* (*Хабар*), *Kazakistan* (*Қазақстан*) gibi devlet televizyon kanalları ve *Kazak Radyosu* (*Қазақ радиосы*) desteğiyle ulusal sinemanın reklamları devlet siparişi çerçevesinde yayına sokulmuştur.¹⁵⁶ Belediye başkanlıklarının

¹⁵⁶ Aslında Kazak sineması ülkenin ekonomik açıdan en zor günleri geçirdiği 1990'larda bile basın yayın tarafından desteklenmiştir. O yıllarda KC. Basın Yayın ve Kitle İletişim Bakanlığı ve Kazakhkino konsorsiyumu tarafından 15 000 tirajla *Азия Кино* (*Aziya Kino / Asya Sinema*) adlı dergi yayınlanmaktaydı. 2000'lerden itibaren yönetmen Darejan Ömirbayev'in özel girişimleri ve editörlüğü sayesinde ortaya çıkan ve özellikle de Kazak sinemasını ele alan 2000 baskı sayısı ile *КиноМан* (*Kinoman*) dergisi yayınlanmaktadır. Bunun dışında Kazakfilm tarafından 1000 baskı sayısı ile *Евразия Кино* (*Evrasiya Kino*); 2008'in başından itibaren özel sinema salonlarının destekleriyle 5000 baskı sayısı ile *КИНОПРО* (*Kinopro*); 2008'in sonundan itibaren yine Kazakfilm

destekleriyle başta Almatı ve Astana şehirleri olmak üzere tüm illerde filmlerin reklam panolarında kamusal reklam fiyatıyla tanıtılmasına imkân sağlanmıştır (Amanşayev, 2008: 9).

Bunun yanı sıra Kazakistan, devlet tarafından düzenlenmekte olan *Şâken Yıldızları (Шәкен жұлдыздары / Şâken Juldızdarı)* ve *Avrasya Film Festivali (Евразия Кино Фестивалы / Evraziya Kino Festivali)* adlı uluslararası film festivallerine de ev sahipliği yapmaktadır. Bu festivaller çerçevesinde Kazakistanlı seyirciler yabancı filmlerin yanı sıra Kazak sinemasıyla da tanışmaktadırlar.

Aslında Kazakistan'da Kazak sineması ürünlerinin gösterime girmesi üzerine tartışmalar 2000'den bu yana yapılmaktadır. Özellikle devletin, film üretimi ile gösterim sistemini birleştirmeye ve dolayısıyla Sovyetik sistemi tekrar canlandırmaya yönelmesi istenmektedir. Hatta 2000'de daha önce belirtildiği gibi Şâken Aymanov Kazak Film Fabrikası (Kazakfilm), Ulusal Yapımcılar Merkezi (UYM), Kazkinoprokat ve Devlet Sinema Fonu birleştirilerek ve bunlar Devlet Hazine İşletmeleri Kurumu'na tabi kılınarak istenilen sisteme uyulmaya çalışılmıştır. Ancak, ülkedeki sinema salonlarının özel şirketlerin tekelinde olması ve bu salonlarda Kazak filmlerine öncelik tanıyan yasal zemin olmamasından ötürü değişen bir durum yoktur. Dolayısıyla özel sinema salonlarının, az sayıda Kazak filmi gösterim programlarına sokmaları ve çekimi biten filmlerin birçoğunun gösterime girememesi, Kazak sinemasının en güncel sorunlarından biri olarak kalmaktadır. Öte yandan Kazak filmlerinin Kazakistan'daki sinema salonlarındaki gösteriminin zorunlu kılınması; yabancı filmlerden gelen gelirleri de Kazak sinemasına aktararak film üretiminin çoğaltılması; uluslararası şirketlerle çalışma normlarının düzenlenmesi; film stüdyoları ve yapımcı şirketlerden vergi alınmaması; filmlerin seyirci yaş sınırlarına göre sınıflandırılması vb. konu maddelerini içeren Sinema Kanunu hâlen Kazakistan Parlamentosu'nda tartışılmaktadır.

tarafından yayınlanmakta olan 2000 baskı sayısı ile *Территория Кино (Territoriya Kino)* dergileri hem bilimsel, hem de popüler yazılarıyla okuyucularla buluşmaktadırlar.

4. GÜNÜMÜZ KAZAK SİNEMASINI OLUŞTURAN BOYUTLAR

a. Günümüz Kazak Sinemasının Uluslararası ve Ulusaşırı Boyutu

Yukarıda da gösterildiği gibi iç pazarın 1990'ların başında olmayışı ve günümüzdeki zor durumu, devleti ve özel sermayeyi festival filmlerini desteklemeye itti. Dolayısıyla Kazak sinemasının festivallere yöneldiğini ve ona göre şekillendiğini söylemek mümkündür. “Kazak yeni dalgası”, “Kazak *auteur* sineması”, “Kazak ulusal sanat sineması” gibi kavramlar da bu filmlerin festivaller tarafından rağbet görmesine yardımcı oldu. Özellikle de 1992–1995 ile 2004–2009 yılları arasındaki benzerlikler – festivale katılan filmlerin sayılarındaki artışı – göstermekte fayda var (Bkz. Tablo III / 3).

Bağımsızlığın ilk yıllarından bu yana Kazak sineması Avrupa, Amerika ve Asya'nın Nantes, Hawaii, Toronto, Karlovy Vary, Torino, Angers, Rotterdam, Taormina, Tokyo ve Pusan gibi festivallerle birlikte Cannes, Berlin ve Venedik gibi daha prestijli film festivallerinin yarışma ve gösterim programlarında yer aldı. Kazak sineması ürünleri, Moskova Film Festivali ve diğer Sovyet festivallerinin zaten devamlı katılımcıdır.

Tablo III / 3. Yıllara Göre Katılınan Uluslararası Film Festivalleri ve Ödül Sayısı

Yıllar	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Katılınan UFF Sayısı	3	9	10	8	2	2	2	1	4
UFF Ödül Sayısı	-	8	10	8	2	4	2	1	4
Yıllar	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Katılınan UFF Sayısı	1	3	2	7	2	8	7	10	8
UFF Ödül Sayısı	-	3	1	8	-	10	10	13	5

Abikeyeva'nın da belirttiği gibi, San-Francisco, Brunswick, Torino, İstanbul, Paris, Pusan, Budapeşte, Moskova ve dünyanın diğer kentlerinde Kazak sinemasının retrospektif programları gerçekleşti (Abikeyeva, 2001b: 242). Bunun dışında bazı

filmler – genellikle “Kazak sanat filmleri”, “Kazak yeni dalgası” adı altında – Batı’da gösterime girme şansını yakalayabildi. Örneğin Darejan Ömirbayev’in *Killer* ve *Yol* filmlerinin Fransalı yapımcısı Élise Jalladeau’nun (2005: 33) belirttiği gibi *Killer* tecimsel bir film olmamasına karşın Fransa’da 200 000 seyirci tarafından izlendi. Oysa aynı filmlerin Kazakistan’da ne kadar insan tarafından seyredildiği belirsizdir.

Her ne kadar Darejan Ömirbayev (2005: 30), filmlerini Batılı seyirciler için değil, her şeyden önce kendisi ve sanat filmlerini izleyen – istatistiksel açıdan oldukça az olan – bir izleyici kitlesine çektiğini belirtse de, onun filmlerinin Kazakistan’da değil Batı’da rağbet gördüğü bir gerçektir. Fransa Cumhuriyeti Astana Büyükelçiliği’nin kültür ataşesi Marion Hugues’a göre Batı’daki ortalama bir seyirci için ulusal sinema, egzotik bir sinemadır ve belirli bir kültürün folklorik ve etnografik yönlerini yansıtan bir klişedir. Dolayısıyla Fransa’da gösterime giren ve girecek olan Kazak sineması ürünlerinin çoğunluğu da folklorik, etnografik ve egzotik görüntüleriyle bir kartpostal görevini yerine getirmektedirler. Chris Berry de – özel elektronik posta yazışmalarımızda – *Tulpan* her ne kadar “çok zevkli” bir film olsa dahi, bu filmin yabancı izleyici tarafından zevkle tüketilen egzotik sahnelerle dolu olduğunu belirtmektedir. *Tulpan*’ın Almanyalı yapımcı şirketi Pandora Film’in sahibi Karl Baumgartner’in şu açıklaması Hugues ile Berry’nin dile getirdikleri hususa iyi bir örnektir:

Sinema, Avrupa ile Orta Asya arasındaki bir köprüdür [...] Orta Asya, farklı bir entelektüel birikime sahip ve sürprizlere dolu bir coğrafyadır. Buranın *doğru patlama* ve *dalga* yapacak sinerjisi vardır. Batı’da dünya çok küçüktür. Oysa Asya’da birçok şey ortaya çıkmaktadır ve *durgunluk* fark edilmektedir. Buralı insanlar bir şey kaybetmeyi göze alırlar. Avrupa ile Asya’nın entelektüel ve yaratıcı kaynaklarını kombine etmek bizim görevimizdir (Baumgartner, 2005: 28).

Günümüz Kazak sinemasının festivallere, yabancı Batılı seyircilerin zevklerine vb. göre şekillenmesinin diğer bir nedeni de Kazakistan nüfusunun azlığıdır: 16 milyon (Bkz., KCİA, 2009). 2008’de bile seyirci sayısı: 7 467 400 kadardır (Bkz., Tablo III / 2). Fakat bunların ancak yüzde 3,05’i Kazak sinemasını izlemiştir (*Территория Кино* Dergisi, 2009, Sayı 7–8: 10). Benzer bir durum,

günümüz Kırgız sineması için de geçerlidir. 7 milyon nüfusa sahip Kırgızistan’da sinema sektörünün Kazakistan’a nazaran daha da kötü durumda olması bir yana, var olan sinema ürünleri dış pazara göre şekillenmektedir. Fakat Özbekistan’da durum farklıdır. 22 milyonluk nüfusuyla Orta Asya’daki en fazla nüfusa sahip olan bu ülkenin sineması SSCB’nin dağılmasından itibaren iç pazara hizmet etmektedir. Genel olarak güldürü ve melodram gibi tür filmlerinin çekimine ağırlık veren günümüz Özbek sineması, Hint sinemasına benzer bir endüstriyi oluşturmaya çalışmaktadır (Bkz. Abikeyeva, 2003: 15–17).

Bazı filmlerin yabancı sermaye, yabancı fon, hatta yabancı ülkelerin kültür bakanlıklarının tarafından desteklenmesi, günümüz Kazak sinemasının ulusaşırı olma durumunu gösteren diğer bir faktördür. Örneğin, 1994’te gösterime giren Şapiga Musina’nın yönettiği *Avcının Ailesi* (*Семья охотника / Semya ohotnika*) adlı film *International Federation of Women Filmmakers* tarafından finanse edildi. Yönetmen Abay Karpıkov’un *Kıbar İnsan* (*Тот кто нежнее / Tot kto nejnee*) adlı filmi Kazakistan Ulusal Yapımcılar Merkezi ile Rusyalı Fora-film adlı film stüdyosunun ortak yapımıdır. Viktor Pusurmanov’un *Nişancı Hомуçi* (*Стрелок Хомучи / Strelok Hомуçi*) adlı filmi Kazakfilm ile Moğolistan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığının katkılarıyla Kazakistan ve Moğolistan’ın ilk uluslararası ortak yapımı oldu. 1997’de gösterime giren Serik Aprımov’un *Aksuat* (*Ақсуат*) adlı filmi, UYM, Kazakfilm ve Japonyalı East Cinema yapım şirketinin ortak yapımı olmakla birlikte “Kazak yeni dalgası”nın¹⁵⁷ ilk uluslararası/ulusaşırı eseri olarak kabul edildi. 1998’de UYM ve Kazakistanlı Kadam yapımcı şirketi ile merkezi Fransa’da bulunan Artcam International’ın destekleriyle Darejan Ömirbayev’in *Killer* (*Куллер*) adlı filmi çekildi. 1999’da “Kazak yeni dalgası” dâhilinde değerlendirilen Abay Karpıkov UYM ile Rusyalı ABC yapımcı şirketinin destekleriyle *Meleklerin Gerçek Öyküsü*’nü (*Подлинная история ангелов / Podlinnaya istoriya angelov*) çekti. 2000’de çekilen tek film de Serik Aprımov’un oldu. Onun *Üç Kardeş* (*Три брата / Tri brata*) adlı filmi UYM ve Japonyalı East-Cinema Production tarafından desteklendi. Darejan Ömirbayev’in 2001’de çektiği *Yol* (*Жол / Jol*) adlı filmi de Kazakistan’dan Kazakfilm ve Kadam Stüdyosu’nun, yukarıda adı geçen Artcam

¹⁵⁷ Gerçi “Kazak yeni dalgası” iddiası sorunludur ve aşağıda ele alınacaktır.

International ile Japonyalı NHK'in ortak yapımı oldu. Genç kuşak Kazak sinemacılarından Nariman Turebayev da ilk uzun filmi *Küçük İnsanlar* (*Маленькие люди* / Malenkiye lyudi) için Kazakistan'dan Kazakfilm ile Stüdyo Kadam'ın ve Fransa'dan MINIMA Cinema'dan destek aldı. 2004'te gösterime giren Guka Omarova'nın *Şiza* (*Шуза*) adlı filmi ise Kazakfilm, CTB (Rusya), Les Petites Lumières (Fransa), Kinofabrika (Almanya) gibi yapım şirketlerin desteğiyle hem ulusaşırı, hem de Rusya Federasyonu ve Fransa Cumhuriyeti Kültür Bakanlıkları katkıları ile uluslararası bir yapıt oldu. Aynı yılda gösterime giren Serik Aprımov'un *Avcı* (*Аңшы*) adlı filmi de Kazakfilm, East Cinema (Kazakistan), NHK (Japonya) ve Cinenomad (Fransa) gibi ulusaşırı yapımçı şirketleri temsil etti. "Asrın projesi" *Göçebeler* (*Көшпенділер* / Köşpendiler) ise Kazakfilm'in dışında ABD'li True Stories Productions ve Wild Bunch ve Rusyalı İbrus Stüdyosu'nun ürünü oldu. *Göçebeler*'in dünya gösterimi Miramax tarafından gerçekleştirildi. 2007'de gösterime giren Darejan Ömirbayev'in *Şuga'sı* (*Шұға*) Kazakfilm, Kadam (Kazakistan) ve Kazakistan Cumhuriyeti Kültür ve Enformasyon Bakanlığı yanı sıra Artcam International (Fransa), Paris-Barcelone Films (Fransa), Centre National de la Cinématographie'ın (CNC) (Fransa) destekleriyle ortaya konuldu. Hem ulusaşırı hem de uluslararası olma özelliğine sahip diğer bir film olan Sergey Bodrov'un (Büyük) filmi *Cengiz Han* (*Монгол* / Mongol) da Eurasia Film (Kazakistan), Kinofabrika (Almanya), Eko-Finans (Rusya) ve Kazakistan Cumhuriyeti ve Rusya Federasyonu Kültür Bakanlıkları ve Almanya Federal Cumhuriyeti Sinema Destek Kurumu (Filmförderungsanstalt. FFA) tarafından destek aldı. Guka Omarova, ikinci uzun filmi *Baksı'yı* (*Бақсы*) da Kazakfilm ile Kinostudiya CTB'nin (Rusya) yardımlarıyla gerçekleştirdi ve 2008'de gösterime soktu. Aynı yılda gösterime giren *Tulpan*'ın (*Тюльпан*) – yönetmen Sergey Bodrov (Büyük) – festivallerdeki tanıtım yazısında şöyle yazılmaktadır: Eurasia Film (Kazakistan), KazExport Cinema (Kazakistan), Film Company Slovo (Rusya), CTB Film Company (Rusya), Pandora Film (Almanya), Cobra Film (İsviçre), Filmcontract (Polonya), Pallas Film (Almanya). 2008'in diğer bir ulusaşırı yapımçıları tarafından desteklenen diğer bir Kazak filmi de Hasan Kıdıraliyev'in yönetmenliğini yaptığı *Stalin'e Hediye* (*Подарок Сталину* / Podarok Stalinu) adlı filmidir. Bu film de Aldongar Productions, Kazakfilm ve Skif Film Stüdyosu (Kazakistan), Tor Studio (Polonya), Sasha Klein Productions LDT

(İsrail), İbrus ve Nikola-Film (Rusya) tarafından ortaya konuldu. 2009’da uluslararası/ulusaşırı özelliğe sahip film çekilmedi. Kazak sinemasına bu tür özellik – yukarıda da belirtildiği gibi – 1994’de geldi ve şimdiye kadar yabancı sermayenin yardımıyla çekilen filmlerin sayısı 16’ya ulaştı.

Kazak sinemasının uluslaşırı boyutunu oluşturan diğer bir etken de coğrafi konumudur. Kazakistan’ın, hem Müslüman, Türkî ve Farsî veya diğer adıyla Türk dili konuşan bölge olan Orta Asya coğrafyasının içinde, hem Rusya’ya yakın duruşuyla – hatta “Batılı estetik” anlayışına sahip oldukları iddialarıyla – bunların dışında olması Kazak sineması ile ilgili çalışmalar yürüten akademisyenlerin kafasını karıştırmaktadır. Örneğin, 2008 yılında Astana’da gerçekleşen 5. Avrasya Uluslararası Film Festivali’nin iki ana temasının biri Orta Asya Sineması oldu.¹⁵⁸ Özbekistan, Kırgızistan, Tacikistan ve Kazakistan sinema günleri organize edildi. “Orta Asya Sineması” temalı yuvarlak masa tartışmaları yapıldı. “Odak Nokta: Orta Asya” başlığı altında Festival dergisinde makaleler yayınlandı (Bkz., *Евразия Кино*, 9 Eylül 2008). Burada Kazak sineması Orta Asya sinemaları dâhilinde ele alındı.

Öte yandan *Территория Кино* dergisinin 5–6 ortak sayısında Oljas İmanberdiyev’in “Moskova Film Festivali: İçeriden Bakış”¹⁵⁹ ve Gulnara Abikeyeva’nın “Cannes Film Festivali: Dışarıdan Bakış”¹⁶⁰ adlı makaleleri yayınlandı. Bu yazıların adından da belli olacağı gibi burada bir “içeri” ile “dışarı” tanımlanmaktadır. Diğer bir deyişle Kazak sinemasının Rus sinemasıyla olan bağları ve bu bağların kopmadığına gönderme yapılmaktadır. Öte yandan Abikeyeva, her ne kadar Cannes Film Festivali’ni “dışarı”ya oturtsa da Kazak yönetmenlerin Batı sinemasından etkilendiklerini diğer bir çalışmada dile getirir. Ona göre 1980’lerin sonunda “belgesel görünüş”ü kendi üsluplarının en önemli özelliği olarak gören ve “Kazak yeni dalgası” olarak ortaya çıkan akım, “Fransız yeni dalgası”na atfen bu ismi almıştır (Abikeyeva, 2003: 12). O yılların Kazak sineması, kolonileştirilmiş bir ülkenin Sovyetleştirilmesine karşı bir protesto olarak Batılılaşmıştır (Abikeyeva, 2003: 14). Sinema akademisyeni Seth Graham’ın “Günümüz Orta Asya Ekranı

¹⁵⁸ Diğeri, “Kazak yeni dalgası”nın 20. yıl dönümüdür.

¹⁵⁹ “Московский кинофестиваль: взгляд изнутри”

¹⁶⁰ “Каннский кинофестиваль: взгляд извне” / Kannski Kinofestival: Vzglyad İzvne

Postkolonyal Mıdır?” (“Является ли современный центральноазиатский экран ‘посколонизальным’?” / Yavlyatsya li sovremenniy tsentralnoaziatski ekran postkolonialniym?) adlı makalesi de bu konuyu dile getirmektedir. Graham, Frantz Fanon’un iki aşamalı postkolonyal gelişim – kolonileştirilenlerin metropole karşı mücadelesi ve geleneksel kültürü ideal olarak görmeye dönüş – ile ilgili görüşlerinden yola çıkar. Ona göre yönetmen Raşid Nugmanov, *İğne* iğne adlı filminde – ki *İğne*, GKS’nin ilk filmlerindendir – hem Sovyet, hem de Batı sinema estetiğini birlikte kullanarak melez ve eklektik hava yaratmaktadır. Sonuç olarak film, metropolden ironik bir şekilde uzaklaşmış olmakla birlikte bünyesinde Batı’nın kültürel kodlarını taşımaktadır. Böylece Nugmanov’un filmindeki Kazakistan, Sovyetik geçmişten kapitalist geleceğe giden yolda söylemsel stratejik bir noktada bulunmaktadır (Graham, 2002: 27–29). Özetle, günümüz Kazak sinemasının genel estetiği Batılıdır. Bu nedenle de Orta Asya sinemasından ayrı bir yerde durmaktadır. Ancak Batı söz konusu olduğunda kendini Rus ya da Orta Asya sinemalarının yanında bulmaktadır.

Kazak sinemasını Orta Asya ile Rus sinemasıyla birleştiren, dolayısıyla uluslaşırılaştırılan diğer bir husus da bu ülkeler arasındaki korsan DVD, VCD ve VHS’lerdir. Gerçi bunların istatistiksel durumu belirsizdir, ancak Bişkek’in (Kırgızistan) veya Taşkent’in (Özbekistan) ve Kazakistan ile Rusya sınırlarındaki Rus şehirlerin – hatta Moskova’nın – çarşı pazarından Kazak sinemasının ürünlerini bulmak fevkalade mümkündür. Bunun tersi de geçerlidir. Almatı (Kazakistan) çarşı pazarında Kırgız, Özbek, Rus sineması ürünlerinin çeşitleri boldur.

Gulnara Abikeyeva, Kazakfilm’in Rusya’nın özel film şirketleriyle ortak yapımlar yapmak ve bu yapımlarda Rusya’nın “yıldız” oyuncularını oynatmak ve bunun neticesinde Rusya pazarına çıkmak gibi amaç taşıyan yeni stratejisini ve inisiyatifini anlatırken, Kazakfilm’in 2009’da Timur Bekmambetov, Renat Davletyarov ve Egor Konçalovski gibi Rus film yönetmenleri ve yapımcılarıyla anlaşmasını dile getirir ve ekler: “Onların [anlaşma yapılan kişilerin M.Y.] birçoğu Kazakistan kökenlidir. Timur Bekmambetov Kazakistan’da doğdu, Egor

Konçalovski ise yıldız eşlerin – Kazakistanlı Natalia Arınbasarova ile Rusyalı yönetmen Andrey Mihalkov-Konçalovski'nin – oğludur (Abikeyeva, 2009a)".

Abikeyeva, "Bekmambetov Kazaktır, Konçalovski de Kazakların *jiyen*'idir¹⁶¹" demez. Diğer bir deyişle ulusalcı söylemden oldukça uzak durmaya çalışmaktadır. Ancak ulusalcı söylemin merkezine yakın bir yerde olduğunu da – belki de farkında olmadan – göstermektedir. Günümüz Kazak sinemasının uluslararası veya ulusaşırı bağları da buna benzer durumdadır: Ulusaşırı modele dâhil olurken bile, ona ulusal cevap vermek. Örneğin, Kazak sinemasının en ulusaşırı filmleri olarak sayılan *Cengiz Han*¹⁶² ve *Tulpan*'ın¹⁶³ Kazakistanlı yapımcısı Gulnar Sarsenova da ulusallığın önemini şöyle dile getirir: "...Ulusal bilincin artması doğrudan sinemayla ilişkilidir. Herhangi bir başka ülke gibi Kazakistan'ın imajı da sanat dallarından biri olan ulusal sinemanın seviyesine oldukça bağımlıdır" (Sarsenova, 2008).

b. Günümüz Kazak Sinemasını Tanımlamak

Daha önce de belirttiğimiz üzere 1980'lerin sonunda ilk uzun filmleriyle kendilerinden söz ettiren genç Kazak yönetmenlerin başarısı, Oljas Suleymenov başta olmak üzere bir takım Kazak aydınlarının bilerek gerçekleştirdikleri sistematik çalışmalarının sonucudur. Dolayısıyla *Perestrojka* yıllarından itibaren yeni bir döneme giren Kazak sinemasının, aslında Kazak entelektüel yapısının bir parçası olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda *Perestrojka*'dan bu yana Kazak sinemasını değerlendiren akademik çalışmalar, hem bu genç yönetmenleri tanımlamada, hem de onların post-Sovyet Kazak sinemasını dönemlendirmelerinde birtakım sorunlu argümanlar ileri sürmüşlerdir. Bu argümanlar aşağıda çeşitli boyutlarıyla ele alınacaktır ve günümüz Kazak sinemasını yeniden tanımlamanın yolları aranacaktır.

¹⁶¹ Kazak geleneklerine göre kadının çocuğu kadının öz akrabalarına *jiyen* olur.

¹⁶² Cengiz Han'ın Yapımcıları: Eurasia Film (Kazakistan), Kinofabrika (Almanya), Eko-Finans (Rusya) ve Kazakistan Cumhuriyeti ve Rusya Federasyonu Kültür Bakanlıkları ve Almanya Federal Cumhuriyeti Sinema Destek Kurumu (Filmförderungsanstalt. FFA).

¹⁶³ Yapımcı şirketler: Eurasia Film (Kazakistan), KazExport Cinema (Kazakistan), Film Company Slovo (Rusya), CTB Film Company (Rusya), Pandora Film (Almanya), Cobra Film (İsviçre), Filmcontract (Polonya), Pallas Film (Almanya).

1991'in sonunda bağımsızlığını ilan eden Kazakistan'ın sineması Kazak yeni dalgası olarak belirmiştir. Oljas Suleymenov'un VGİK'e Sergei Solovyev'in atölyesinde eğitim almaları için gönderdiği gençlerin – Raşid Nugmanov, Serik Aprımov, Amir Karakulov, Abay Karpıkov, Darejan Ömirbayev ve Ardak Amirkulov – filmleri yurt dışındaki uluslararası film festivallerine katılan veya gösterim programlarına dâhil edilen ilk Kazak filmleri olmuştur. Aslında, 1988-89'dan itibaren film çekmeye başlayan Solovyev'in öğrencileri, hem biçim ve anlatım dili, hem de üslup olarak, gerek o zamana kadarki Kazak (Sovyet) sinemasından, gerekse de diğer Sovyet Cumhuriyetleri sinemalarından farklılaşan filmleriyle dikkatleri üzerlerine toplamayı başarabilmişlerdi. Bu yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla birlikte Sovyet sinema literatürüne yeni bir kavram girmiştir: Kazak yeni dalgası (bundan sonra KYD). Bu kavramın çok iddialı olması bir yana, böylesi bir olgunun varlığı veya yokluğu her zaman tartışma konusu olagelmıştır.

İlkin sadece Kazak genç yönetmenlerinin *PR* kampanyasının sloganı olarak ortaya çıkan bu söylem, sonradan sinema akademisyenleri ve eleştirmenleri tarafından benimsenmiş ve kullanılmaya başlamıştır. Bu noktada yönetmen Raşid Nugmanov ve Ardak Amirkulov'un şu ifadeleri açıklayıcı olacaktır:

Yeni dalga terimi konusunda hiçbir şey düşünmüyorum. Biz bu fikri Fransızlardan çaldık o kadar. Bu tamamen ciddiyetsizlikti. Bunun ne zaman meydana geldiğini de biliyorum: 1989'daki Moskova Film Festivali'ndeydi ve festivale Kazak sineması programıyla katılmak üzere birçok kısa ve uzun metrajlı film götürmüştük. Filmlerimiz için çekici bir afiş hazırlamamız lazımdı. Bana 60x90 ebadında altın renkli kâğıt ve siyah renkli çini mürekkebi getirdiler. Buna ek olarak beyaz renkli boya istedim. Bununla uçuşa hazırlanan uzay gemisini çizmek istiyordum. Çünkü Kazakistan dediğimiz nedir? Uzaya giden üstür. Ama bütün bunlara nasıl bir isim verilmesi gerektiği konusunda kararsızdım. Gagarin'in nesli diyemem ya. Her şey çoktan keşfedilmiştir. "Fransız yeni dalgası, ama Kazakistan'dan" [diye yazdım. M.Y.]. Afişe ek olarak iki yüz tane de davetiye hazırladık. Rossia Oteli'nde kalan ilgili insanların adını öğrendikten sonra kapılarının altından bu davetiyeleri bıraktık. İki yüz davetliden yirmiye yakın çok etkili kişi katıldı ve onlar bu kavramı kullanmaya başladılar. Daha sonra ilk makaleler çıktı ve bu böylece devam etti (Nugmanov, 1993: 8).

Solovyev'in atölyesine hitaben söylenen yeni dalga bir blöftür. Şu anda Batı'da ödül alan filmlerin yönetmenleri bu atölyeden çıktılar. Ancak biz o festivalleri gördük, festivallerde film yoktu, o kadar (Amirkulov, 1993: 9).

Darejan Ömirbeyav ise kendisiyle yaptığımız görüşmede VGİK'deki eğitiminin ancak birinci yılında Solovyev'in atölyesinde eğitim aldığını ve Solovyev'la anlaşamamasının ardından VGİK'in film çalışmaları bölümüne yatay geçiş yaptığını belirtmiştir ve kendisini Solovyev'in öğrencisi olarak görmediğini dile getirmiştir. İlginç olan şudur ki, hem Nugmanov, Amirkulov ve Ömirbayev, hem de KYD'ye dâhil olan diğer yönetmenler, günümüzde KYD ifadesine karşı eleştiri getirmemektedirler. Bunun başlıca nedeni belki de yeni dalga söyleminin film pazarındaki kilit kavram olmasından kaynaklanmaktadır. Peter Wollen'in de vurguladığı gibi günümüzde yeni dalga terimi uluslararası kültürel piyasaya yeni taze girişleri teşvik eden bir terim olarak kullanılmaya başlamıştır (Akt., Özen, 2008: 58).

Kavramın akademik camiada da kullanılmaya başlaması diğer bir nedendir. Akademik çalışmalarda KYD'nin mevcudiyetinden söz eden, ama bunu elle tutulur şekilde tanımlayamayan yabancı kaynaklara rastlamak mümkündür. Andrew Horton ve Michael Brashinsky (1992: 238–239), KYD'nin Raşid Nugmanov'un *İğne* adlı filmiyle başladığını ve Aleksandr Baranov, Bahit Kilibayev, Abay Karpıkov ve Serik Aprımov gibi filmlerinde seks, yalan ve video estetiği kullanan “vahşi Kazak çocuklarının” birbirine destek vererek film çektikleri için KYD'yi oluşturduklarını iddia etmektedirler. Görüldüğü gibi, bu listede Solovyev'in diğer öğrencileri yer almazken, büyük bir ihtimalle Baranov ve Kilibayev *İğne*'nin senaristleri oldukları için listeye dâhil olmaktadır. Konu üzerine diğer bir temelsiz iddia, Anna Lawton'dan gelmektedir. Ona göre KYD'yi Solovyev'in öğrencileri oluşturmaktadır ve bu öğrenciler Kazakfilm'in Âlem Birliği'nin belkemiğidirler (Lawton, 1992: 184). Oysa 1980'lerin sonunda Kazakfilm'in devlet destekli filmler yapacak ve özel stüdyolarla birlikte çalışacak olan Miras ve Âlem adlı birliklere bölünmesi tamamen mekanik bir ayrımdı ve yönetmenler ile senaristler sıkça bir stüdyodan diğerine geçiş yapmaktaydılar. Örneğin, Lawton'un KYD'ye dâhil ettiği Serik Aprımov'un *Kıyan* (Қиын) adlı filminin çekimleri Âlem'de başlatıldı ve Miras'ta tamamlandı

(Nogerbek, 2007a: 300). Lawton, Solovyev'in öğrencilerinin KYD'yi oluşturduğunu iddia etmesine karşın Talgat Temenov ve Kalıbek Salıkov gibi Solovyev'in öğrencileri olmayan yönetmenleri de KYD'ye dâhil etmektedir (Lawton, 1992: 187). Gönül Dönmez-Colin KYD'yi 1991'de Raşid Nugmanov'la yaptığı söyleşide Nugmanov'un söylediklerine göre tanımlamaktadır: "KYD, post-Perestroyka sinemasıdır. Bu filmler Kazak, Rus veya diğer etnik kimliğe sahip genç kuşaklar arasındaki yeni ilişkiler ve yeni canlanmalar hakkındadır. Bu filmlerde ideoloji ve siyasa yoktur. Her yönetmen kendi senaryosunu yazar. Kısıtlama yoktur." Bu ifadeler her ne kadar Nugmanov'a ait ise de Dönmez-Colin, KYD'nin ilk filmi olan *İğne*'nin senaryosunun yönetmene ait olmadığıyla ilgili eleştiri getirmemektedir. Bununla birlikte Kazakistanlı tüm genç yönetmenleri KYD'ye dâhil etmektedir (Dönmez-Colin, 1997: 115–118).

Yabancı kaynaklarda olduğu gibi Kazak akademik çalışmalarında da Kazak sineması, sorunlu adlandırmalar ve dönemlendirmelere maruz kalmıştır. Örneğin, 1990'ların başında KYD olarak sadece Solovyev'in öğrencileri biliniyorken, Kazakistanlı sinema akademisyeni Gulnara Abikeyeva tarafından Avrasya Uluslararası Film Festivali için hazırlanan katalogda 1988 ve 1998 yılları arasında çekilen filmlerin neredeyse tümü KYD'nin diğer adı olan "yeni Kazak sineması"na (bundan sonra YKS) dâhil edilmiştir (Nogerbek, 2008: 270). Bu durumu eleştiren Nogerbek ise Solovyev'in öğrencileri olmayan sinemacıları da KYD olarak değerlendirmektedir (Nogerbek, 2008). Diğer bir deyişle Kazak sinema akademisyenleri, KYD ve YKS'yi aynı anlamda kullanmakta ve söz konusu filmlerin bir akım yada hareket olabilmesi için gerekli kriterlere sahip olup olmadıklarını hiç sorgulamamaktadırlar. Onlar için sinemaya aynı anda başlayan yeni neslin gelmesi, diğer bir deyişle aynı şeyleri düşünen ve aynı şekilde gören yeni bir neslin gelmesi, bu yönetmenlere yeni dalga demek için yeterli bir nedendir. Abikeyeva'ya göre VGİK'te Sergei Solovyev'in atölyesinden mezun olan gençler, sadece bir grup insan değil, aynı şekilde düşünen bir gruptu (Abikeyeva, 2001: 260). Burada Kazakistanlı sinema akademisyenlerindeki durum tamamen postkolonyaldır. Bunlar için KYD'nin tam anlamıyla varlığı değil, Kazak sinemacılarının – da – yeni bir şeyler yapabilmiş olmaları önemlidir. Batılı akademisyenler için büyük bir ihtimalle KYD egzotik

görünümlü filmlerinden dolayı vardır: Nitekim Horton ve Brashinsky'nin KYD'yi "vahşi Kazak çocuklar" olarak adlandırması oldukça manidardır.

KYD'yi dönemlendirme sorununa baktığımızda hangi filmlerin KYD'yi kapsadığını göstermek oldukça zordur. Diğer bir deyişle Solovyev'in öğrencileri ile bunların dışındaki sinemacıların üslup benzerlikleri ve aynı dönemi paylaşmaları, KYD'nin varlığını iyice sorunlu hale sokmaktadır. Örneğin, KYD'nin 1988'de Raşid Nugmanov'un *İğne* adlı filmiyle başladığı bilinmektedir. Öte yandan Kalıbek Salıkov'un – ki kendisi Solovyev'in öğrencisi değildir – aynı yılda gösterime giren *Balkon* (Балкон) adlı filminin *İğne* ile estetik ve üslup benzerlikleri bulunmaktadır. Hatta konu benzerliklerinin mevcudiyetinden de söz etmek mümkündür: *İğne*'de Sovyet gençlerindeki uyuşturucu bağımlılık sorunu ile çeteleşme, *Balkon*'da ise 1950'li yılların Almatı'sında çocuk ve genç olmak – mahalle çeteciliği, uyuşturucu bağımlılığı vb – dile getirilmektedir.

KYD'nin en önemli isminin kim olduğu konusunda da bir anlaşmazlığın olduğu aşikârdır. Örneğin, Abikeyeva'ya (2001: 83) göre KYD'nin başında Raşid Nugmanov ile Serik Aprımov geliyorsa, Bauırjan Nogerbek'e (2007b: 81) göre KYD'nin çekirdeğini Darejan Ömirbayev ile Amir Karakulov oluşturmaktadır.

KYD'nin varlığını sorunsallaştıran unsurlardan biri de hareketin çekirdeği olarak bilinen Solovyev'in öğrencilerinin farklı sanatsal zevkleri ve anlayışları, ortak olmayan üsluplarıdır. Örneğin Ardak Amirkulov'un *Otrar'ın Çöküşü* (Отырардың күйреуі / Otrardın küyrevi 1991) ve *Abay* (Абай, 1995) adlı filmleri estetik, sanatsal ve biçemsel bakımdan Serik Aprımov'un *Son Durak* (Қияң / Kiyān, 1989), *Aksuat* (Ақсуат, 1997), Darejan Omirbayev'in *Kardiyogram* (Кардиограмма, 1995), *Killer* (Киллер, 1998) veya Abay Karpıkov'un *Fara* (Фара, 1999) adlı filmlerinden oldukça farklıdır. Raşid Nugmanov'un film dünyası Serik Aprımov'dan da Abay Karpıkov'dan da, Darejan Omirbayev'dan da, Ardak Amirkulov veya Amir Karakulov'dan da oldukça farklıdır. Bunun tersi de geçerlidir (Nogerbek, 2008: 270–271).

Tüm bu nedenlerden dolayı, oldukça iddialı olan KYD'nin mitsel varlığının çıkmazından kurtulmak amacıyla *Perestroyka*'dan bu yana Kazak sinemasının günümüz Kazak sineması (bundan sonra GKS) olarak adlandırılması gerekmektedir. Bu, ilkin *Perestroyka* ve *Glasnost* döneminde beliren ve bağımsızlık yıllarından itibaren Kazakistan ve Kazak toplumunun belleğinde kalan olayları tekrar canlandıran, Kazakların sıkıntılarını dile getiren, tarihsel geçmişi güncelleyen, kıyıda köşede kalan köyleri gösteren, toplumun ahlaki sorunlarını dile getiren, 2. Dünya Savaşı sonrası Sovyet sinemasında sıkça kullanılan güzel manzara ve görüntüleri ve mutlu toplum mitini yalanlayan ve bozan, SSCB döneminde halk düşmanı ilan edilen aydınları kahramanlaştıran postkolonyal ve post-Sovyet sinema olmakla birlikte, Sovyet sinemasından estetik ve üslupsal olarak ayrılan ve Avrupa sineması estetik kanonlarına yönelen, dolayısıyla melez olan günümüz Kazak ulusal sinemasının tasviri için en uygun terimdir. Tüm bunlar, o dönemlerdeki toplumsal halet-i ruhiyeden alınmaktaydı ve ideolojik değişimin – ilkin *Perestroyka* ve *Glasnost*, sonra Kazakistan'ın bağımsızlığını alması – getirdiği durum GKS tarafından 1980'li yılların sonu ve bağımsızlık yılları toplumsal sorunları dile getirilmesine izin vermekteydi.

Burada GKS derken, özellikle de Oljas Suleymenov'un yardımlarıyla ilk filmlerini çeken Solovyev'in öğrencileri başta olmak üzere, Suleymenov tarafından desteklenen dönemin diğer genç Kazak yönetmenlerinden – Satıbaldı Narımbetov,¹⁶⁴ Damir Manabayev,¹⁶⁵ Yermek Şınarbayev,¹⁶⁶ Talgat Temenov,¹⁶⁷ Bolat

¹⁶⁴ 1946'da doğdu. 1965'te Kazak Devlet Üniversitesi'nin gazetecilik fakültesinden, 1969'da ise VGİK'in senaryo fakültesinden mezun olur. Eğitimi sonrasında Kazakfilm'de iş bulamaz ve Kırgızfilm'de Bolotbek Şamşiyev'in asistanı olarak çalışmaya başlar. 1981'de *Çocukluk Dönemimin Don Kışot'u* (Дон Кихот моего детства) adlı ilk filmi çeker. Ancak bu filmi sansürden geçemez ve rafa kaldırılır. 1983 yılında Grigori Danilia'nın atölyesinde Film Yönetmenliği Yüksek Kursu'nda eğitim almak için VGİK'e gider. Eğitimi bitince Kazakfilm'de iş bulur ve diğer filmi olan *Taşralı Enişte* (Зять из провинции) adlı filmi 1987'de çeker. Fakat bu da başarısız bir film olur. Narımbetov'un ismini hem Kazakistan'da hem de uluslararası alanda duyuran ilk filmi 1994 yapımı *Genç Akordeoncuğun Yaşam Öyküsü* (Жизнеописание юного аккордеониста) adlı filmi olur.

¹⁶⁵ 1946'da doğdu. Çimkent Politeknik Enstitüsü'ndeki eğitiminden sonra VGİK'te – Yuri Yegorov'un atölyesi – film yönetmenliği eğitimini alır. Kariyerine ilkin kısa film ve televizyon belgeselleri çekmekle başlar. İlk filmi olan *Ölüm Meleği Surjekey'i* (Суржекей ангел смерти) 1991'de çeker.

¹⁶⁶ 1953 doğumlu Şınarbayev, belki de KYD öncesi Kazak Sineması'nın en verimli yönetmeni idi. İlk VGİK'in oyunculuk fakültesini, sonra da film yönetmenliği fakültesini tamamlayan Şınarbayev, ismini 1985'te *Ablam Lusya* (Сестра моя Люся) ve 1989'da *Öç* (Месть) adlı filmleriyle dikkatleri üzerine toplar.

Kalimbetov,¹⁶⁸ Amanjol Aytuarov,¹⁶⁹ Kalıbek Salıkov,¹⁷⁰ Aleksandr Baranov ve Bahıt Kilibayev,¹⁷¹ vb. – söz edildiğini belirtmekte fayda var.

GKS'nin planlı bir çalışma sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkündür. 1980'de KazSSC Sinemacılar Birliği'nde Birinci Sekreter olarak göreve başlayan Suleymenov, 1981'de yazdığı "Harekete Geçmeye Geldik" adlı makalesinde o yılların Kazak kültürünün her alanda – bazı alanların yeni doğmakta olmasına karşın – Rönesans yaşanmakta olduğunu ve 19. ve 20. yüzyılı aynı anda yaşamakta olduklarını dile getirmiştir. Ona göre 1980'lerin başındaki Kazak sineması oldukça gerideydi ve harekete geçmeliydi (Suleimenov [Suleymenov], 1990: 301). Gerçi bu makalesinde daha çok Kazak edebiyatı üzerinde durup, Kazak sineması için neler yapacağını dile getirmediyse de, makalenin isminden de anlaşılacağı üzere harekete geçmeyi düşünmekteydi. Bu bağlamda GKS'yi planlı olarak ortaya koyduğunu, daha doğrusu Kazak sinema tarihinde yeni bir sayfa açacak sinemacılar yetiştirmeyi planladığını söylemek mümkündür. Aşağıdaki ifadesinde bu yolda neler yaptığını dile getirmektedir:

1980'de KazSSC Sinemacılar Birliği'ne Birinci Sekreter olarak seçildim. Daha ilk günlerden kadro hazırlama konusunu derinden incelemeye başladım. VGİK'ten her sene diplomalı uzmanlar mezun oluyordu. Kazakfilm stüdyosunun kadrosunda da elliye yakın yönetmen vardı, ancak kimse film çek(e)miyordu. Demek, uzmanları hazırlama konusunda bir şeyler eksik gitmişti. VGİK'e lise mezunları gidiyorlardı...

Sinemacılar Birliği'nde ikinci yönetmen kurslarını açtık ve gazetelere ilan verdikten sonra onlarca genç bu kurslara yazıldı.

¹⁶⁷ 1954'te doğdu. 1976'da Almatı Devlet Konservatuar'ı oyunculuk bölümünden mezun oldu. 1986'da VGİK'te Sergei Solovyev tarafından açılan Film Yönetmenliği ve Senaryoculuğu Yüksek Kursu'nda eğitim alır. İlk uzun metrajlı filmi olan *İnsanlar Arasındaki Kurt Yavrusu*'nu (*Волчонок среди людей*) 1988'de çeker.

¹⁶⁸ 1955'te doğdu. 1977'de Almatı Tiyatro ve Sinema Enstitüsü, oyunculuk fakültesini tamamladı. İlk uzun filmi *Ауналайт*'i (*Айналайын*) 1991'de çekti.

¹⁶⁹ 1957 doğumlu Aytuarov, 1979'da Almatı Politeknik Enstitüsü'nden mezun olur. 1986'da VGİK'in film yönetmenliği bölümünü Yuri Ozerov'un atölyesinde tamamlar. İlk uzun filmi olan *Dokunuş*'u (*Прикосновение*) 1989'da çeker.

¹⁷⁰ 1954'te doğdu. 1976–1980 yılları arasında Almatı Drama Sanatları Enstitüsü'nde yönetmenlik eğitimini alır. 1981'de Kazakfilm'e gelir. 1983'te 3 dakikalık *Tor* adlı filmi çeker. 1988'de ilk uzun filmi olan *Balkon*'u (*Балкон*) çeker.

¹⁷¹ Aleksandr Baranov ve Bahıt Kilibayev'in isimleri birlikte duyulur. Birlikte VGİK'in senaryoculuk bölümünde aynı sınıfta eğitim almışlardı.

Herhangi bir üniversite mezunu bu kursa alınmaktaydı. Her Salı, öğlene kadar hem kitleler için, hem de elitler için yapılan filmleri seyrederdik. Öğleden sonra akşama kadar bu filmleri tartışırdık. Böylece, birkaç ay geçti. Ben [Kazak] *Goskino*'suna başkan olarak geçene kadar. Böyle bir kararın alınmasının başlıca nedeni, "Sinema Bakanlığı"nda Sinemacılar Birliği'nde olmayan paranın olmasıydı. Böylece uzmanları hazırlamanın bir sonraki aşamasına geçebilmişim. Kurstaki en başarılı katılımcıların üç dakikalık konulu film çekmelerine imkân verdim. Kursiyer, senaryoyu ve yönetmenlik lejantını kendisi hazırlayacak, operatör ile oyuncuyla çalışacak ve müziği seçecekti. Otuza yakın üç dakikalık kısa filmler.... Bir buçuk saatlik perde zamanı. Bir tane uzun film bütçesini harcadık, ama otuza yakın yönetmen adayının potansiyelini sınımış olduk. Bazılarında yetenek görebildik ve bu yetenek belli bir gelişim süreci sonrası ustalığa dönüşebilirdi. Onlara yirmi dakikalık kısa film çekme fırsatı verdim. Aynı şartlarla. Yanlış hatırlamıyorsam dokuzu hiç de fena olmayan sonuç verdi. Bunları artık VGİK'e yönetmenlik eğitimi almak için gönderebilirdik. Artık Sinema Okulu'na sıradan bir lise mezununu değil de, bir lisans eğitimi olan, genel kültür seviyesi yüksek, sinema üretim sürecini analiz edebilen ve edebi imgeyi ekrana taşıyabilen insanı göndermiş oluyorduk. Yani yönetmen adayı ilk sinema eğitimini sinema stüdyolarında almalıydı: Senaryo yazarlarıyla iletişime girerek, çekim stüdyoları ve montaj odalarının havasını solumalıydı. Bu sanatsal sınavdan geçtikten sonra, bir sonraki aşamaya geçebilirdi. Böyle bir sonuç çıkartmıştık. Bu görüşümü SSCB *Goskino* başkanı Filip Yermaş'la paylaştım ve ona deneyimimizle ilgili bilgi aktardım. O da destekledi ve VGİK'te Sergey Solovyev yönetiminde bir Kazak kursu oluşturmaya izin verdi (Suleymenov, 2009).

Üç dakikalık kısa film çeken yönetmen adaylarından bazıları VGİK'e Solovyev'in atölyesinde eğitim almaya giderken, bazıları da Kazakfilm'de çalışmaya başlamışlardı. Raşit Nugmanov, söyleşilerinin birinde Oljas Suleymenov'un 1983'te Kazak *Goskino*'sundan ayrıldığını ve onun yerine Kanat Saudabayev'in geldiğini; Suleymenov'un "planını" iptal etmediğini ve 1984'de VGİK'e gönderildiklerini; Sergey Solovyev'la birlikte Pavel Lebeşev, Anatoli Vasilyev ve Sergey Bodrov'tan da ders aldıklarını belirtmektedir. Solovyev'in öğrencileri 1987'de diploma çalışmaları için Kazakistan'a döndüklerinde dönemin Kazakfilm'inin başkanı olan Slambek Taukelov ve stüdyonun sanat yönetmeni olan Murat Auezov, bu yönetmen adaylarına yeni filmler çekmeleri için tüm olanakları sunarlar (Kudabayeva, 2008).

1980’li yılların Kazak genç sinemacıları yukarıda ismi geçen Moskovalı sinema sanatçılarının yanında Suleymenov ve Auezov’un daveti üzerine Kazakfilm’de çalışmaya gelen Aleksei German ve Svetlana Karmalita gibi dönemin Sovyet sinemasının önde gelen isimleri ile çalışma fırsatlarını da yakalamışlardı. (Abikeyeva, 2001b: 253–257; 2003: 36–38). Görüleceği üzere 1980’lerin sonunda yaşanan Kazak sinemasındaki bu yeni olgu, planlı bir çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Burada Suleymenov, Saudabayev, Auezov ve Taukelov’un yardımları aynı zamanda – onların devletin bürokratları olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda – SSCB’nin dağılmasına yakın tarihteki Kazakistan devletinin kültür politikalarını da ortaya koymaktadır diyebiliriz.¹⁷² Dolayısıyla GKS’nin yukarıda ismi geçen aydınların devletin onlara verdiği yetkileri kullanarak sarf ettikleri emeklerinin sonucu olarak ve 1980’lerin sonunda Kazak entelektüel yapısının ayrılmaz bir parçası olarak ortaya çıktığını ve bu yönetmenlerin bağımsızlık sonrası Kazak sinemasının şekillenmesinde önemli rol oynadıklarını söyleyebiliriz.

B. GÜNÜMÜZ KAZAK SINEMASINI ULUSAL ALEGORİ OLARAK OKUMAK

Önceki kısımlarda belirtildiği gibi Kazaklaştırma, Kazakistan’daki siyasal, ekonomik ve kültürel alanların Kazakların eline geçmesini betimlemek amacıyla kullanılmaktadır. Buna ilave olarak sinemadaki Kazaklaştırmanın anlatım ve temsilden geçtiğinin de altını çizmekte fayda var. Bu; Kazakların, Kazak tarihinin, Kazakların ülkesinin, Kazak kültürel değerlerinin vb. temsili ve anlatımıdır. Dolayısıyla günümüz Kazak sineması oldukça milliyetçi bir manzara ortaya koymaktadır. Bu nedenle çalışmanın inceleme çerçevesi Kazak göçebe kültürünün temsili ve ulusal kimlik çerçevesi dâhilinde oluşturulmuştur. Aşağıda önce, 1992–2009 yılları arasında Kazakistan’da çekilen filmlerden alınan örnekler sunulmakta,

¹⁷² Yukarıda da belirttiğimiz gibi bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren Kazakistan’daki sinema endüstrisinin çöküş dönemi ile Suleymenov, Saudabayev ve Auezov’un Dış İşleri Bakanlığı’na işe alınmaları – ve bunun akabinde de İtalya, Türkiye ve Çin Halk Cumhuriyeti’ne elçi atanmaları – dönemindeki paralellik ilginçtir.

ardından gelen iki başlık altında da seçilen Kazak filmlerinin ulusal ve milliyetçi alegorinin yaygınlığı bağlamında bir okuması gerçekleştirilmektedir.

1. FİLM SEÇİMİ VE FİLM İNCELEME ÇERÇEVESİ

Kazakistan'da 1992–2009 yılları arasında toplam 84 film üretilmiştir. İlk dokuz yıldan 5, yarısından çoğu son üç yılda çekilenler olmak üzere kalan dokuz yıldan ise 21 film; dolayısıyla toplam 26 film incelenmek üzere seçilmiştir. Bunların bir kısmı ortak yapımlardır.

Film seçiminde kıstas, ulaşabilen tüm filmler olmuştur. Ulaşabilen sayıda filmi, film incelemesine dâhil etme yoluna gidilmesinin nedeni, ulusal alegori olarak Kazak sinemasını yaygın bir temsil içinde gösterebilmektir.¹⁷³

¹⁷³ Ulaşılan ve incelemeye alınan filmlerin adları, yapımcıları, yapım yılları ve yönetmenleri aşağıdaki gibidir:

1. *Göz Bebeğim: Genç Akordeoncunun Özgeçmişi (Көзімнің қарасы: Жас аккордеонистің өмірнамасы* Közimnin karası: Jas akordeonistin ömirnaması) Kazakfilm, 1994. Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov.
2. *Kardiogram (Кардиограмма/Kardiyograma)* Kazakfilm, 1995. Yönetmen ve senaryo: Darejan Ömirbayev.
3. *Zor Yıllar (Заманай/Zamanay)* Ulusal Yapımcılar Merkezi (UYM), Beyne Film Stüdyosu ve Kazakfilm, 1997. Yönetmen: Bolat Şarip.
4. *Aksuat (Ақсуат)* UYM, Kazakfilm ve East Cinema (Japonya), 1997. Yönetmen ve senaryo: Serik Apımov.
5. *Killer (Киллер)* UYM ve Kadam, Artcam International, 1998. Yönetmen: Darejan Ömirbayev.
6. *Yol (Жол/Jol)* Kazakfilm, Kadam (Kazakistan), Artcam International (Fransa-Netherlands) ve Japan Broadcasting Company NHK (Japonya), 2001. Yönetmen ve Senaryo: Darejan Ömirbayev.
7. *Kazak Öyküsü (Қазақи оқиға/Kazaki okiğa)* Kazakfilm ve Kadam (Kazakistan), 2002. Yönetmen ve Senaryo: Damir Manabay.
8. *Leyla'nın Duası (Молитва Лейлы/Molitva Leyly)* Kazakfilm, 2002. Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov.
9. *Küçük İnsanlar (Маленькие люди/Malenkiye lyudi)* Kazakfilm, Kadam (Kazakistan), MINIMA Cinema (Fransa), 2003. Yönetmen ve Senaryo: Nariman Turebayev.
10. *Rönesans Adası (Остров возрождения/Ostrov vozrojdeniye)* Kazakfilm, Debut ve Han Tengri Stüdyosu (Kazakistan), 2004. Yönetmen: Rustem Abdraşev.
11. *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev (Дом у соленого озера/Dom u solyonogo ozera)* Kazakfilm, 2004. Yönetmen: Asanali Aşimov ve İgor Vovnyanko.
12. *Avcı (Аңшы/Anşı)* Kazakfilm, East Cinema (Kazakistan), NHK (Japonya), Cinenomad (Fransa), 2004. Senaryo ve Yönetmen: Serik Apımov.
13. *Göçebeler (Көшпенділер/Köşpendiler)* Kazakfilm, True Stories Productions, Wild Bunch (ABD) ve İbrus (Rusya), 2005. Yönetmen: Talgat Temenov, Ivan Passer ve Sergey Bodrov.
14. *Günah (Күнә/Künâ)* Kazakfilm, 2005. Yönetmen: Bolat Şarip.
15. *Kin (Кек/Kek)* Kazakfilm, 2006, Yönetmen: Damir Manabay.

İkinci bölümde değinildiği gibi Kazaklar, 1930'lara kadar göçebe yaşam tarzını sürdürmekteydiler. Sovyet iktidarının zoruyla yerleşik yaşam tarzına geçen Kazaklar, arada geçen 70–80 yıllık süreye karşın toplumsal yaşamlarında hâlâ göçebeliliğin kalıntılarını ve –yine İkinci Bölümde gösterildiği gibi– siyasal yaşamda (bile) kabileciliği barındırmaktadırlar. Azade-Ayse Rorlich'in (2003: 157–176) de belirttiği gibi, günümüz Kazaklarının birçoğu göçebe geleneklerine çağdaş toplumsal sorunların çözümü için gerekli araç olarak bakmaktadırlar. Dolayısıyla, göçebe kültürünün filmlere de yansıdığını söylemek mümkün, göçebe kültürüne ait kan bağı, yol, köy, göçebe çadırı ve inanç vurgularına Kazak filmlerinde rastlamak da olağandır. Bu bağlamda, Gulnara Abikeyeva'nın sınıflandırmasından yararlanacak, onun bu çalışmanın film incelemesinin kapsamı dışındaki *İğne* (*Игла/İgla*, 1988), *Son Durak* (*Қияң/Kiyan*, 1989), *Otrar'ın Düşüşü* (*Отырардың Күйреуі/Ortırardın Küyreui*, 1991) ve *Ayıran Kadın* (*Разлучница/Razluçnitsa*, 1991) filmlerine ilişkin saptamalarına başvuracak¹⁷⁴ ve öncelikle bu beş motif üzerinden yukarıda sayılan filmlerden örnekler verilecektir. Daha sonra özellikle milliyetçilik vurgusunun öne

-
16. *Ray Denetçisi* (*Дүниежарық/Düneyjarık*) Kazakfilm, 2006. Yönetmen ve Senaryo: Janabek Jetiruov.
 17. *Strij* (*Стриж*) Kazakfilm, 2007. Yönetmen: Abay Kulbay.
 18. *Şuga* (*Шұға*) Kazakfilm, Kadam Film Stüdyosu (Kazakistan), Kazakistan Cumhuriyeti Kültür ve Enformasyon Bakanlığı, Artcam International (Fransa), Paris-Barcelone Films (Fransa), Centre National de la Cinématographie (CNC) (Fransa) 2007. Yönetmen ve Senaryo: Darejan Ömirbayev.
 19. *Reketir* (*Рәкетир*) SATAIFILM (Kazakistan), 2007. Yönetmen: Ahan Satayev.
 20. *Sengiz Han* (*Монгол/Mongol*) Eurasia Film (Kazakistan), Kinofabrika (Almanya), Eko-Finans (Rusya) ve Kazakistan Cumhuriyeti ve Rusya Federasyonu Kültür Bakanlıkları ve Almanya Federal Cumhuriyeti Sinema Destek Kurumu (Filmförderungsanstalt. FFA), 2007. Yönetmen: Sergey Bodrov (Büyük).
 21. *Mustafa Çokay* (*Мұстафа Шоқайі/Mustafa Şokay*) Kazakfilm, 2008. Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov.
 22. *Boşluk* (*Әурелең/Äurelen*) Kazakfilm, 2008. Yönetmen: Sabit Kurmanbekov ve Kanımbek Kasımbekov.
 23. *Stalin'e Hediye* (*Подарок Сталину/Podarok Stalinu*) Aldongar Productions, Kazakfilm ve Skif Film Stüdyosu (Kazakistan), Tor Studio (Polonya), Sasha Klein Productions LDT (İsrail), İbrus ve Nikola-Film (Rusya), 2008. Yönetmen: Rustem Abdraşev.
 24. *Tulpan* (*Тюльпан*) Eurasia Film (Kazakistan), KazExport Cinema (Kazakistan), Film Company Slovo (Rusya), CTB Film Company (Rusya), Pandora Film (Almanya), Cobra Film (İsviçre), Filmcontract (Polonya), Pallas Film (Almanya). 2008. Yönetmen: Sergey Dvortsevov.
 25. *Seker* (*Секер*) Kazakfilm, 2009. Yönetmen: Sabit Kurmanbekov.
 26. *Gelin* (*Келін/Kelin*) Kazakfilm, 2009. Yönetmen: Ermek Tursinov.

Fimlerin tam künyeleri ve özetleri için bkz. EK 1.

¹⁷⁴ 1992 öncesinde çekilmiş olan bu dört filmin künyesi ve özeti için bkz. EK 2.

çıkmasını örneklemek üzere, filmlerde Kazakların “ulusal” tarihinin yazılmasına ve Kazaklar ile ötekilerin temsiline odaklanılacaktır. Ötekilerin temsilinin, din ve inanç farklılığı, milliyetçilik cinsiyetçilik ilişkisi gibi tartışmalara eklenerek oluşmasına da yer ayırmaya çalışılacaktır.

2. KAZAK OLMAK-GÖÇEBE KÜLTÜRÜ

a. Kan Bağı

Gulnara Abikeyeva’ya (2001b: 292) göre Amir Karakulov’un *Ayıran Kadın* (*Разлучница / Razluçnitsa*) adlı filmi kan bağına ele alan filmlere güzel bir örnektir. Ona göre *Ayıran Kadın*, Batılı anlamda klasik aşk üçgeni temasını andıran bir film gibi görünse de, aslında yönetmen aşk üçgeninden ziyade kaynaklarını bu toplumdan alan kan bağı ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Bu kan bağı ilişkisi filmin sonunda kızın öldürülmesiyle açığa çıkmaktadır.

Abikeyeva (1995: 87–88), kardeşlerin arasına diğer bir şahsın girememesi konusunun, Türk efsanelerinde sıkça görüldüğünü belirtir ve Kazakların eski efsanelerinden olan şu iki örneği dile getirir: Köyü düşmanlar kuşatır. Herkes hayatını kurtarabilmek için kaçırmaktadır. Atına binen adamın arkasında eşi vardır. Adam kardeşinin yaralandığını görür ve eşine “hemen attan in, eşi her zaman bulabilirim, ama kardeşi bulamam” der ve kardeşini kurtarır. Diğer bir hikâyenin de konusu aynıdır: kardeşi ile oğlu arasında seçim yapmak zorunda kalan bir kadın - yukarıdaki efsanede olduğu gibi - kardeşini seçer, çünkü bir başka evlat doğabilir, ama kardeş asla. Abikeyeva’ya göre, Türkî halklar, özellikle de göçebe Türkîler için kan bağı, yani kardeşler arasındaki ilişki, eş ilişkisinden daha önemlidir. Bu öncelikler, bireysel yaklaşımın baskın olduğu Batı dünya görüşüyle oldukça zıttır. Avrupa kültürü kendisini günah, günahı itiraf etme ve pişman olma kültürüyle kavramsallaştırmaktadır. Eğer bu film Batılı bir yönetmen tarafından çekilseydi, vurgu büyük bir ihtimalle Eli’nin cinayeti üzerine yapılırdı ve suç, olay örgüsünün temelini oluştururdu. Karakulov’un filmindeyse bu eylem sadece bir sonuçtur, çünkü filmde Adil ve Rüstem arasındaki ilişkinin detaylı analizini görmek mümkündür: “Her zaman bir eş bulabilirim, ama kardeşi asla” (Abikeyeva, 2001b: 292).

Abikeyeva (1995: 86–87), *Ayrılan Kadın*'a 1991'de Venedik Film Festivali'nin yarışma dışı gösterimi sonrasında basının ilgisinin yoğun olduğunu ve özellikle de bu tema ve konunun beklenmeyen finalinin, onları oldukça şaşırttığını ve basında “Japon üslubunda çekilmiş”, “Fransız Yeni Dalga ruhunda bir film” ve benzeri fikirlerin beyan edildiğini belirtir. Filmle ilgili Moskovalı eleştirmen Andrey Plahov (1992: 154), “Truffaut filmleri gibi başlar, Antonioni filmleri gibi gelişir ve sert oryantal koşullarda biter” der. Oysa Abikeyeva'ya (1995: 88) göre film, özellikle bu sonuyla Kazak'ın atalarından kendisine kalan genetik bir mirasın bilinçaltında yerleşmesidir. Ona göre bu çözüm, Batı filmciliği ve klasik aşk hikâyelerindeki bilindik temalara adeta bir meydan okumadır. Burada yönetmen, göçebe kültürüne ait “kan bağı” farklı bir mekâna, modern bir şehir yaşamına yerleştirmesiyle de dikkat çekmekte ve Batılı model anlayışından farklılaşmaktadır. Aynı şekilde Kazak film eleştirmeni Bauırjan Nogerbek, “Национально ли казахское кино?” (Natsyonalno li kazahskoye kino / Kazak Sineması Ulusal mıdır?) isimli makalesinde Amir Karakulov'un karakterlerinin ulusal ve Doğu dünya düşüncelerinden ve kadına bakış açılarından farklı bir ortamda yaşadıklarını ifade ederek “bu ortam Latin Amerika yazarının etkisi altında inşa edilmiş bir ortamdır” diye yazar (Nogerbek, 2007c: 284). Gerçekten de filmin konusu Jorge Luis Borges'in *La intrusa* (*Araya Giren*) isimli öyküsünden alınmıştır. Öyküde de Cristián, Eduardo ve Juliana arasındaki bir aşk üçgeni vardır ve öykünün sonunda sevilen kadın kardeşler tarafından öldürülür. Ama Borges, burada daha çok bu üçlü arasındaki ihtirası anlatmaktadır (Bkz., Borges, 2007). Abikeyeva'ya (1995: 89) göre Kazak yönetmeninin Latin Amerika edebiyatına başvurması semptomatiktir. Sadece sinema değil, günümüz Kazak edebiyatı da Latin Amerika edebiyatına çok başvurmaktadır. Bunun en önemli sebebi bir diğer üçüncü dünya ülkesi olan Latin Amerika ülkeleri ile Kazakistan'ın çokkültürlülüğe ve bunların sentezini yapmaya çalışan aynı tip sorunlara sahip olmasıdır.

Kan bağı temasının görüldüğü diğer bir film de Serik Aprımov'un *Aksuat*'ıdır. Burada Aman ile Janna, köy mafyasının başı *Şal*'ın hâkimiyetinden kaçarak köyü birlikte terk edebilirlerdi. Ancak Aman, Janna'yı anne babası ve kardeşlerine gönderir ve kendisi de köylü “kandaşlarıyla” kalır. Gerçi Aman öz

kardeşi olan Kanat'a karşı soğuktur. Ancak bu soğukluk Kanat'ın yabancı insanlar tarafından büyütülmesinden kaynaklanmaktadır. Oysa Aman büyük annesinin elinde büyümüştür.¹⁷⁵ Janna, büyük annenin Kanat'ı sevip sevmediğini sorduğunda Aman, "Bilmem; O [Kanat M.Y.], bizi çok nadir ziyaret ederdi" der. Aman ve Kanat bir birine oldukça yabancıdırlar. Kanat, Aman'dan borç para isteyemeyecek kadar, Aman da borç para karşılığında kefil isteyecek kadar yabancıdırlar. Dilleri de farklıdır, Aman Kazakça, Kanat ise Rusça konuşmaktadırlar. Dolayısıyla Aman'a öz kardeşi Kanat'tan ziyade köydeki – büyük bir ihtimalle aynı *Cüz'* ve aynı *Ru'*dan olan – insanlar daha yakındır.

Kan bağı motifi Erkek Tursunov'un *Gelin* adlı filminde ise doğrudan gösterilir. Avcı¹⁷⁶ ile Çoban'ın Gelin'le evlenebilmek için Gelin'in babasına *kalın mal* (қалың мал / başlık parası) vermeleri gerekir. *Kalın mal* vermede Çoban ile Avcı yarışır ve Avcı mağlup olur. Gelin ise aslında Avcı'yı istemektedir. Yenilen Avcı, çadırdan uzaklaşırken Gelin koşarak onun yanına gelir ve boynuna sarılır. Avcı, Gelin'in kolunu bıçakla keser. Akan kanı yalar ve gider. Gelin de kendi kanını yalar. Bunun anlamı, eski Türklerin kan kardeşlik geleneğinde saklıdır. Eski Türklerde kan kardeşliğinin kan yalama, kanları şaraba karıştırarak içme, parmak ucunu keserek akan kanı yalama vb. gibi ritüellerle gerçekleştiği söylenmektedir. Bunun anlamı aynı anne ve babadan doğmayan insanların kan bağı yapay bir şekilde kurmaktır ve bunun akabinde kardeş ve dost olmaktır. Bu bir tür ant içmedir (Bkz., Durmuş, 2009: 97-106). Kan kardeşler artık bir kan bağına sahip oldukları için birbiriyle evlenemezler. Evlendikleri takdirde içtikleri andı ihmal etmiş olurlar ve lanetlenirler. Filmde Avcı ile Gelin kardeş kalmaktan vazgeçerler. Avcı, Gelin'in eşi Çoban'ı öldürür. Kaynana tarafından lanetlenen Avcı, Kaynana'nın gönderdiği çiğın altında kalarak ölür.

¹⁷⁵ Janna, Aman'dan anne babasının nerede olduğunu, hayatta olup olmadıklarını sorar. Aman hiçbir fikrinin olmadığını ve onları hiçbir zaman görmediğini belirtir. Bunun dışında filmde Aman ile Kanat'ın anne babasının kaderine dair bir ipucu yoktur.

¹⁷⁶ Filmde konuşma dili yoktur ve filmin bitiş jeneriğinde Gelin, Çoban, Avcı, Kaynana ve Kayınbirader özel isimlermiş gibi yazılmaktadır. Dolayısıyla bunları cümle içinde de özel isim olarak kullandım.

Filmdeki diğerk kan bağı motifi ise bu ölümden sonra açığa çıkmaktadır: Çoban, Avcı tarafından öldürüldüğünde, dul kalan Gelin, Kaynana tarafından ölen eşin kardeşiyle evlendirilir. Kaynana, Avcı'yı öldürmesine karşın Gelin'e dokunmaz. Hatta ona doğururken yardım eder. Çünkü Gelin'in karnındaki çocuk –Avcı'ya ait olduğu kadar– iki oğlunun birine de ait olabilir. Kan bağı sadece kardeşlik değil, soyun devamlılığı anlamına da gelmektedir. Kaynana böylece ölen çocuklarından kalan yegâne mirası kurtarır.

b. Yol

Abikeyeva'ya (1995: 89–90) göre göçebe kültürü ile ilgili bir diğerk özellik, günümüz Kazak sinemasında sıkça rastlanan yol konusudur. Bu konu da asırlar boyunca kuşaktan kuşağa taşınan göçebe tecrübesinden gelmektedir. Bu durumu Murat Auezov (1993: 16) şöyle anlatır: “Göçebenin çevresi ile irtibatında yol kavramı önemli bir rol oynamaktadır”. Abikeyeva (1995: 90), göçebe için sürekli hareket halinde olmanın doğal bir vaziyet olduğunu ve dolayısıyla hareketinin belirli bir başlangıç ve bitiş noktasının olmadığını, yani herhangi bir yer olabilirliğinin altını çizer. Bu sebeple yol, günümüz Kazak sinemasında sıkça rastlanan bir motiftir. Örneğin, Serik Aprımov'un *Son Durak* filmi yol motifinin izlerinin bol bol görüldüğü bir filmidir. Filmin ismi olan “son durak” da göçebe yaşamının geldiği noktayı belirtir. Son durak, durmuş göçebelik demektir. Filmdeki umutsuz ve yıkılmış bir köy atmosferinin betimlenmesinin de bu durumla bir ilgisi var gibi gözükmektedir. Abikeyeva'ya (1995: 90–91) göre göçebe bir kültürden gelen halkı bir yere oturmaya zorlamak onu ölüme mahkûm etmek gibidir. Nitekim son sahnede adam şehre dönerken arkadaşı onu kıskanır. “Ben nereye gideceğim, benim ailem ve çocuklarım var” der ve arkasında arızalı bir motosiklet gözükür. Motosiklete binmiş bir göçebe...

Aprımov'un gösterdiği çağdaş köy yaşamında, bir göçebe için en önemli şey olan hareket, özgürlük duygusu kaybolmuş ve bunun yerine hareketsiz oturan bir cemaat görüntüsü gösterilmektedir. Örneğin bu konudaki en anlamlı sahnelerden biri arkası numaralandırılmış atletlerle koşmakta olan köylüler sahnesidir. Ana karakter Erkin'in arkadaşı Arman iki dakika sonra bu yarışmayı terk eder, çünkü bunun kendisi için saçma olduğunun farkına varır. Abikeyeva (1995: 91) bu sahneyi şöyle

yorumlamaktadır: “Gerçekten de bu toprakların kültürüne göre bir göçebenin koşması o kadar saçma bir şeydir ki... Bundan sadece iki nesil önce aynı topraklarda göçebelerin yaya yürümesi rezalet sayılır ya da perişanlığın bir işareti olarak gösterilirdi”. Filmin ana karakteri Erkin’in ismi de göçebe özgürlüğüne önemli bir göndermede bulunmakta gibi gözükmektedir. Özgür’ün Kazakçası *Erkin*’dir (*Erkin*).

Darejan Ömirbayev’in *Yol* adlı filminde yol, ana tema olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada annesinden ve doğduğu köyden uzaklaşan ve artık bir şehirli olan Amir, hasta annesini ziyaret etmek için yola çıkar. Fakat annesi o gelene kadar ölmüştür. Amir şehre döner. Burada yol, sadece anneye giden bir yol değildir, bu bir geçmişe, torunun kökenine, geleneğine giden bir metafordur.

Torunun kökenine doğru yolculuğu, Bolat Şarip’in *Zor Yıllar* adlı filminde ise doğrudan gösterilir. Filmde yaşlı kadın Balziya ile onun torunu Amanay’ın Çin’den Kazakistan’a yolculuğu ele alınır. Bu yolculuk sırasında Balziya, Amanay’a geçmişi anlatır. Böylece Amanay ve seyirci, Amanay’ın ecdatlarının – yani Kazakların – 1930’larda yaşanan trajedisine “tanık olurlar”. Filmde anlatılmak istenen de budur: Bu trajediden sağ kalan¹⁷⁷ günümüz Kazakları – özellikle de gençleri – Stalin döneminde yaşananları unutmamalıdır ve ata yurdu olan Kazakistan’a dönmelidirler.

c. Köy

Köyün, Kazak kültüründe önemli yeri vardır. Göçebe-Kazaklar sosyo-politik oluşumlarında hiçbir zaman tek Hanlığa veya “merkezleşmiş devlet” türüne sahip olmadıkları için bozkırlarda icra organları görevini yerine getirecek kente de sahip olmamıştır (Masanov, 2007a: 117). Dolayısıyla göçebelerin yaşam alanlarının merkezinde göçebe çadırlarından oluşan köyün olduğunu söylemek mümkündür.

Köy teması, Sovyet dönemi Kazak sinemasında otantik ve folklorik görüntüleriyle ulusal mekânın en başarılı tasviri olagelmıştır. Ancak, *Perestroika* döneminden itibaren yerleşmeye başlayan yeni mekân anlayışı, Sovyet halkının

¹⁷⁷ Sağ kalmak fiilinin Kazakçası *aman*’dır. Bu bağlamda ana karakterin isminin de Amanay olması oldukça manidardır.

mutlu ve mesutluğunu resmeden güzel mekânı saf dışı bırakmıştır. Vida Johnson'un deyişiyle "1970'li yılların ulusal peyzajında Sovyet uygarlığı muntazam bir şekilde açık renklerle verilmişse, daha sonraki Rus sinemasında – *Küçük Vera*¹⁷⁸ ve *Kasa Hırsızı*'nda¹⁷⁹ – ve diğer cumhuriyetlerin sinemalarında, özellikle de Kazak sinemasında – *İğne* ve *Son Durak*'ta – ulusal mekân tamamen değişmiştir ve negatif yön almıştır" (Johnson, 2001: 23–24).¹⁸⁰

Değişen ve negatif yön alan ulusal mekân kullanımı anlayışı günümüz Kazak sinemasının oluşmaya başladığı ilk yıllardan 2000'lere kadar süregelmiştir. Bu durum özellikle de köy teması söz konusu olduğunda açığa çıkmaktadır. Burada köy teması göçebeliği yok eden yerleşik hayata olumsuz bir şekilde bakmanın önemli bir yoludur. Bu filmlere göre "Kazak köyü" – ve dolayısıyla Kazakların kendileri de – yerleşik yaşam tarzına geçerek büyük bir çöküş yaşamıştır. Örneğin, yukarıda anlatılan Serik Aprımov'un *Son Durak* adlı filmindeki yerleşik köydeki evler, evden ziyade iç ve dış görünüşüyle ahıra benzemektedirler ve tıpkı Arman'ın koşuşu gibi yakışsızdırlar. Köylü gençler alkolik, yaşlılar ise hiçbir saygı görmeyen insanlardır. *Aksuat* filminde de – evler boyanmış ve daha yaşanabilir olsa dahi – köy hayatı değişmemiştir: Genç erkekler içki ve kadın peşinde, yaşlılar ise az kalmış hayatın tadını çıkaracağına mafya olmuşlardır. *Aksuat* köyünde – *Son Durak*'ın mekânı da *Aksuat* köyü idi – hiçbir şey değişmemiştir.

Darejan Ömirbayev'in filmlerindeki köy ise Aprımov'unkine nazaran daha iyi durumdadır, fakat sessiz ve zamanın yavaş aktığı bir mekândır. *Kardiyogram*'da zaten köy değil steppe bulunan bir çoban evi vardır. Yakınından geçen şehirlerarası yol, evdeki televizyon ve elektrik üreten jeneratör dışında uygar olan bir şey yoktur. Bu mutsuz ve sessiz evde filmin ana karakteri olan Jasulan'ı çeken bir tek neden vardır: Anne. Jasulan'ın Almatı'daki sanatoryumdan kaçmasının nedeni de anneye

¹⁷⁸ Filmin orijinal adı: *Маленькая Вера* (Malenkaya Vera). Yönetmen: Vasili Piçul. 1988.

¹⁷⁹ Filmin orijinal adı: *Взломщик* (Vlomşik). Yönetmen: Valeri Ogorodnikov. 1987.

¹⁸⁰ Örneğin, *Perestroyka* ve *Glasnost* dönemlerinin anahtar filmi haline gelen *Küçük Vera*'da güçlü endüstriyel peyzaj yerine trenlerin kötü sesi, demir-beton çöplükleri, havayı zehirleyen renkli duman manzarası yer almaktadır. 1990'lı yılların filmlerinde en sık rastlanan manzara çöplüktür ve bu peyzaj ölümcül hastalığı ve erkenden yaşlanmayı da bünyesinde taşımaktadır. Jameson, son dönem Sovyet sinemasındaki bu mekân anlayışını "görselliğin patolojisi" olarak adlandırmaktadır (Akt., Johnson, 2001: 23). Johnson'ın aktardığı kaynak: Jameson, Fredric (1992). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana UP; Londra: BFI.

olan özlemidir. Burada köy – ev – ile anne özdeştir. Böylece filmde insanın doğduğu yeri ile doğurunu birleşmektedir. Bu birleşmeyi Ömirbayev’in bir diğer filmi olan *Yol*’da da görmek mümkündür. Filmin ana karakteri Amir Obesov hasta annesine – yani köyüne – doğru yola çıkar.

Köyün kirli manzarası 2000’lerin sonlarına doğru “tamir edilmeye” başlanmıştır. Bu, yukarıda da anlatıldığı gibi ülkedeki ekonomik durumun “iyileştiği” ve devletin sinemaya yardımlarının çoğaldığı yıllara denk gelmektedir. Örneğin, Janabek Jetiruoov’un *Ray Denetçisi* adlı filmi, Sabit Kurmanbekov ve Kanımbek Kasımbekov’un birlikte yönettikleri *Boşluk* adlı filmleri ve yine Sabit Kurmanbekov’un yönettiği *Seker* adlı filmi, Sovyetlerin çöküşünden sonra yeniden canlanan, canlanmayı arzulayan köyü ele almaktadır. Bu filmler, köyü Sovyet döneminde sıkça ele alınan köy temasına benzer bir şekilde ele alarak yeni Kazak köyü tipini sunmaktadırlar.

Bu filmlerde Kazak köyünü ilk defa “kirleten” Serik Aprımov’un *Son Durak* adlı filminde tasvir edilen köy manzarasının tersi vardır. Sabit Kurmanbekov’un *Son Durak*’ın sanat yönetmeni olması, filmin ana karakterini canlandırmış olması ve *Boşluk* ve *Seker*’in de yönetmenliğini yapması ilginçtir. Burada köyün değişen halini görmek açısından *Son Durak*’la *Boşluk* ve *Seker*’i karşılaştırmakta fayda var. *Son Durak*’ta köy hayatı, koyu renklerle vurgulanarak çökecekmiş gibi görünen evler ve mutsuz karakterlerle tasvir edilir. *Boşluk* ve *Seker*’de renkler oldukça canlı ve evlerin içi ve dışı temiz, karakterleri de şakacı, mutlu insandırlar. *Ray Denetçisi*’nde renkler canlı değildir.¹⁸¹ Ancak insanlar dedikodular ve kıskançlıklara karşın mutludurlar. *Son Durak*’taki olaylar sonbahar mevsiminde geçer. *Boşluk* ve *Seker*’de ise mevsim bahar ve yazdır. *Ray Denetçisi*’nde Eylül ayıdır. Böylece yemyeşil doğa görüntüsü, bu filmlerin kurgusunun, olayların anlatımının ve karakterlerin dış görünüşünün olumlu sunulmasını doğrudan etkilemektedir.

Diğer bir farklılık da köy gençlerinin ele alınışına bakıldığında açığa çıkmaktadır. *Son Durak*’ta köy gençleri alkolik, ruhsal çöküş yaşayan, geleceğe

¹⁸¹ Kanımca böyle olmasının nedeni yönetmenin sanatsal kaygısından kaynaklanmaktadır.

ümitsiz bakan kimseler ise, *Boşluk*'ta üniversite eğitimini tamamladıktan sonra köye muhtar olarak hizmet etmek için gelmiş Bibigül, yurt dışında eğitim almış ve köy ile kentin farklılığını ortadan kaldırmak isteyen Meyrambek, ata binip yarışma yapan genç kızlar ve delikanlılar ve köy yaşamını iyileştirmek için tüm çabalarını harcayan gençler mevcuttur. Bu gençler köyün eskimiş su tesisatını yenilerler. *Son Durak*'ta askerden gelen Erkin köyde kalmayı doğru bulmayıp, kente gider. *Boşluk*'ta ise kentte çalışmakta olan Meyrambek ile kenti bırakıp köye yerleşen Bibigül, köyün yaşam standartlarını yükseltmekle kalmayıp, “büyük medeniyetler seviyesine” yükselmeyi hayal ederler. Bu bağlamda Bibigül ile Meyrambek'in şu diyalogları oldukça manidardır:

Meyrambek: Amerika'da [ABD'de M.Y.] köy de, kent de süper.
Hiç fark yok.

Bibigül: İnşallah biz de öyle olacağız.

Son Durak'da aile içi sevgi, bugünün kuşağı ile eski kuşak arasındaki ruhsal bir ilişki yok ise, *Ray Denetçisi*'nde baba oğlunun ve torununun yol göstericisidir. Oğul da kör babasını bırakmayan vefalı bir insandır. *Boşluk* ve *Seker*'de de kaynana ile gelin, anne ile çocuk, baba ile çocukları, büyükanne ile torunlar ve eşler arasındaki sevgi dolu ilişkiler mevcuttur. Örneğin, *Boşluk*'ta kentten gelen Meyrambek yardım amacıyla kardeşiyle birlikte ot biçmeye gider. Yeni muhtar Bibigül, babası yaşındaki eski muhtar Janbırbay'a “bu köy için yaptığınız iyilikleri hiçbir zaman unutmayacağız ve sizin yardımınıza hâlen ihtiyacımız var” der. *Son Durak*'ta Talgat adındaki karakter polisi vurduğunu sanarak elindeki silahla intihar eder. *Boşluk*'ta ise silah köylülerin dostluğunu pekiştirir.¹⁸² Janbırbay, komşusunu *Guinness Rekorlar Kitabı*'na sokmak için çaba harcar. Köy kütüphanesini canlandırır.¹⁸³

¹⁸² Meyrambek ile kardeşi köyün ortak malı olan ottan çalarken kadın bekçi tarafından yakalanır. Bekçi onları ahıra hapsedip evine gider. Aslında bekçi de hırsızlık yapmaktadır. Her akşam arkasına yüklediği bir kucak otu evine götürmektedir. Kadın bekçi bu akşam da bu âdetini sürdürür. Kardeşleri hapseden bekçi evine gider. Ancak yol üzerindeki köprüden geçerken köprü oyulur ve kadın sıkış kalır. Oğullarını arayan Janbırbay, köprü üstünde sıkışmış bu bekçiyi kurtarır ve onun hırsızlık yaptığını görür. Ona seni polise teslim edeceğim diye şaka yapar, bekçi de kaçar. İlerleyen dakikalarda bu bekçinin ailesi ile Janbırbay'ın ailesini aynı sofrada yemek yerken ve şarkı söylerken görürüz.

¹⁸³ Aslında ilkin Janbırbay kütüphaneci olmak istemez. Ancak bir gün rüyasına Platon, Albert Einstein, Abay Kunanbayev, El Ferabi vd. düşünürler girer. Bunlar Janbırbay'ı yargılamaktadırlar.

Özetle, günümüz Kazak sinemasında köy konusu bir taraftan Kazakların köksüz ve öksüz kaldığını anlatan bir motifken, diğer yandan da Kazak kültürüne olan nostaljinin bir simgesidir. İyi durumdaki veya folklorik öğelerle dolu köy temsili, 1980'lerin başından 2000'lere kadar neredeyse ele alınmadı. Yukarıda da belirtildiği gibi göçebe kültüründe önemli bir yeri olan köy, günümüz Kazak sinemasında Sovyet dönemindeki köy manzaralarını andırarak şekilde geri döndü. Gerçi Sovyet dönemindeki köy konusu daha çok Kazakların folklorik özelliğini vurgulamak için ele alındıysa, günümüzde bu vurgu ülkedeki genel nüfusun yarısının yaşadığı köyleri kalkındırmanın ajitasyonu üzerinedir. Bu durum Kazakistan'da köyde yaşayanların neredeyse yüzde 80'inin Kazaklar olduğu göz önünde bulundurulduğunda daha da anlam kazanmaktadır.

d. Göçebe Kazak Çadırı

Göçebeliğe işaret eden diğer bir motif de göçebe Kazak çadırıdır. Genel olarak bakıldığında göçebe Kazak çadırı filmlerde ya sanatsal etkileme olarak, ya da bir yaşama alanı olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Serik Aprımov'un *Avcı*'sında ve Sergei Dvortsevov'un *Tulpan*'ında gösterildiği gibi, göçebe Kazak çadırı günümüz Kazak çobanlarının yaşam alanlarından biridir. Yukarıda ele aldığımız *Boşluk* ve *Seker* adlı filmlerde ise, ulusallığı temsil eden özel süstür. Göçebe Kazak çadırını Kazak trajedisini anlatan *Son Durak*'tan da görmek mümkündür. Burada çadır, filmin konusuna uyum sağlar: Simsiyah ve stepte kimsenin girmediği bir "ev". Kahverengi keçeyle kaplanan Kazak çadırı Darejan Ömirbayev'in *Yol* filminde de bulunmaktadır. Burada filmin ana karakteri Amir Obesov, hasta annesini ziyareti için köyüne geldiğinde annesinin ölüm haberini ilk bu çadırda alır.

Göçebe Kazak çadırı Asanali Aşimov ve İgor Vovnyanko'nun birlikte yönettikleri *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev* adlı filmde hem bir yaşama alanı olarak, hem de bir süs olarak gösterilir. Filmin ana karakteri Galımjan Janakov, Almanya'dan

Platon, "Saygıdeğer Abay, ne yazık ki bu köye biz de lazım değilmişiz, kütüphane de lazım değilmiş" der. Abay da "gelecek neslin daha akıllı ve bilgili olacağını düşünüyordum. Akrabalarımın adına sizlerden özür dilerim" der. Janbırbay uykusundan uyanır ve kütüphaneci olmaya karar verir.

gelen misafiri Bayan Zigrid'i yaşlı Sarsen'in evine götürür. Sarsen bembeyaz Kazak çadırında yaşamaktadır. Bu çadırların arkasında da modern kent silueti belirir.

Göçebe Kazak çadırı, üstü yazın beyaz bezle, kışın keçeyle kaplanan *kerege*'den (duvar), *uık*'lardan (çatı) ve *uıkları* birleştiren, aynı zamanda çadırın penceresi ve ocak dumanının çıktığı delik görevini gören *şanırak*'tan (çadırın en yüksek tepesi) oluşmaktadır. Modern evlerdeki avize *şanırak*'ı sembolize etmektedir. Bununla birlikte *Şanırak*, kazak kültüründe bir aile, ev, hatta ülke anlamına da gelmektedir. Örneğin, *şanırak*'la ilgili Kazak deyimlerinden biri de “şanırağın kırırdamasın”dır (*шаңырағың шайқалмасын / şanırağın şaykalmasın*). Bu, “evde kavga olmasın”, “barışla yaşayın” anlamına gelmektedir. Bu bağlamda Darejan Ömirbayev'in *Şuga* adlı filmini ele almak mümkündür. Filmin ana karakteri Şuga'nın ağabeyi Bahıt ile eşi Togjan'ın aralarının bozuk olduğunu yönetmen, bir tane süsü düşmüş avizeyi göstererek anlatır. Lev Tolstoy'un *Anna Karenina* adlı romanından uyarlanan filmin kendisi de ailenin – *şanırak*'ın – bozulmasını konu etmektedir.

e. İNANÇ

İkinci bölümde de belirtildiği gibi İslam, Orta Asya'nın göçebe topluluklarında İslam öncesi – Gök Tanrıçılık, Şamanizm gibi – inançlarla birlikte yaşadığı için sinkretik (*syncretic*) karaktere sahiptir. Bu bağlamda filmlerde inanç alanı, göçebe Kazakların anlayışında olduğu gibi, çok renkli kültürün bir mozaigi olarak kullanılmaktadır. Örneğin İslam, Kazak kültüründe genelde yaşlı bir kimseyle ve Kazakça okunan dualarla temsil edilir. Serik Aprımov'un *Son Durak* ve *Aksuat* adlı filmlerinde ve Darejan Ömirbayev'in *Yol* adlı filminde İslam, yaşlıların cenaze töreninde Kuran'dan ayetler okumalarıyla gösterilir. Raşid Nugmanov'un *İğne* adlı filminde filmin ana karakteri Moro'nun konuştuğu ihtiyar abdest alırken görünür. Satıbaldı Narımbetov'un *Leyla'nın Duası* adlı filminde yaşlı kadın namaz kılar. Bolat Şarip'in *Günah* adlı filminde genç kadın Allah'a sürekli yalvarır. Kocasına ona “yaşlı insanlar gibi oldun” diye kızar. Ahan Satayev'in *Reketir* adlı filminin karakteri Aman, İslam'la hapisaneyken tanışır. Ona dini öğreten kişi yaşlı bir dededir. Damir Manabay'ın *Kin* adlı filminde de insanları barışa ve imana çağıran kişi ak sakallı bir dededir. Onun bir diğer filmi olan *Kazak Öyküsü*'nün karakterleri Askar

ve Ömirbay yaşlandıkları dönemde imana gelirler ve birbirlerinden haklarını helal etmelerini isterler. Manabay'ın *Zor Yıllar* adlı filminde ise bir erkek gür sesiyle “Allah’ım, Kazakistan’ı Kazaklar yönetsin” diyerek dua eder. Narımbetov’un *Leyla’nın Duası*’nda da filmin ana karakteri Leyla, sürekli dua eden ve tabiat ötesi güçlere sahip olan genç bir kadındır. Ermek Tursımov’un *Gelin* adlı filminde de tabiat ötesi güce sahip şaman bir kadın söz konusudur. Aprımov’un *Avcı* adlı filminde şaman bir erkektir. Kısacası, bu filmler böylece Müslüman kesimin daha çok yaşlı Kazak nüfusu içinde olduğu gerçeğini kanıtlamaktadırlar veya inancı daha çok Kazak kültürüne bir gönderme yapma amacıyla göstermektedirler.

Öte yandan ülkede gerçekleşmekte olan İslamlaşmayı da görmek mümkündür. Örneğin, Şarip’in *Günah* adlı filminde eşi tarafından aldatılan ve ondan boşanmak isteyen Sarsenbay, kadını döver ve evine gelen köylülerin önünde 3 kere *talak* diye bağırır. Kazak ceditlerinden Mağcan Cumabayev’in *Şolpan’ın Günahı* (*Шолпанның күнәсі* / Şolpanın künâsi) adlı öyküsünden uyarlanan bu film, burada Kazaklar için yeni olan bir İslam fihki terimini ortaya koymaktadır. Oysa öyküde Sarsenbay sadece “artık o bana kadın olamayacak” der (Bkz., Cumabayev, 2004: 41). “Boş ol” anlamına gelen Arapça *talak* sözcüğünü ise (Kazakların kullanmamalarına karşın), yönetmen kullanıma sokmaktadır.

Bu filmdeki diğer bir icat ise, ana karakter Şolpan’ın Allah’a yalvarış sahneleridir. Cumabayev, söz konusu öyküsünde bu konuyu şöyle anlatır:

[...] Şolpan’ın tek dileği çocuk oldu. Yatsa da, kalksa da: “Allah’ım çocuk ver!” diyen dileğini Şolpan hem ağzıyla, hem de kalbiyle söylemişti. Çok aylar geçti, yıllar geçti. Çok gecelerde gözünden değil, kalbinden sıcak yaşlar döküldü. Dine girdi, namaz kıldı, temiz yaşadı. Her sabah, güneş yeni doğduğu zaman “sübhanalla” söyledi (Cumabayev, 2004: 31).

Cumabayev, burada “temiz yaşamak” ile neyi kastettiğini belirtmese de yönetmen Şolpan’a beyaz elbise giydirip, tesettüre sokar. Gerçi Kazak kültüründe başörtüsü, kadının evli olduğunun simgesidir ve bu başörtüsü bir tesettür değildir.¹⁸⁴ Yani, saçlarının tamamını örtmez, arkaya doğru bağlanır vb. Filmdeki başörtüsü Orta

¹⁸⁴ Evli olmayan kadınlar başlarını örtmezler.

Doğulu, daha doğrusu Türkiye'deki tesettür takan kesimin başörtüsüdür. Böylece *Günah* filmi Allah'a yönelirken "doğru" yapılan davranışı da sergilemektedir.

Ahan Satayev'in *Reketir* adlı filmi de Kazakları İslam'a davet eden bir filmidir. Filmin karakterlerinden Aman, hapishaneye girdikten sonra İslam'la tanışır. Hapisten çıktığı gün eski arkadaşı Ruslan öldürüldüğünü duyar. Ruslan'ın cenazesine katılır ve orada filmin ana karakteri Sayan'ı görür. Cenazeden sonra Sayan ile Aman aynı arabaya binerler ve konuşurlar. Konuşma sırasında Aman, Sayan'a hayatın yalan olduğunu, hayatın Allah'ın bir sınavı olduğunu, her insanın ölüm tadını tadacağını ve Kıyamet Günü'nde Allah'ın karşısına çıkıp hesap vereceğini söyler. Aman bunları Kuran'ın Mülk Süre'sini örnek vererek anlatır. Bu film şehir eşkıyası olan insanları konu edinir ve filmin sonunda Aman'ın dışındaki tüm "günahkâr" eşkıyalar, diğer eşkıya grupların mensupları tarafından öldürülür. Diğer bir deyişle Allah'la yaşayan *aman* kalır (sağ kalır).

Günümüz Kazak sinemasında İslam ve Kazak inancının dışındakiler sadece sanatsal bir gönderme veya araçtır. Örneğin, Satıbalı Narımbetov'un *Leyla'nın Duası*, *Göz Bebeğim: Genç Akordeoncunun Özgeçmişi* adlı filmlerde Johann Sebastian Bach, Giovanni Battista Pergolesi ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın dinsel eserlerine yer verilir. *Leyla'nın Duası*'nda Yahudi asıllı karakteri İsaak Golblad dini inancı gereğince ölmüş insanların mezarına merdiven yapar. Rustem Abraşov'un *Stalin'e Hediye* adlı filminin sonunda filmin ana karakteri Saşa, kendisini ölümden kurtaran Kazak dedesi Kasım Batırbayev'in mezarı başında Kadiş okur.

3. KAZAK OLMAK-OLMAMAK: ULUSAL KİMLİK

a. KAZAKLARIN TARİHİ

Dünyadaki ulus-devlet inşası ve modern ulusun oluşumunun tarihi şunu göstermektedir: Tarihsel geçmişe kolektif ve toplumsal kültürel bellek olarak bakmak, ulusal kimlik ve ulusal birlik duygusunu oluşturan önkoşulların başında gelmektedir. Geçmişe başvurmak bir taraftan politik ve ideolojik amaca hizmet ederken, diğer yandan da bilimsel bilgiyi göz ardı ederek mitleştirmeyi tetiklemektedir (Masanov, Abilhojin ve Erofeeva, 2007: 6). Bu bağlamda Sovyet

sonrası Kazakistan’da devlet destekli tarih yazımında antiklik, anayurt ve ata mitleri – yani “Kazakların devleti, antik çağlardan beri Kazak topraklarında varolan büyük göçebe imparatorlukların ve kağanlıkların devamıdır” söylemi – bir biriyle iç içe geçmiş bir şekilde üç temel üzerine oturtulmaktadır. Bunlardan birincisi, özgünlüğünü göçebe kültürüne borçlu olan soy ve ortak ideal vurgusuna dayanan Kazak tarihidir. Bu çerçevede bir yandan bozkırın geri kalmışlığı fikri tamamen reddedilmektedir ve göçebe kültürü üstün bir kültür olarak sunulmaktadır. Diğer yandan da bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren, politik özyönetim kurumu olarak yeniden tanımlanan üçlü *cüz* yapısı, soy birlikteliği vurgusuyla, Kazak kültürel birliği ve özerkliğinin anahtar sembolü olarak yorumlanmaktadır. İkinci temel ise Kazak tarihini Kazak Hanlığı tarihinden değil, daha derinlerden – Türkî Kağanlığı ve Moğol tarihlerinden – başlatmaya çalışmaktadır (Yapıcı, 2009: 12–13). Üçüncü temel ise, günümüz Kazakistan topraklarında bulunan arkeolojik bulguların yardımıyla Kazakistan topraklarının insan uygarlığının beşiği olarak gösterilmeye çalışmasıdır (Yapıcı, 2009: 13).

Bu bağlamda günümüz Kazak sinemasının da Kazakistan’daki tarihyazımına katkıda bulunmakta olduğunu görmek mümkündür. Örneğin, Talgat Temenov, Ivan Passer ve Sergey Bodrov’un –sırayla– yönettikleri *Göçebeler* adlı film, yukarıda da belirtildiği gibi bir devlet siparişi idi. Filmin senaristi Rustam İbragimbekov, İlyas Esenberlin’den esinlenmediğini, filmde bilinen tarihsel kişiler temsil edilse de filmdeki her şeyin bir mit, bir masal olduğunu dile getirir ve filmin bir tarihsel tür filmi olmadığını altını çizer. Dolayısıyla filme kendi halkını ve kendi toprağını korumak için doğan bir kahraman hakkındaki film olarak bakmamızı ister (Abikeyeva, 2006: 284). Julduzbek Abılhojin, tarihi mitleştirmeyi, genelde bilimsel esaslara dayanarak tarihi anlama seviyesine çıkamayan gündelik kitle bilincinin tarihsel süreçlerini kendine özgü bir şekilde yorumu olarak tanımlar. Bu bağlamda çoğu zaman kendi etnisinin tarihin derinliklerinden geldiğini ve onun tarihi ve kültürünün biricik olduğunu ispatlamaya yarayan mitleştirme, bir takım aydınlar için en doğal yoldur. Her ne kadar *Göçebeler*’in senaristi filmin sadece bir efsane olduğunu söylese de Kazakistan’ın günümüz tarihyazımına hizmet etmektedir.

Bu tarihyazımı, Kazak Hanlığı'nın Junganlardan korunmak için Rus Çarlığı'yla birleştiğini reddeder. Oysa SSCB döneminde tarihyazımı bunu öne sürmekteydi. 1980'de yönetmen Azerbayjan Mambetov tarafında çekilen *Haberci* adlı filmde Kazakların Rus Çarlığı'yla Jungar saldırılarından korunmak için birleştiği gösterilmekteydi. *Göçebeler*'de ise Rus Çarlığı'ndan yardım istemek bir yana, onun ismi bile geçmez.

Tarihsel kişiliği ele alan bir film *Cengiz Han*'dır. Gerçi bu film, Alexander Prokhorov'un (2008) belirttiği gibi, oldukça ulusaşırı bir konuya sahiptir. Bununla birlikte Kazakistan'ın Avrasyacılık adı altındaki kimlik politikalarına da bir gönderme yapmaktadır. Öte yandan günümüz Kazakistan tarihyazımının Cengiz Han'ın Kazak olma ihtimali üzerine odaklanmakta olduğunu da belirtmekte fayda var (Bkz., Masanov, Abilhojin ve Erofeeva, 2007).

Satıbaldı Narımbetov'un *Mustafa Çokay*'ı ise bir zamanlar halk düşmanı olarak ilan edilen ve kendi halkının belleğinden silinen Çokay'ı toplumsal belleğe geri döndürme işine yaramıştır. Burada Çokay'ın Hitler'in danışmanı veya yardımcısı olmadığına özel olarak vurgu yapılarak aklanması bir yana, Çokay'ın ve eşi Maria'nın fiziksel özellikleri de değiştirilerek "daha yakışıklı" ve "daha güzel" olarak sunulmaktadır.

b. KAZAKLAR VE KAZAK OLMAYANLAR ÜZERİNDEN ULUSUN GEÇMİŞİ

Julduzbek Abilhojin (1997: 11), SSCB'nin çöküşünden bu yana Post-Sovyet alanda ulus-devlet inşa süreci evriminin devam etmekte olduğunu ve karmaşık dönüşümler ve zıt eğilimlere karşın bu sürecin başlıca yönünün gerçek egemenlik özelliklerine erişmek olduğunu belirtmektedir. Onlara göre bu yolda, yeni bağımsız devletler ilk adımda ekonomik ve politik önceliklerini belirlemektedirler. Bununla birlikte devletin çıkarları açısından sosyo-kültürel projelere de önem verilmektedir ve her geçen gün daha fazla toplumsal yankı uyandırmaya çalışılmaktadır. Devleti oluşturan ulus, ortak amaçlarla birlikte kolektif kimlik hissi ile de birleşmelidir. Bilindiği üzere bu tür dayanışmanın başlıca koşulu kolektif toplumsal kültürel

bellektir. Bu nedenle tüm seneler içerisinde belleği tekrar canlandırmak amacı devletin en önemli ideolojik fonksiyonlarından biri haline gelmiştir.

Bu durumun Kazak sinemasındaki yerinin oldukça geniş olduğunu söylemek mümkündür. Abikeyeva, bu durumu post-Sovyet ve postkolonyal refleks dönemi olarak adlandırmaktadır. Ona göre bu dönem günümüzde geçmiş olmalıydı veya hiç olmazsa sona yaklaşmış olmalıydı. Ancak, durum böyle değildir. Sinemacılar, Kazakistan'ın tarihsel geçmişine, Sovyet Kazakistan'ının zor dönemlerinden toplumsal bellekte kazınan konulara tekrar ve tekrar dönmektedirler (Abikeyeva, 2006: 290). Bu filmlerdeki vurgu Kazakların ve Kazak toprağının Sovyetler tarafından sömürgeleştirilmesi ve Kazakistan'a tehcir etmek zorunda kalan diğer etnilere ev sahibi Kazaklar tarafından sahip çıkılması, yardım edilmesi üzerine yapılmaktadır. Ötekiler ise – Kazak olmayanlar – yüzeysel ve klişeleşen bir dille anlatılmaktadır.

Örneğin, Satıbaldı Narımbetov'un otobiyografik *Genç Akordeoncunun Özgeçmişi* adlı filmi bu tür filmlere güzel bir örnektir. Filmdeki olay İkinci Dünya Savaşı sonrası Güney Kazakistan'da bulunan Aşısay kasabasında geçmektedir. Filmin ana karakteri Esken adlı çocuk bir akordeoncudur ve Yuri Mamin adlı Leningrad'tan gelen Yahudi bir göçmen arkadaşı vardır. Filmde Kazak olmayan Georgi Papanov adında kapalı atış yeri işleten kişi ile ismine göre Yunan asıllı olduğunu varsaydığımız Aspasia Talalayevna adlı bir fahişe tiplemesi mevcuttur. Esken'in babası Jalel Narımbetov, Japon savaş esirleri olan Keiko ve Sato'yu evinde ağırladığı için NKVD tarafından tutuklanır. Kazak olmayan karakterlerin olay örgüsünün merkezinde olduğunu söylemek zordur. Öte yandan filmde sadece 3 kez görünen Japon savaş esirleri filmin sonunda merkeze çekilmeye çalışılmaktadır. Bu merkeze çekmenin nedeni dışarıdan gelen yönetmenin/anlatıcının sözlerinde saklıdır: “Bu Japon askerler Aşısay'a geldiklerinde 300 kadardılar. Ama şu anda yarısından azı ülkelerine gitmektedirler. Kalan herkes burada öldü. Babamın dediği gibi bizim topraklarımız onlara bol olsun”.

Narımbetov, Kazak olmayan karakterleri ve Kazakistan'ın Sovyetik geçmişini tekrar tekrar ele alan yönetmendir. Onun 2002'de çektiği *Leyla'nın Duası* adlı filmi de Kazakistan'ın doğusunda bulunan Semipalatinsk nükleer silah deneme poligonu ve bu poligonun yakınlarında bulunan Degelen köyü sakinlerini ele almaktadır. Köy sakinleri çok etnildir: Kazaklar, Ruslar, Almanlar, Yahudiler ve Tacikler. Filmde Gürcistan Yahudi'si İsaak Golblad'ın karakteristik özelliği diğer Kazak olmayan tiplere karşı daha belirgindir. İsaak, filmin ana karakteri olan Leyla adındaki kız çocuğa neredeyse babalık eden, ölen insanların ruhlarının kolayca göklere ulaşması için mezarlarına merdivenler diken ve Kudüs'e gidip ölmeyi her şeyden çok arzulayan kişidir. İsaak'ın eşi Aspasia bir milistir ve İsaak'ın mezarlığında Meryem'e dua ettiğinden dolayı Hıristiyan, isminden dolayı da Yunan asıllı olduğunu çıkarsamak mümkündür. Köyün Alman sakinleri olan Herald, eşi ve kızı filmde kimlikleri ortaya konulan diğer Kazak olmayan karakterlerdir. Bu aile, Almanya'ya göç etmeleri için izin aldıklarında köyü terk eder, ancak geri döner. Yönetmenin 1960'lı yılları anlatmasına karşın, günümüz Kazakistan'ından göç eden Almanlara – ve diğer Avrupalılara – göndermede bulunması manidardır. Herald geri döndüğünde şöyle der: “*İşte evime geri döndüm.*” Filmde yer alan üst-rütbeli Rus askerler, stepte yaşayan saygaları Kazak askerlerine vurdurtacak ve Leyla'yı da Kazak askerine tecavüz ettirecek kadar zalimdirler.

Rustem Abdraş da –ki kendisi *Genç Akordeoncunun Özgeçmişi*'nin sanat yönetmenidir– Narımbetov gibi *retro* filmler yönetmeni olarak ele alınabilir. Onun ilk filmi olan *Rönesans Adası* Narımbetov'un filmleri gibi İkinci Dünya Savaşı sonrası Kazakistan'ına odaklanır: Aral Denizi'nin kıyısında bulunan bir köy. Filmin olay örgüsü Jaraskan Abdraşev adlı çocuğun etrafında gelişir. Bu filmde Kazaklarla beraber, Kazakistan'a zorunlu göç veya savaş esiri olarak gelen Koreliler, Beyaz Rusya Yahudileri, Volga Almanları ve Kalmuklar vardır. Filmde geçmişe olan nostaljik bakış ile halklar dostluğu işlense de, Kazak topraklarının SSCB'nin biyolojik silah denetleme merkezine nasıl dönüştüğü çocuğun gözüyle anlatılır.¹⁸⁵ Bunun ardından Aral Denizi'nin çöle döneceğini de “öngörür”. Dolayısıyla *Rönesans Adası*'nda da konu, Kazak ve step trajedisidir. Filmde Kazak olmayan karakterlerden

¹⁸⁵ İlk halk düşmanları için hapisane olan Rönesans Adası, 1960'lardan itibaren SSCB'nin biyolojik silah denetimi için gizli merkezi olmuştur.

Leningrad'dan gelip, 1930'larda kaybettiği akrabalarını arayan Rus dili ve edebiyatı öğretmeni Rinata İsaakovna Gribşteyn ve fotoğraf sanatçıları Gena ve Fima vardır. Burada Gribşteyn, kendisine bir Rus olarak bakan Alman, Gena ve Fima ise Beyaz Rusya Yahudileridir ve 20–30 yıl sonra çok pahalıya satabilmek için Orta Asya'da fotoğraf çekmektedirler.

Aslında, İkinci Dünya Savaşı'ndan 1990'lara kadar Kazakistan nüfusunun büyük çoğunluğunu Rusların oluşturmasına karşın, *retro* filmlerde Rusları değil, SSCB döneminde bile ülke nüfusunun ancak 0,7'sini oluşturan Yahudi kökenlilerin ele alınması ilginçtir. Gerçi bu filmlerde Yahudi kimliği klişeleştirilmektedir: Narımbetov'un *Genç Akordeoncunun Özgeçmiş*i adlı filminde Yahudiler sünnetli olmalarıyla tanımlanırlar; *Leyla'nın Duası*'ndaki İsaak Golblad ise Kudüs'e gitmek isteyen –ki o yıllarda Kudüs'ün adını bile anmak tehlikelidir– bir Yahudi'dir; Abdraş'ın *Rönesans Adası*'ndaki Yahudi kökenliler –Gena ve Fima– *Mizmor*'ı okurken bile parayı düşünen hırslı insanlardır. Sander L. Gilman'ın da belirttiği gibi klişeleştirme, imgeler ve fikirler çeşitliliğinin basit ve kullanışlı bir biçime indirgenmesidir. Bununla birlikte klişeleştirme, basit bir cehalet veya “gerçek” bilgi eksikliği değil, daha ziyade enformasyonu işlemekten geçirme metodudur. Klişelerin işlevi “benlik” ile “öteki” arasında yapay bir farklılık duygusunu sürekli kılmaktır (akt. Loomba, 2000: 81).¹⁸⁶

Abdraş'ın ikinci filmi olan *Stalin'e Hediye*, “Kazak-Yahudi ilişkileri” üzerinedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kazakistan'a zorunlu göç ettirilen halklar arasında Saşa adında Moskovalı Yahudi çocuğu da vardır. Saşa'nın anne-babası halk düşmanları kamplarının birindedirler. Kazakistan'a büyükbabasıyla birlikte yola çıkmıştır, ancak büyükbaba yolculuk sırasında vefat eder. Trendekiler Saşa'yı da gömülecek ölümler arasına koyup tren görevlisi yaşlı Kazak Kasım'a emanet ederler. Kasım, Saşa'nın anne-babası ve büyük babasının yerini alır. Kasım da ailesini 1930'lardaki açlıkta kaybetmiş, savaşta beyin travması geçirmiştir. Yaşadığı köydeki komşuları, Vera adlı eski günlerde ALJİR'de tutsak olmuş Rus kadın ve Kazakistan'a sürgüne gönderilmiş Polonyalı Eji'dir. Diğer bir komşusu olan

¹⁸⁶ Loomba'nın aktardığı kaynak: Sander L. Gilman (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca, New York ve Londra: Cornell University Press, s 18.

Dungan¹⁸⁷ Fatı ile birlikte tren raylarını denetlemektedir. Onlar için çocuğun gelmesi, gündelik hayatın sıkıntısından bir kurtuluş olur. Burada da gerçekler acımasızdır ve güç sahibi olan kişiler kalpsizdirler: Moskova'dan gelen Rus Binbaşı ve Kazak milisi Balgabay kötü karakterlerdir. Rus Binbaşı Balgabay aracılığıyla Vera'yı zorla elde eder. Balgabay'ın kendisi de Vera'ya ve bir Kazak kızına tecavüz eder. Vera'nın köydeki adı Vera Blyad'tir (Fahişe Vera).

Bu filmde de çok etniklik ve halklar dostluğuna vurgu yapılırsa da asıl konu Kazaklık üzerinden anlatılmaktadır. Vera ve Eji'nin düğününde Kazakça müzik çalınır, düğün sofrasında Kazak yemekleri vardır. Saşa Kasım'a "ata" demektedir (Kazakçada dede anlamına gelir), Kazakça konuşur ve Abay'ın şarkısını söyler. Trenden hasta olarak inen Saşa'yı tekrar hayata döndüren Şaman, ona Sabır ismini verir.

Saşa'nın Yahudiliği ise yukarıda da belirtildiği gibi primitif ve klişe bir şekilde iki epizodda gösterilir. Birincisinde Kasım, Saşa'yı köye getirdiğinde yıkanırken sünnetli olduğu görülür. İkincisi ise, Saşa'nın çocuk çetesiyle tanıştığı zaman "ticari kafası"nın belli olmasıdır:

Gleb: Benim Adım Gleb. Doğduğumda öyle yazmışlar. Senin annen-baban neredeler? Buradalar mı?

Saşa: Kuzeydeler. Ama yakında salıverilecekler ve onlar da beni alacaklar.

Gleb: Buradalar. Hepimiz buradayız. Bizim çeteye katılmak ister misin?

Saşa: Evet katılırım. Ne yapmamız gerekir?

Gleb: Para toplamamız gerekir, operasyon düzenliyoruz. Kemiklerim, lanet olsun durmadan kırılıyor. Şu Polonyalı, kalsiyum mudur malsiyum mudur bir şeyimin eksik olduğunu söylüyor. Polonyalı Almatı'da Freidman adında bir doktorun olduğundan bahsetti. Kemikleri iyileştiriyormuş. Bana çok para lazım.

¹⁸⁷ Müslüman Çinliler.

Saşa: (Çaydanlığa bakarak ve küçük bir tebessümle) Para mı diyorsun? Haaaa! Ben sanırım buldum. Evet, çok iyi. (Çaydanlığı eline alarak) Su, sıcak su satacağız buradan geçen trenlere. Çok para kazanacağız.

Filmin sonunda bu köyün Semipalatinsk nükleer silah deneme merkezine yakın olduğunu öğreniriz. 29 Ağustos 1949 yılında SSCB’de ilk defa denenen nükleer silah, bu köy sakinlerini de yok etmiştir.

Asanali Aşimov ile İgor Vovnyanko’nun *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev* adlı filmleri, Kazak topraklarının kolonizasyonu ve çeşitli etnilere ev sahipliği yapma sorununu ele almaktadır. Film, günümüz görüntüleriyle başlar: Atırâu’a Bayan Zigrid adında Alman kadın gelir. O, Galımjan Janakov’un kitabında anlatılanların izini sürmektedir. Çünkü Galımjan, kitabında Alman esirlerden ve özellikle de blokflüt çalan Alman esirden bahsetmiştir. Havalimanında Galımjan tarafından karşılanan Bayan Zigrid Galımjan’a bu konudaki düşünceleri sorar ve Galımjan anlatırken eski günlere gideriz: Kazakistan’ın batısında bulunan Guryev – günümüzün Atırâu’ı – bölgesi. İkinci Dünya Savaşı yılları. Bölgede petrol üretimi başlamıştır. GurLag’ta Litvanyalı kadın esirler bulunmaktadır. Petrol üretim merkezi ve GurLag ortasında çok etnili bir köy: Kazaklar, Ukrayna’nın Lvov şehrinde gelen Yahudiler – baba-kız olduğunu sandığımız – Fima ve Sarah; Volga Almanı ve matematik öğretmeni Martin Smit; Okul müdürü ve ana karakter Galımjan Janakov’un babası Turlıjan Janakov tarafından evlatlık alınan Çeçen kızı Malika. GurLag’a Alman savaş esirleri getirilir. Fakat kampta esirleri kıştan sağ salim çıkartacak kadar yiyecek yoktur. Bunu bilen Turlıjan, savaştan yaralı olarak dönen arkadaşı Sarsen Mirzagaliyev’e danışır. Turlıjan’a göre Lituanyalı kadın esirleri Kazaklar’ın kendi evlerine almaları gerekir. Yoksa Lituanyalılar açlıktan öleceklerdir. Kazaklar bu iyiliği daha önce Çeçenlere yapmışlardı. Turlıjan, izin almak için “yönetime” başvurur ve ikna eder. Lituanyalı kadın esirlerden Kontes İvona İanuskaite, Sarsen’in evini paylaşır, aralarında aşk yaşanır ve evlenirler. GurLag’a gelen Alman savaş esirlerinin içinde bir dilsiz blokflütçü vardır. Filmin ana karakteri Galımjan’a blokflüt çalmayı öğretir. Kampta çalışan İvona’ya bir Rus asker tecavüz girişiminde bulunduğu anda askerin kafasına ağaçla vurarak İvona’yı kurtarır ve kamptan kaçır. Kamp görevlileri alarma geçerler. Aynı gün köyde Sandi teyze olarak bilinen kadın evinde ölü

bulunur. Dolayısıyla herkes Sandi teyzeyi kamptan kaçan Alman blokflütçünün öldürdüğünü sanır. Oysa onu savaştan kaçan haydutlar öldürmüştür. Galımjan'ın ısrarı üzerine babası Turlıjan ve Sarsen kaçan Alman esiri aramaya çıkarlar. Çünkü köyün etrafı bataklıktır ve civarı bilmeyen insan bataklıkta boğulabilir. Fakat Almanı ölü bulurlar, onu Sandi teyzenin katilleri öldürmüşlerdir. Uzaktan katilleri gören Sarsen onları silahıyla vurarak öldürür. Turlıjan, ölü Alman esiri defnetmek için öğretmen Martin Smit'i çağırır, çünkü bir Alman'ın nasıl defnedildiğini ancak o bilir. Ölü esir yönetime teslim edilmek yerine defnedildiği için Turlıjan tutuklanır ve hiçbir zaman evine dönmez.

Tuzlu Gölün Yanındaki Ev, kanımca yukarıda bahsedilen *retro*-filmlere nazaran Kazakların fedakârlığına, misafirperverliğine ve bu toprakların Kazakların olduğuna en çok vurgu yapan filmidir. Bayan Zigrid havalimanından indiğinde Galımjan Janakov şöyle der: “Kazak topraklarında sizi karşılamaktan mutluluk duyarım”. GurLag'ın Rus askeri yöneticisi –ki filmde iyi karakterdir– İvona İanuskaite'ye “Buranın halkı çok merhametlidir. Son ekmeğini paylaşır. Bizde [kampta] yiyecekler bitiyor. Bir de şu Alman esirleri bize gönderdiler. Sizleri evlerine aldıkları için Kazaklara teşekkür ederim.”

Filmdeki Kazak olmayan karakterlerden Yahudi tiplmeleri –Fima ve Sarah– bu topraklardan gitmek istemeleriyle *Leyla'nın Duası*'ndaki İsaak Golblad'ı hatırlatmaktadırlar. Malika, kendini evlatlık edinmiş Turlıjan Janakov'un eşine “anne” diyorsa da kendi anne babasının mezarlarını bulmak istemektedir ve Kafkasya'ya gitme arzusu içindedir. Film, yukarıda da belirttiğimiz gibi Kazakların misafirperver ve fedakâr yönüne vurgu yapsa da Kazakların Kazak olmayanlar karşısındaki düşüncelerini dışa vurmaktadır. Daha açıkçası, Kazak erkeklerin Kazak olmayan kadınlarla evlenip, onları Kazak yapmak gibi bir “Kazak misyonu”nun varlığını göstermektedir.¹⁸⁸ Örneğin, filmde Malika ve Galımjan'ın kardeş gibi

¹⁸⁸ Bu durum aslında günümüz Kazak milliyetçilerinin isteklerinin başında gelmektedir ve açıkça dile getirilmektedir. Siyaset bilimleri doktoru Berik Abdigaliyev'in *Жас Алау* (Jas Alaş) gazetesinde yayınladığı “Кең болайық” (Ken bolayık / Geniş Olalım) adlı makalesi bunun bir örneğidir. Abdigaliyev şöyle der:

büyüdüğü gösterilirken, anlamsız bir şekilde Galımjan, Malika'yı babasının annesini öptüğü gibi öpmek istediğini belirtir. İvona İanuskaite, Kazak yiğidi – filmde böyle ifade edilmektedir – Sarsen'le evlenir. Filmin sonunda Sarsen'in yaşlı halini görürüz. Kazak olmayan gelini vardır. Beşik sallar. Torunu gelir ve *dombıra*¹⁸⁹ çalar. Arzulanan gerçekleşmiştir.

Buraya kadar ele alınan filmler – *Genç Akordeoncunun Özgeçmişi*, *Leyla'nın Duası*, *Rönesans Adası*, *Stalin'e Hediye* ve *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev* – Kazak olmayan karakterleri en yoğun şekilde görebileceğimiz filmlerdir. Aynı zamanda bunlarda Kazakistan'ın İkinci Dünya Savaşı yılları ve sonrasındaki toplumsal durumunu ve “ülke” topraklarının Moskova tarafından biyolojik ve nükleer silahları deneme ve petrol yataklarını işleme merkezine çevrildiğini anlatma stratejisi vardır. Burada Kazak kimliği, daha çok dışarıdan gelen etnilere sahip çıkma, onları barındırma, karınlarını doyurma gibi misafirperverlikle özdeşleştirilmektedir. Bu duruma daha önce de belirtilen Kazakistan'daki Avrasyalı ve Kazakistanlı kimliklerin Kazaklar üzerinden inşa edilmekte olduğunun bir göstergesi olarak bakılabilir. Diğer etnik kimliklerin anlatımı, genel olarak bilinen klişeleri geçmemektedir.

Kazakistan'ın Sovyetik geçmişi ile ilgilenen bu beş filmin diğer bir ortak yönü ise, belgesel olma arzudur. *Leyla'nın Duası* ve *Stalin'e Hediye*'de nükleer silahın patlama anındaki yok edici gücüyle – devasa nükleer mantarı tarafından kaldırılan rüzgârın devirdiği ağaçlar ve koyunlar – ilgili görüntüler konuyla ilgili yapılan televizyon programları ve belgesel filmlerde sıkça gösterilen görüntülerdir. *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev*'de de gösterilen petrol kuyusu açmaya çalışan insanlar ve petrol dolusu varilleri taşıyan develerin görüntüleri arşivden alınmıştır. Bunların

“Günümüzde Kazak olmayan etnikler arasında devlet dilini öğrenenlerin sayısı artmaktadır. Fakat, yine de onların Kazaklara olan dostça davranışları Kazakçayı bilmekten de önemlidir. Rus dillilere bunu anlatmalıyız. Örneğin, Rus kızı Kazakla evlenip, milli kıyafet giyip gelinimiz olursa, bu davranışı Kazak olmayanların tam anlamıyla Kazakistanlı olma arzusu olarak değerlendirmek gerekir. Bununla birlikte Kazak olmayanlar çocuklarına Nursultan, Oljas, Muhtar [günümüz Kazakistan Cumhurbaşkanı ve ünlü şair ile yazar adları, M.Y.] diye isim verirlerse, buna da ulusal politikanın meyvesi olarak bakmak gerekir. Bu onların Kazaklara gösterdikleri büyük saygıdır. Yani, Kazakların ulus olarak otoritesinin büyüdüğünün göstergesidir” (2009: 2).

¹⁸⁹ Kazak müzik çalgısı.

dışındaki “belgeseller” siyah-beyaz görüntülerle yönetmenler tarafından yaratılmaktadır. *Stalin’e Hediye* renklidir ve *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev*’de günümüz görüntüleri renklidir. Gerçi bu pratik –geçmiş siyah-beyaz, günümüzü renkli gösterme pratiği– sinema tarihinde sıkça kullanılmıştır. Ancak bu filmler, geçmişin aklığınan ziyade karalığını gösterme arzusundadır. Renkli olan *Stalin’e Hediye*’de de siyah ve kırmızı tonlar ağır basmaktadır ve Sovyet bayrağının rengi, askerlerin şapkasındaki kırmızı çizgiler rahatsız edicidir.

Bu filmlerdeki “görüntüsel/imesel belgeselliğin” dışında diğer bir belgesellikten bahsetmek mümkündür: Anlatıcı. *Genç Akordeoncunun Özgeçmiş*, yönetmenin otobiyografisidir ve görüntünün dışında yönetmenin / anlatıcının sesli anlatısı vardır; *Leyla’nın Duası*’nda seyirci öyküyü Leyna’nın kendi ağzından işitir; *Rönesans Adası* da bir nevi (oto)biyografidir;¹⁹⁰ *Stalin’e Hediye*’de büyük Saşa, çocukluğunu anlatmaktadır; *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev*’de ise anlatıcı (Galımjan Janakov) ile dinleyici (Bayan Zigman) bir aradadır. Kısacası, anlatıcılar, “işte biz böyle büyüdük” diyerek filmin belgesel gerçekliğini göstermeye çalışmaktadırlar. Bu filmlerin yönetmenleri, anlatıcıları ve belgesel görüntüleriyle sahilik ve gerçekliğin garantisini verseler de, bu filmlerdeki karakterlerin toplanmış tipler olması; yönetmenlerin estetik sahilik uğruna her şeyi bir oyuna dönüştürmeleri; gerçekliği mahvetmektedir.

Görüldüğü gibi, Kazak yönetmenler, Kazak topraklarının trajedisini anlatırken, bu trajediyle birlikte ülkeye gelen Kazak olmayan etniklerin de kaderlerini –ötekileştirerek– ele almaktadırlar. Günümüz Kazakistan’ını konu edinen filmler Kazak olmayan karakterleri bu kadar sık ele almazlar. Kazak olmayanlar, geçmiştedirler. *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev*’in ana karakterinin de dediği gibi “buraların sahibi artık bizleriz [Kazaklardır. M.Y.]” Yine de günümüz Kazakistan’ını konu edinen filmlerde – nesli tükenmekte de olsa – Kazak olmayan karakterlerin varlığından ve bunların yukarıda bahsedilen filmlere nazaran daha gerçekçi bir şekilde ele aldıkları söz edilebilir.

¹⁹⁰ Yönetmen Rustem Abdraş, filmi babası şair Jaraskan Abdraşev’in otobiyografik şiirlerinden uyarlamıştır.

Serik Aprımov, *Aksuat* adlı filminde Kazakların diğer etnilerle ilişkilerini eleştirel bakışla dile getirir. Aksuat, Semipalatinsk Nükleer Silah Deneme Merkezi'nin 1990'ların başında kapanmış olmasına karşın, hâlâ radyasyon sorunlarıyla baş başa kalan bölgede bulunan bir köydür. Köylüler genel olarak yün ticaretiyle uğraşmaktadırlar ve bu ticaretin şeklini *Şal* dedikleri kişi tarafından örgütlenen ve feodal bir yapıya sahip mafya belirlemektedir. Mafyaya üye kişilerin – polisinden sıradan köylüsüne kadar – tümü Kazaktır. Filmde şöyle bir diyalog geçer:

Yaşlı adam: Başkanım, bir sorunumuz var. Çinlisi var, Kürdü var şu dışarıdan gelen *kelimsekler*¹⁹¹, yünün fiyatını yükseltiyorlar. Buna dur diyebilecek miyiz?

Şal: (Polis memuruna bakarak)... Onlara gücünüz yeter mi?

Polis: İnsanlarımızın da aracımızın da gücü yerinde. Yalnız telsizlerimiz yok.

Şal: Şu Japon telsizleri işinizi görür mü?

Polis: O çok iyi olurdu. O olsaydı bu it oğlu itlere gününü gösterirdik.

Şal: 10 tane hemen aldıralım.

Filmin ilerleyen dakikalarında yün alış yerini görürüz. Kürt olduğunu varsaydığımız adam 2 çuval yün getirir, fakat yün almakla görevli Kazaklar, tartının çalışmadığını söyleyerek yünü almamaya çalışırlar. Bunlara (*kelimseklere*) güvenmemek gerektiğini söyleyen Kazaklardan biri getirilen yünün sınıfını sorar ve üçüncü sınıf olarak kabul etmek istediğini belirtir. Bu diyaloglar yaşanırken yün satmak için başka bir Kazak gelir ve çalışmayan tartının aslında çalışır durumda olduğunu görürüz. Üstelik yün getiren Kazak arabasının arkasındaki yünlerin içinde 126 kiloluk bir adamı saklamıştır.

Nariman Turebayev'in *Küçük İnsanlar* adlı filmi de Kazakistan'da Kazaklar ve Kazak olmayanlar arasındaki ilişkileri gerçekçi bir dille anlatmaktadır. Daha doğrusu filmde farklı etniler değil, insanlar vardır. Bu, çok urbanistik bir filmidir ve

¹⁹¹ Günümüz milliyetçi Kazak literatüründe Kazak olmayanlara hitaben söylenen jargondur. Dışarıdan gelen serseri anlamına gelir.

şehir – Almatı – oldukça kozmopolittir: Çağdaş megapolün içinde kendi yerini bulmaya çalışan insanın hayat hikâyesi, dünyanın herhangi bir ucunda meydana gelebilir. Bu nedenle, karakterlerin etnik özelliklerini tasvir etmek nerdeyse imkânsızdır. Büyük şehrin küçük insanı olmak, karakterlerin temel evrenselliğini oluşturmaktadır. (Altay, 2005: 38). Ancak bu hikâyenin sunumunda ulusal mizacın bazı çizgileri belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Daha doğrusu, Kazak sinemasına ait olan karakterin ve durumun tasvirinde kullanılan geleneksel vurgular sergilenir ve sonra da kırılır. Örneğin filmde ana karakterlerden biri olan yarı Alman Maks, Almanya’ya gitmek için belgeler hazırlar, paralar harcar. Ancak Almanya’ya gitmekten vazgeçer. Uralsk’deki – Batı Kazakistan’da bulunan vilayet – annesinin yanına gider. Maks taksiye binerken, diğer ana karakter Bek, onun Almanya’ya gidip gitmeyeceğini sorar. Maks, “bırak şu Almanya’yı” der ve bir an duraksar. Bu anda seyirci “benim Almanya’m Kazakistan’dır” gibi bir şeyler söylemesini beklerken, Maks “bence, Avustralya daha da ilginçtir” der.

Abay Kulbay’ın çok etnili karakterlere sahip *Strij* adlı filmi de şehir insanlarına yönelmektedir. Filmdeki Kazak dili ve edebiyatı öğretmenin sert duruşu, belki de ülkedeki Kazaklaştırma politikasının bir simgesi olarak okunabilir. Burada Turebayev ile Kulbay’ın ikisinin de Jurgenov Sanat Akademisi’nden mezun olmuş olmaları ve bağımsızlıktan bu yana ortaya çıkan ilk genç yönetmenler olmaları önemlidir. Filmlerinde kozmopolit bir ortamı göstermekle beraber, insani durumları ele almaları umut vericidir.

*c. DİL-İLETİŞİM SORUNU VE TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNDEN
ULUSAL KİMLİĞİ SORUNLAŞTIRMAK*

Daha önce belirtildiği gibi, günümüz Kazak sineması, *Perestroyka* döneminden bu yana postkolonyal olma durumuna sahip çıkmıştır. Zeffira Erjan (2005: 36), çağdaş Kazak sinemasının, olay örgüsünün yavaşça geliştiğini ileri sürer. Ona göre bunun nedenini açıklamak zordur. Geleneksel Doğu yavaşlığı da olabilir, bir nevi postkolonyal durgunluk da olabilir. Erjan, tercihini postkolonyal olmaktan yana kullanır. Ona göre filmlerdeki karakterlerin belirgin suskunluğu ve geniş diyalogların yokluğu, günümüz Kazakistan toplumundaki konuşmanın gerilemesini

açıkça sergileyen bir özelliktir. Bu filmlerde hem Kazakçayı hem de Rusçayı kötü konuşan insanlar –Kazaklar– vardır. Kazak sineması bu gerçeği, yani iletişimin bozuk olduğu bir çevrede yaşadığımızı yakalamaktadır.

Ancak, Erjan'ın demecinde de gördüğümüz gibi günümüzde genel kabul gören görüş, Kazaklardaki dilsel farklılıklardan kaynaklanan iletişimsizliğe işaret etmektedir. Dil ve iletişimsizlik sorunu günümüz Kazakistan'ında Kazak dilli Kazakların en çok öteki duruma düştükleri alandır. Çünkü ikinci bölümde de gördüğümüz gibi ülke, devlet politikalarıyla her ne kadar Kazaklaştırılmaya çalışılsa da günümüz Kazakistan gerçekleri farklıdır. Örneğin, özel şirketler kişiyi işe alırken mutlaka onun Rusça ve Kazakçayı iyi bilmesine bakmaktadırlar. Hatta Kazakça bilmesine gerek bile yoktur. Diğer bir deyişle ülkedeki Kazaklaştırma politikaları karşısında Rusçanın önemini yitirdiğini söyleyemeyiz.

Dilden dolayı öteki duruma düşen Kazaklar, Darejan Omirbayev'in en çok üzerinde durduğu temalardan biridir. O, *Kardiyogram* adlı filminde dilsel iletişimin bozukluğu ve konuşmanın gerilemesini bu bağlamda ele almaktadır. Film, Kazak dillilerin sorunlarını küçük çocuk Jasulan'ın gözünden anlatmaktadır. Jasulan, Rusça bilmeyen köylü bir çocuktur. Sağlık sorunları onun Almatı'da bulunan çocuk sanatoryumuna gitmesine neden olur. Onu bu sanatoryuma getiren Kazak dilli annesi ile sanatoryumun Rus dilli Kazak müdürü Marat Sarıguloviç arasında geçen diyalog aracılığıyla dil sorunu açıkça gösterilir:

Anne (Kazakça): Oğlumun çocukluğunda anjini vardı. Hastalık ilerledikçe kalbinde sorun çıkardı. Biz çobanız, sanırım çocuğumuzun hastalığına zamanında müdahale edemedik ve doğru dürüst bakamadık. Veya başka durum mu neden oldu?!

Marat (Rusça): Genel olarak neden Kazak çocuklarının kalp sorununu sık sık yaşadığını biliyor musunuz? Biz onları gereğinden fazla seviyoruz.

Anne (Kazakça): Allah, Allah... Gereğinden fazla sevmek de ne demek?

Marat (Rusça): Anlaşıldı. Sevki nereden aldınız?

Anne (Kazakça): Kardeşim il merkezindeki hastanede çalışıyor. O buldu. Sanatoryumun Almatı'nın dibinde olduğunu söyleyince...

Marat (Rusça): Çocuk Rusça konuşuyor mu? Burada genelde şehirli çocuklar vardır.

Anne (Kazakça): Rusçayı nereden bilsin? Biz Rusları sadece televizyondan görürüz.

Biri Kazakça diğeri Rusça konuşan iki Kazak arasındaki bu diyalogda bir iletişiminden söz edilebilir olsa dahi, asıl gösterilen şey iletişimsizliktir. Film ilerledikçe dil sorunu daha da açığa çıkmaktadır. Müdürün de dediği gibi sanatoryumda bulunan çocukların neredeyse tümü Rus dillidir. Jasulan, sanatoryumda kaldığı sürede Rusça bilmediği için kimseyle arkadaş olamaz,¹⁹² zaten filmin sonunda sanatoryumdan firar eder. Filmde çeşitli etnik guruba üye karakterleri görsek de – çokça kitap okuyan ve uyurgezer olarak beliren Sergei karakterinin dışında – Kazak olmayan karakterlerin çok pasif oldukları ve karakteristik özelliklerinin açılmamış olduğu söylenebilir.

Yukarıda da değinildiği gibi, Kazaklar ulusal kültürlerinin kökünü köyde aramaktadırlar. Ancak, göçebe köy ilkin yerleşik hale geldi, ardından köylü Kazaklar şehirli olmaya başladı. Şehrin ve Sovyetlerin dili Rusça olduğu için şehre gelen Kazaklar Rusça öğrendiler ve çocuklarını Rus okullarına gönderdiler. Bu çocuklar anne babalarından daha çok şehirliydi ve Ruslaşmışlardı. Bunların çocukları da bunlardan daha çok. Böylece Rus dilli Kazaklar bir yandan Kazak dilli Kazaklardan uzaklaşırken, diğer yandan köy kültürüne de yabancılaştılar. Kazak dilli Kazaklar ise Rusça konuşanların ötekisi oldular.

Bu duruma, Ömirbayev'in filmlerinde sıkça rastlamak mümkündür. Onun *Şuga* adlı filmindeki Tilegen ile Abılay, bu iki tür Kazak'ı gösteren oldukça başarılı bir örnektir. İki erkek karakter, Altınay'ın doğum günü kutlamasında birbirleriyle karşılaşır. Burada Tilegen'i mütevazı bir çiçekle, Abılay'ı ise kocaman bir gül buketiyle görürüz. Tilegen daha çok suskundur, homurdanarak yere bakar, Abılay ise

¹⁹² Büyükannesinden öğrendiği kadar Kazakça konuşabilen İlyas da Jasulan'ın diğer çocuklarla iletişiminde sadece bir araçtır. Jasulan ondan bazı ifadelerin Rusçasını öğrenir.

sakince Altınay'ın gözüne bakarak ne kadar eğitilmiş ve kültürlü olduğunu gösterir. Bu savaşın başlangıç anında Tilegen kaybeden, Abılay ise kazanan durumdadır. Bu mücadele sadece klişe karakterlerin çatışması değil, aynı zamanda maddi ve manevi kültürlerin, küresel anlamda ise geçmiş ve gelecek zamanların çatışmasıdır. Abılay Rus dilli Kazak'tır, Tilegen ise filmdeki son sözüne kadar kendisine ihanet etmeyen köy Kazak'ıdır. Abılay, para ve lüks, Tilegen ise asketik ve sadeliktir. Abılay Astana ve Almatı'daki lüks dairelere, Tilegen ise şehir dışındaki gecekonduya sahiptir. Abılay kendi arabasıyla, Tilegen ise otobüslerle yolculuk eder. Kürkle, parayla, alkol ve gece kulüpleriyle donanmış Abılay, yeni ve soğuk iklime sahip başkent in inşa ettiği doymuş, yalan, eğlenceli çağdaş “dış” dünyasının sadece bir parçasıdır. Tilegen ise geleceğin kahramanı, vatana, işe ve sevgilisine sadık ve sorumluluk sahibidir. Filmin sonunda zaferin ilk vurguları değişmektedir: Yeni nesil Tilegen'in imgesinde meydana gelmektedir (Smailova, 2009: 66–67).

Gerçekten de Ömirbayev, İrina Kosteviç'e verdiği röportajında bunu doğrulamaktadır. Onun, Kazak *rock* müziğinin önemli isimlerinden olan Aydos Sagatov'u Abılay rolüne layık görmesinin bir tek nedeni vardır: “Ona bu rolü onun sesi için, yani köksüz, milliyetsiz Almatılı'nın sesi olduğu için verdim. Örneğin o Kazakça şarkı söylemesine karşın Kazakça konuşmaz” (Ömirbayev, 2007: 8).

Filmlerde işlenen dil/iletişim sorununun yanı sıra toplumsal cinsiyet de ulusal kimlik oluşumuyla ilişkili biçimde değerlendirilebilir: Oldukça heteroseksüel ve homofobik. Örneğin yönetmen Sabit Kurmanbekov'un erkek olmayı arzu eden küçük bir kızın dramını anlatan *Seker* adlı filmi, heteroseksüelliğin dışında bir cinselliğin olamayacağını dile getirir. Yönetmen Kurmanbekov, Baubek Nögerbek'e verdiği bir röportajında şöyle der:

Homoseksüellik, transseksüellik, transsvestizm gibi bir gelenek bizim kültürümüze, geleneğimize yabancıdır. Bu aslında Batı medeniyetine hastır. Günümüzde bu olgu bir taraftan sanki moda oldu, diğer taraftan da toplumumuz için bir hastalık mı diye düşünüyorum. Şimdiki kaotik dönemde “cinsel ayrımın olmaması gerekir” gibi haram sözler sarf edilmektedir ve bunun bizim toplumumuzda olmamasını istiyorum. Maalesef bu gelenek tüm dünyaya yayılmaktadır ve sürekli propagandası yapılmaktadır. Bu

bağlamda seyircilerimle kendi fikirlerimi paylaşmak istedim (Kurmanbekov, 2009: 21–22).

Öte yandan, Nariman Turebayev'in *Küçük İnsanlar* filminde ve Abay Kulbay'ın *Strij* filminde gey ve lezbiyen ilişkilere çok dikkatlice yapılmış göndermelere rastlamak da mümkündür. Bu iki genç kuşak yönetmen, Kazak sinemasında ilk kez gündeme gelen bu “hassas” konuyu ancak sarhoşluk haliyle bağlantılı olarak işleyebilmiştir.

Abikeyeva (2006: 217) Sovyet dönemi Kazak sinemasında kadınların genelde bir anne olarak ve vatanla özdeş olarak temsil edildiğini, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok insanın babasız ve erkeksiz büyümesi açısından bakıldığında, bunun anlam kazandığını belirtir. Fakat kadının ulusun anası olma durumu, *Perestroyka* yıllarında bozguna uğrar ve bu yıllarda erkekler güçlü ve özgür olarak, kadınlar ise güçsüz ve mutsuz olarak temsil edilir (Abikeyeva, 2006: 120). Abikeyeva'ya göre bu kadınlar, ya fahişe ya da zorla evlendirilen, güzel ama kör olan canlılardır. Dilyara Tasbulatova ise *Perestroyka* döneminin Orta Asya'da yaşayan kadının aleyhine işlediğini; mizacı, güzelliği ve zekâsıyla yüzyıllar boyu hikâye anlatan kişilere ilham kaynağı olan güçlü kadın karakterlere o dönemin romanlarında ve filmlerinde rastlanmadığını belirterek Abikeyeva'ninkine benzer bir görüşü savunur (Akt, Dönmez-Colin, 2006: 31).¹⁹³ Gerçekten de *Perestroyka* döneminin filmlerindeki

¹⁹³ Ancak Tasbulatova, kadının olumsuz yönde temsilini “başlatan” Serik Aprımov'un kadın karakterlere yaklaşımını över:

Son Durak filminde gördüğüm kadınlar kadar kendinin farkında, etten kemikten kadınlara başka hiçbir Kazak filminde rastlamış değilim. Erkeklerin uç noktada kayma eğilimi var, kadınları ya orospu ya da aziz görüyorlar. Ama Serik'in filmleri bu iki bölüme de girmez [...] o her şeye rağmen, kadın kahramanlarını sever [...] Kahramanla [ana karakterler M.Y.] ara sıra yatan mezhebi geniş genç köylü kızını; oğlunun içki alemlerine tahammül gösteren yaşlı bir kadını ya da oğlanın arkadaşları geldiğinde sevgilisiyle neredeyse yatakta olan ama sonra erkeklerle içmeyi reddeden suskun kızı sevmek [...] Bütün bunlar anlaşılabilir. Ama Serik “günah”ını gizlemek için gayri-meşru çocuğunu öldüren şişman kadını da sever. Onun sevgisi bir günahkârı sevmeye tenezzül eden erdemli erkek sevgisinden değildir. Sevgisinde ne cinsiyet ne de hayırseverlik vardır. Sadece o kadınları anlar (Akt. Dönmez-Colin, 2006: 31–32).

Gönül Dönmez-Colin'in aktardığı kaynak: Tasbulatova, Dilyara (1993). “‘Woman of the East’: The Portrayal of Women in Kazakh Cinema.” *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*, Lynne Attwood ve Maya Turovskaya (Der.), Lynne Attwood ve Kirsten Sams (Çev.) içinde. London: Pandora, 190–196.

kadınlar Sovyet insanının bildikleri kadınlardan değillerdi. Örneğin *Son Durak*'ta bugün bir erkekle, yarın başka bir erkekle birlikte olan, fakat böyle olmayı arzu ettiklerinden değil sadece erkeklerin isteklerini yerine getiren kadınlar; gayri-meşru çocuğunu öldüren kadın; sarhoş oğlundan korktuğu için ona karşı gelemeyen anne; vb. gösterilmektedir. Bu durum bağımsızlığın ilk yıllarında da değişmemiştir. Örneğin *Ayrılan Kadın*'da ağabeyinin sevgilisine göz diken kardeş değil, kardeşinin böyle olmasına izin veren kadın suçludur ve ölümü hak eder. *Aksuat*'ta da erkeğinin dediklerine sessizce boyun eğen Janna vardır. Saule ise Aman tarafından reddedildiğinde intihara kalkışır.

Abikeyeva'ya (2006: 217) göre, *Perestroyka* yıllarında başlayan güçsüz kadın temsili, bağımsızlık yıllarından itibaren çok yavaş bir hızla tekrar ana karakterine bürünür. Örneğin, *Zor Yıllar*'da torunu kendi ülkesine getirmeye çalışan bir anne; *Kardiyogram*'da oğlunun üstüne titreyen bir anne; *Yol*'da ise anneye ve dolayısıyla geçmişe giden bir oğul söz konusudur. Aslında Abikeyeva (2006) kadının bir anne olarak temsil edilmesini övgüyle sunmaktadır. Bu belki de günümüz Kazak sinemasında kadının bir tek anne olma gibi “olumlu” bir özelliğinin gösterilmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçi, *Boşluk*'ta kadın köy muhtarı söz konusudur, ancak o da tüm başarılarını erkeklere borçludur. Böylece kadın, önce ulusal kimliğin temsilinde geri plana itilen, güçsüz karakter olur. Sonra ise, ulusu oluşturan erkeklerin annesi olma rolüne döner. Her durumda milliyetçilik cinsiyetçiliği kapsar.

SONUÇ

Küreselleşme kültürler, medeniyetler ve dolayısıyla toplumları birleştiren, bütünleştiren ve dönüştüren bir süreçtir ve bu sürecin başlangıç noktasını dünyanın büyük bir bölümünde yaşanan savaşlar, fetihler ve ticaretler vb.ne kadar götürebilmek mümkündür. Yine de küreselleşme, bir kavram olarak 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır ve ancak 1980’lerden itibaren bilimsel araştırmaların odak noktası haline gelmiştir. Günümüzde küreselleşme ve onun siyasal, ekonomik ve kültürel boyutları birbirinden oldukça farklı düşünürler tarafından ele alınmaktadır. Kimilerine göre bu, dünyanın iktisadi alanda bütünleşmesi, kimilerine göre de toplumsal-kültürel bir sistem veya politik-ekonomik bir olgudur. Farklı görüşler küreselleşmenin sadece hangi boyutunun daha etkin olduğu tartışmasıyla sınırlı değildir. Küreselleşmenin etkinliği –hatta mevcudiyeti– üzerindeki tartışmalar da oldukça farklılık göstermektedir. Kısaca bu tartışmalar, “aşırı küreselciler”, “kuşkucular” ve “dönüşümcüler” arasında gerçekleşmektedir.

Bu tartışmaların iki kutbunu oluşturan aşırı küreselciler ile kuşkucular, daha çok ekonomik mantıktan yola çıkarak küreselleşmenin etkisini ele almaktadırlar. Küreselleşmenin her şeyden önce dünyanın ekonomik bütünleşmesi olduğunu vurgulayan aşırı küreselcilere göre, bu durum ekonominin ulusaşırı ağlarının yaygınlık kazanmasına neden olmaktadır ve bu nedenle de ulusal ekonomiler çökmeye yüz tutmaktadır. Bu durumda dünya sermayesinin hizmetçisi haline gelen ulus-devletler, gittikçe kuvvetlenen yerel, bölgesel ve küresel yönetim mekanizmaları arasındaki bağlantıyı sağlayan sadece bir arabulucu kurumdur. Birçok aşırı küreselciye göre, ekonomik küreselleşme, dünya toplumunun temel ekonomik ve siyasal oluşumu olarak ulus-devletlerin yerini alacak veya er ya da geç yerine geçecek olan toplumsal örgütlenmenin yeni formlarını yapılandıracaktır (Held vd., 2000: 5).

Aşırı küreselciler tarafından savunulan iddiaların “büyük ölçüde bir mit” olduğunu öne süren kuşkucular ise, aşırı küreselcileri ulusal hükümetlerin uluslararası ekonomik faaliyeti düzenlemedeki otoritesini hafife aldıklarından ötürü

eleştirmektedirler. Kuşkucular, aşırı küreselcilerin uluslararasılaşma sonucunda yeni bir dünya düzeninin ortaya çıkacağı ve bu durumda ulus-devletin daha mütevazı bir rol oynayacağı gibi öngörülerini de eleştirirler. Kuşkuculara göre günümüzde ulusal hükümetlerin rolü, geçmiş dönemlere nazaran daha da artmaktadır çünkü kapitalist ekonomi ulus-devletlere bağımlıdır (Bkz., Held vd., 2000; Hirst ve Thompson, 2008).

Dönüşümcüler ise, küreselleşmeye modern toplum ve dünya düzenini değiştirecek fırtınalı sosyal, siyasal ve ekonomik değişimlerin arkasındaki itici bir güç olarak bakmaktadırlar. Dönüşümcüler, aşırı küreselciler ve kuşkuculardan hem farklı, hem de bazı konularda onlarla hemfikirdirler. Örneğin dönüşümcüler için devlet, hâlâ kendi sınırları içinde olup bitenlerin muhatabı olan yüce makam sahibidir. Ancak, bu devlet aynı zamanda uluslararası yönetim kurumlarının artan yargısı ve uluslararası hukukun baskısı ile dünyayla entegre olmak zorunda kalmaktadır (Held vd., 2000).

Küreselleşme, ister ulus-devleti aşındırmakta olmuş olsun, isterse ulus-devletin gücü hâlâ yerinde kalmış olsun, mevcut durumda açık olan bir şey varsa, o da; ulus-devlet ile küreselleşen dünyanın çatışmalı ilişkisidir. Örneğin, günümüzde hemen hemen her ülkede hayvan haklarından insan haklarına kadar, demokratikleşmeden çevre sorunlarına kadar geniş bir alana yayılan ulusaşırı baskı grupları, yani küresel sivil toplum kuruluşları bulunmaktadır. Bu tür kuruluşlar sayesinde insanlar arasında demokrasi, hak ve özgürlüklere saygı vs. bilinci artmaktadır. Bu kuruluşlar ulus-devletlerin yasa oluşturma kurumlarına da baskı yapabilmektedirler ve isteklerini yerine getirebilmektedirler. Öte yandan bu tür kuruluşlar ulus-devlet karşısında halen güçsüzdürler. Cinsel kimlikler, azınlıklar, hayvanlar vb. ulus-devletin gerek yasaları, gerekse “homojen” toplumu tarafından dışlanmaya devam etmektedir. Bunlar bir yana örneğin, bir ülkenin kendi topraklarına dâhil olan veya dâhil olmayan bölgelerde gerçekleştirdiği veya gerçekleştirmekte olduğu teröre dünya sadece bir izleyici olarak katılmaktadır.

Günümüzde dünyanın her tanınmış ulus-devleti, uluslararası bir kurum olan BM'ye üyedir ve BM, dünya sorunlarını masaya yatırabilen otoriteye sahiptir. Öte yandan her şey lobi oluşturma çabalarına bağlıdır. Söz gelimi Özbekistan, komşuları Kırgızistan ile Tacikistan'da günümüzde inşa edilmekte olan su elektrik santralına çevre sorunlarını ileri sürerek karşı çıkmaktadır. Oysa her iki ülke elektrik enerjisini Özbekistan'dan almaktadır ve Özbekistan bu konuda Kırgızistan ile Tacikistan'ın kendine bağımlı olmasını istemektedir. Bu sorun Özbekistan'ın talebi üzerine ileride BM'de masaya yatırılacaktır ve buradan çıkacak sonuç bu üç ülkenin kendi lehine lobi oluşturmaya bağlıdır. Burada Rusya'nın Özbekistan aleyhine konuşacağı şimdiden bellidir, çünkü Kırgızistan ile Tacikistan'daki su elektrik santrallerinin inşaatını Rusya gerçekleştirmektedir. Sorun Özbekistan'ın lehine sonuçlansa bile istasyon inşası devam edecektir. Zira BM bünyesinde yapılan küresel ısınmaya karşı tüm çabalara karşın ABD gibi ülkeler nükleer enerji kullanmaya devam etmektedirler.

Durum, kültürel alanda da aynıdır. Örneğin Tomlinson'a göre UNESCO, ulus-devletin ulusal kültürü ve "bütün" kültürel biçimlenmelerin eşitliğini öne süren "çoğullaştırıcı eğilim" arasında bocalamaktadır. Yine de burada söz konusu olan ulusal kültürlerdir. Çünkü UNESCO, "ulusal kültürleri" bir araya getiren bir uluslararası örgüttür (Tomlinson, 1999: 108–116).

Yukarıdakilere ilaveten post-Sovyet coğrafyada yeni(den) kurulmakta olan ülkelerin birer ulus-devlet inşa etmekte oldukları da bir gerçektir. Bu yeni ülkelerden biri olan Kazakistan, aslında 1936'da SSCB'nin ulusal, teritoryal bölümlenme politikaları sayesinde ortaya çıkmış bir ülkedir. Politik anlamda ulus, mevcudiyetini moderniteye borçludur. Kazakları var eden de Orta Asya modernitesi ve SSCB'nin uluslar politikasıdır. 1991'in sonunda bağımsızlığını alan –daha doğrusu kendisine bağımsızlık verilen– Kazakistan, çok etnik gruptan oluşan bir ülke olmasına karşın, ülkenin her alanı ülke kurucu etninin –Kazakların– isteklerine göre inşa edilmektedir. Daha açıkçası Kazaklaştırılmaktadır. Kazaklaştırma, tezin ikinci bölümünde belirtildiği gibi, ülkenin siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarının Kazakların egemenliği altına alınmasıdır.

Sinema ise, başından beri küresel bir ortamda var olmuş bir sanattır. Ancak zamanla ulusal kültürün bir parçası haline gelmiştir. 1960'lardan itibaren filmlerdeki toplumsal cinsiyetin yeni temsili –ki kimlik politikaları küreselleşme sürecinin önemli paradigmalarından biridir– dünya sinemasının değişen görünümünün habercisi olmuştur. 1960'larda ikinci dalga feminizmin ortaya çıkışı, 1970'lerdeki feminist film kültürünün oluşmasına neden olmuştur (Ulusay, 2008: 36). Eşcinsel sinemasının doğuşu da aynı döneme rastlamaktadır. Özellikle de Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini ve Rainer Werner Fassbinder gibi Avrupalı yönetmenlerin eserlerinde homoseksüel öğeleri daha cesurca ortaya koymaya başladıkları dönem 1970'lerdir (Nowell-Smith, 2008: 858).¹⁹⁴ 1980'lerde toplumsal cinsiyeti ele alan kadın ve eşcinsel sinemalarının dışında göçmen ve diaspora, hatta Kürt, Filistin, Québec sineması gibi “ulusal”, bölgesel ve göçmen sinemasının arasında kalmış sinemalardan da söz etmek mümkündür.

Küreselleşmenin sinemaya getirdiği yenilikler, sadece farklı temalar ve öykülerle sınırlı değildir. İster küreselleşmenin ekonomik boyutunun etkilerinden kaynaklanmış olsun, isterse anlatım tarzı ile teknolojik albenilerinden kaynaklanmış olsun, Hollywood'un dünya sineması üzerinde egemen olduğu bir gerçektir. Dünya sinemasının Hollywood'laşması 1920'lerden itibaren başlamıştır ve başta Avrupa ülkeleri olmak üzere birtakım kotalara maruz kalmasına karşın Hollywood, bu durumdan sıyrılmış ve ABD dışındaki ülkelerin gişe rekorlarına sahip olagelmıştır. Öte yandan Hollywood'un dışındaki sinemaların da küresel alana taşındığını söylemek mümkündür. Bu sinemalar genellikle künyesine birden fazla ülkenin ismi yazılan uluslararası ortak yapımlar olarak; “yeni sinema”, “yeni dalga”, veya “genç sinema hareketi” gibi tanımlamalarla uluslararası kültür pazarına çıkabilmektedirler. Bu anlamda özellikle festivaller önemli bir işlev görmektedir.

¹⁹⁴ Gerçi bu tarihlerden önce Kenneth Anger (*Fireworks*, ABD, 1947) ve Jean Genet (*Un Chant D'Amour*, Fransa, 1950) gibi eşcinsel sanatçıların filmleri büyük kent merkezlerinde yaşayan eşcinsel izleyicilerle buluşmuştu. 1960'larda Andy Warhol ve George Kuchar gibi sanatçıların da deneysel filmleri daha geniş bir seyirci topluluğuna ulaşmıştı (Ulusay, 2008: 37–38).

Sinemanın küreselleştiği bir dönemde ulusal sinemadan bahsetmek mümkün müdür? Ulusal sinema bir kavram olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’ında ortaya çıkmış olmasına karşın, ancak 1980’lerin sonunda kuramsallaştırılmıştır. Yani toplumsal cinsiyeti ele alan sinemaların –özellikle de kadın sinemasının– kuramsallaştığı dönemden de sonra üzerinde düşünölmeye başlanmıştır. Genel olarak Benedict Anderson’un önlü *Hayali Cemaatler* adlı kitabı başta olmak üzere, Ernst Gellner ve diğler milliyetçilik kuramcılarının analizleri film çalışmalarına da girmiştir. İkin Andrew Higson (2002a; 2002b) tarafından “The Concept of National Cinema” adlı makalesiyle başlatılan bu kuramsallaştırmanın ilk uğrağı ulus-devlet eşittir ulusal sinema formölü olmuştur. Bu formöl, Susan Hayward (2005) tarafından daha da geliştirilmiş, özellikle de 1990’lı yıllarda birçok sinema akademisyeni tarafından yoğun olarak kullanılmıştır.

Ancak aradan on yıl geçtikten sonra Higson’un ulusal sinemaya ilişkin tavrı değışmiştir. Higson (2002c; 2006a), “The Limiting Imagination of National Cinema” adlı makalesinde sinemanın her anlamda ulusadışırılığına dikkat çekmiş ve bir özeleştiri yapmıştır. “The Instability of the National” adlı yazısında da son zamanlarda yeni film yapımı biçimlerinin bazılarının çokkültürlölük, ulusadışırılık ve ademi-merkeziyetçilik (*devolution*) kavramlarını benimsediklerini ve geleneksel ulus (Higson’da Britanyalı) fikrine karşı güçlü bir eleştiri oluşturmakta olduklarının altını çizerek, böylesi filmlerin bir ulusal sinema ürünü olmaktan çok ulus-sonrası (*post-national*) filmler olarak görölmesi gerektiğini öne sürmüştür (Higson, 2006b: 35). Göröldüğü gibi günümüz sinemasındaki yeni yönelimlere bakarak ulusal sinemayı tanımlamak zordur. Ulusal sinemayla ilgili literatürün sunduğu dört temel yaklaşımdan –ekonomik yaklaşım, tüketim yaklaşımı, metin temelli yaklaşım ve eleştirel yaklaşım– yola çıkarak ulusal sinemayı tanımlamak ise olanaksızdır.

Öte yandan Mitsuhiro Yoshimoto’nun da belirttiği gibi sinemanın sadece ulusadışırı yönünü vurgulamak ulusadışırı sermayenin gücüne teslim olmak değıl midir? Yoshimoto (2006: 259), milliyetçiliğın nostaljik ve hilekâr tuzağına düşmeden filmleri ya da filmlerdeki ulusal özellikleri eleştirel bir şekilde değılendirmemizi tavsiye eder. Chris Berry (2006: 148–149) ise, böylesi bir değılendirmenin yollarını

arar. Ona göre günümüzde “ulusal” düşünce henüz terk edilmemiştir ve dolayısıyla ulusal olan ile ulusaşırı olan arasında dolaylı bir ilişki mevcuttur. Bu nedenle üzerinde yeniden düşünülmesi gerekir. Diğer bir deyişle küreselleşme ile ulus-devlet arasındaki çatışmalı ilişki, sinemanın küresel yüzü ile ulusal sinema arasında da mevcuttur. Uluslaşırı güçler tarafından tahrik edilen ulusal alan direnmeye devam etmektedir; ulusal olanın uluslaşırı olan karşısındaki silahı milliyetçiliktir; uluslaşırı olan bile ulusal olana hizmet etmektedir. Bu durum özellikle de Kazakistan gibi ulus-devletlerini yeni inşa etmekte olan ülke sinemalarında açıkça ortaya çıkmaktadır.

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi bir sanat/kültür endüstrisi olarak “sinema” ile siyasal bir kavram olarak “ulus-devlet” arasındaki ilişkilere odaklanan bu tezin esas konusu, post-Sovyet coğrafyada yeni bir devlet olarak ortaya çıkan Kazakistan’ın ulus-devletleşme süreci ve bu süreçte ortaya çıkan günümüz Kazak sinemasıdır. Bu bağlamda çalışmanın genel amacı küreselleşme dönemi denilen günümüz koşullarında ulusal sinemanın ne anlama geldiğine bakmak ve ulusal sinemaların ne oranda geçerli olduğunu sorgulamak olmuştur. Özgül amaç ise, günümüz Kazakistan’ında yaşanmakta olan ulus-devlet inşa sürecindeki Kazak sinemasını kapsamlı bir şekilde ele almak ve Kazak sinemasına yüklenen – veya Kazak sinemasının üstlendiği – görevi ortaya koymak olmuştur.

Yukarıda da belirtildiği gibi küreselleşme döneminde bir ulus-devlet inşa etmekte olan Kazakistan ve Kazak(istan) ulusal sineması tecrübelerinden, ulusal olanın henüz yitirilmiş olmadığı görülmektedir. Kazakistan’ın ulus-devletleşme sürecinde devletin ortaya koyduğu Kazaklaştırma politikaları günümüz Kazak sinemasına doğrudan yansımaktadır.

1990’ların başında SSCB’nin çöküşü sonucunda bağımsızlığını alan Kazakistan, 1998’e kadar ekonomik sıkıntılar çekti. Bu sıkıntıyı bir yandan planlı Sovyet ekonomik sisteminden pazar ekonomisine geçiş, diğer yandan da küresel dünyadaki ekonomik çalkantılar yarattı. Dolayısıyla bu yıllar içerisinde Sovyetlerden kalma iyi-kötü sinema endüstrisi de tam anlamıyla çöktü, film üretim sayısı yılda 1-2’ye indi, sinema salonları ve köy kulüpleri kapandı veya özelleştirilerek farklı

amaçlarla kullanılmaya başlandı. Fakat tüm bu olumsuzluklara karşın, Kazak sineması bir taraftan “yeni girişimcilerin”, diğer taraftan da Sovyetlerden kalan gelenekle –yani devletin yardımlarıyla– ayakta kalabildi. Bağımsızlık öncesi kendini “Kazak yeni dalgası” olarak duyuran genç kuşak Kazak sinemacılar, dünya film festivallerine katılarak kendilerinden söz ettirmeyi başardılar. Onların filmleri ülkede seyredil(e)memesine karşın dünyaya yeni ülke olan Kazakistan’ı tanıttı.

1990’ların sonuna doğru dünyada petrol fiyatlarının artışı, Kazakistan ekonomisinin de canlanmasına neden oldu. Bu canlanma, toplumun sadece belirli bir kısmına yansısı da, Kazakistan’a komşu olan Kırgızistan, Özbekistan, Tacikistan ve Türkmenistanlılara nazaran ekonomik anlamda bir iyileşmenin söz konusu olduğu aşikârdır. Bu “ekonomik refah” Kazakistan’daki diğer kültürel alanlarda olduğu gibi Kazak sinemasının da az çok canlanmasına neden oldu. Ülkede her yıl gerçekleşmekte olan iki uluslararası film festivali –Şaken Yıldızları ve Avrasya Film Festivalleri– her yıl Kazak ve Orta Asya ülkeleri sinemasını seyirci ve yapımcılara tanıtırken, dünya sinemalarından da örnekler sunarak ülkedeki seyircilerin sinema kültürünü arttırmaya çalışmaktadır.

2000’lerden itibaren ülkede Kazak sineması ürünleri de, seyirci tarafından rağbet görerek sinema salonlarına ve televizyon ekranlarına çıkmaya başladı. Kazakistan devletinin de sinema politikaları oluşum aşamasına geçmişti. Ülkenin Sovyetlerden kalma Kazakfilm Film Stüdyosu 2000’lerden itibaren devlet mülkü olarak tekrar kuruldu. Bu yıllardan itibaren devlet siparişleri de çoğaldı, başta *Göçebeler* olmak üzere büyük bütçeli filmler çekilmeye başladı.

Hükümet tarafından sipariş edilen filmlerin tümü devletin Kazaklaştırma politikalarını birebir yansıtmaktadır: *Göçebeler* ve *Mustafa Çokay*. *Göçebeler*, Kazakların oluşum sürecini ele alarak, seyirciye Kazak etnisinin Orta Çağlardan beri var olduğunu gösterirken, Kazakların birlik ve beraberlik sağlaması gerektiğini aşılama çalışmaktadır. *Mustafa Çokay* filmi ise, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren bu coğrafyada canlanan Kazak milliyetçiliğinin önderlerinden olan Mustafa Çokay’ın yaşamöyküsünü ele almaktadır. Çokay, ikinci bölümde anlattığımız gibi,

Hitler'in –her ne kadar bu duruma zorlansa da– müttefiki olabilmeyi göze alacak kadar milliyetçi bir aydıydı. Bu durum, Kazakistan'ın ulus-devletleşme sürecinde ortaya koyduğu politikasının faşist görüşleri de aklamaya yönelik olduğunu göstermektedir.

Devletin siparişinin dışındaki filmler ve ulusaşırı sermayeyle çekimi gerçekleşen filmler de Kazakistan'ın ulus-devletleşme sürecinde yaşanan olayları sadece Kazakların bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Kazak akademisyenleri tarafından anti-totaliter filmler olarak tanımlanan bu filmler, Sovyet mitlerine karşı tutum gösterirken, ülkedeki etnik sorunlara duyarsız kalmaktadır ve ülke iktidarının politikalarına uyumlu bakış açıları sunmaktadır. Bu filmlerde ülkenin Kazakların olduğu ve Kazakların dışındaki etnik gurupların, Kazak(istan)ların'ın misafiri oldukları ve Kazakların, bu coğrafyaya sonradan gelen başta Rus, Ukraynalı, Alman ve Yahudileri bağrına bastığı, onlarla yemeğini paylaşan misafirperver bir halk olduğu gösterilmektedir. Tüm bu nedenlerden ötürü bu filmler içerik bakımından ulusal, hatta milliyetçi alegoridirler. O kadar ki, günümüz Kazak sinemasında Kazak olmayanların temsilini bulmak çok zordur. Olsa dahi, yukarıda de ifade edildiği gibi bu kişiler, Kazakların misafirperverliği sayesinde sağ kalmış kimselerdir.

Kazakistan'da neler olup bitmektedir sorusuna yanıt arayacak birine, Kazak sineması ürünlerini izlemesi tavsiye edilebilir. Çünkü bu filmler, bir yandan ülkedeki Kazaklaştırma politikalarına ve dolayısıyla Kazakların egemenliğini daha da sağlama almaya yönelik çalışmalara hizmet ederken, diğer yandan da Kazakistan devletinin üzerini örtmeye çalıştığı ulusal sorunları istemeyerek açığa çıkarmaktadır.

Son olarak ifade edilmesi gereken şudur: Higson'un andığı gibi İngiliz sinemasında, hatta belki de günümüz Türk sinemasında, geleneksel ulus fikrinin güçlü bir eleştirisi yapılıyor olabilir, ancak böylesi bir durum henüz Kazak sinemasında söz konusu değildir. İnşa edilmekte olan Kazak ulus-devletinin bir kültürel ürünü olarak günümüz Kazak sineması; ortak yapımlara, Orta Asya sinemasına, Türkçe konuşan ülkeler sinemasına, post-Sovyet sinemasına dâhil olmasından ötürü genel olarak dünyadaki sinema alanında yaşanmakta olan

dönüşümlerden nasibini alsada, içerik olarak Kazak'tır. Dolayısıyla, bağımsızlık sonrası Kazakistan'ında ulus-devlet inşa sürecinde yaşananlar ile bunların günümüz Kazak sinemasına yansımalarını irdelemeye ve açıklamaya çalıştığımız bu çalışmada da görüldüğü gibi, ulusal sinema tartışması henüz güncelliğini yitireceğe benzememektedir.

KAYNAKÇA

Abaşın, Sergei (2007). *Национализмы в Средней Азии: В поисках идентичности* (Natsiyonalizmiy v Sredney Azii: V poiskah identičnosti / Orta Asya'da Milliyetçilik: Kimlik Arayışları). Saint Petersburg: Алетея.

Abazov, Rafis (2008). *The Palgrave Concise Historical Atlas of Central Asia*. New York: Palgrave Macmillan.

Abdigaliyev, Berik (2009). “Кең болайық!” (Ken bolayık / Geniş Olalım). *Жас Алаш* 24 Şubat 16 (15370): 2.

Abdullayev, R.M., Agzamhodjayev, S.S. ve Alimov, İ.A. (2000). *Туркестан в начале XX века: К истории истоков национальной независимости* (Turkestan v načale XX veka: K istorii istokov natsiyonal'noy nezavisimosti / 20. Yüzyıl Başındaki Türkistan: Ulusal Bağımsızlık Kaynağı Tarihine Doğru). Taşkent: Шарк Yayınları.

Abel, Richard (2003; 2008). “Fransız Sessiz Sineması.” *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (der.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İkinci Basım, İstanbul: Kabcacı Yayınevi. 141–154.

Abilhojin, Julduzbek (2007). “Мифовоспринимающее сознание и его суггесторы” (Mifvosprinimayuşee soznaniye i ego suggestori / Mit Algılama Bilinci ve Onun Önerileri). *Научное знание и мифотворчество в современной историографии Казахстана* (Nauçnoye znaniye i mifotvorçestvo v sovremennoy Kazahstane / Günümüz Kazakistan'ın Tarih Yazımında Bilimsel Bilgi ve Mit Yaratımı). Nurbulat Masanov., Julduzbek Abilhojin ve İrina Erofeeva (der.) içinde. Almatı: Дайк Пресс ve Friedrich Ebert Stiftung. 11–51.

Abikeyeva, Gulnara (1995). “Архетипы кочевой культуры в кинематографе ‘казахской новой волны’” (Arhetipi koçevoу kul'turi v kinematografi “kazahskoy novoy volni” / Kazak Yeni Dalgası'ndaki Göçebelik Kültürünün Temel Örnekleri (Archetype)). *Культура кочевников на рубежах веков: XIX-XX, XX-XXI вв.* (Kultura koçevnikov na rubejah vekov: XIX-XX, XX-XXI vv. /Asırlar Kavşaklarındaki Göçebe Kültürü: 19–20; 20–21 yy.). Nurila Şahanova (der.) içinde. Almatı: Государственный музей искусств им. А. Кастеева. 80–95.

Abikeyeva, Gulnara (2001a). “Диаграмма выживания” (Diyagramma vıjivaniya/ Nayatta Kalmanın Diyagramı). *Территория кино: Постсоветское десятилетие. Кино стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии* (Territoriya kino: Postsovyetskoye desyatiletie. Kino stran SNG, Latvii, Litvii, Estonii / Sinema Alanı: Post Sovyet Onyıllık. BDT, Letonya, Litvanya ve Estonya Sineması). Elena Stişova (der.) içinde. Moskova: Поматур Yayınları. 83–91.

Abikeyeva, Gulnara (2001b). *Кино центральной азии: 1990–2001* (Kino tsentralnoy azii: 1990–2001 / Orta Asya Sineması: 1990–2001), Almatı: IREX.

Abikeyeva, Gulnara (2003). *The Heard of the world: Films from Central Asia*. Çev., Dana Zhamanbalina-Mazur ve Jonathan Mazur. Almatı: Tengizchevroil, Kazakhfilm, SKIF, Kino Firm.

Abikeyeva, Gulnara (2006). *Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как тот процесс отражается в кинематографе* (Natsyastroitel'stvo v Kazahstane i drugih stranah Tsentral'noy Azii, i kak etot protsess otrajayetsya v kinomatografe / Kazakistan ve Orta Asya'da Ulus İnşası ve Bu Olgunun Sinemadaki Yansımaları). Almatı: Центр Центрально-азиатской кинематографии.

Abikeyeva, Gulnara (2009). “Казахстанско-Российский связи в кино” (Kazahstansko-Rossiski svyazi v kino / Kazakistan ve Rusya'nın Sinema Alanındaki Bağları). *Территория кино* 3–4 (4–5): 36.

Abisel, Nilgün (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İkinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Adams, Laura L. (2008). “Can We Apply Postcolonial Theory to Central Eurasia?” *Central Eurasian Studies Review* 7/1(Bahar): 2–7.

Adıgüzel, Hüseyin (2005). *Milli Komünizmin Öncüleri: Rıskulov*, İstanbul: İleri Yayınları.

Ağaoğulları, Mehmet Ali (2006). *Ulus-Devlet ya da Halkın Egemenliği*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Ahmad, Aijaz (1995a). “Jameson'un ‘Öteki’ Retoriği ve Ulusal Alegori”. *Kültür ve Toplum I*. Tül Akbal (der.) içinde. Çev., İdil Eser. İstanbul: Hil Yayınları. 39–63.

Ahmad, Aijaz (1995b). *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat: Jameson, Salman Rüşdi, Edward Said Eleştirisi*. Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Aitov, Nariman (1998). “Можно ли управлять социальными процессами?” (Mojno li upravlyat sotsiyalnymi protsessami? / Toplumsal Gelişmeler Yönetilebilir mi?). *Социологическое исследования* 3: 24–30.

Aitov, Nariman (1999). “О субъективизме и субъективности” (O subektivizme i subektivnosti / Öznelleştirmek ve Öznellik Üzerine). *Социологическое исследования* 9: 110–113.

Akiner, Shirin (1995). *The Formation of Kazakh Identity: From Tribe to Nation-State*. Londra: Royal Institute of International Affairs.

Alekseenko, Aleksandr (2008). “Иммиграция в Казахстане: 1999–2005 гг.” (İmmigratsiya v Kazahstane: 1999–2005 / Kazakistan'daki Göç Durumu: 1999–

2005). *Central Asian Migration and International Cooperation Working Papers No.3*, içinde. Toyama: Center for Far Eastern Studies, University of Toyama. 3–9.

Âlşibay, Sungat (2006). “Қазақстанның жедел дамуы елдің демографиялық ахуалына оң әсер етуде” (Kazakstannın jedel damuvı eldin demografiyalık ahvalına on âser etude / Kazakistan’ın Hızlı Gelişmesi Demografik Durumu Olumlu Etkilemektedir). *Егемен Қазақстан*, 15. Eylül 2006. <http://www.egemen.kz/indexold.php?act=readarticle&id=2528> Erişim tarihi: 20.01.2010.

Altay, Aujan (2005). “Городские сюжеты Наримана” (Gorodskiye siyujeti Narimana / Nariman’ın Şehir İmgesi). *Алматы-ART* 1(7): 38.

Altınсарin, İbray (1978). *Собрание сочинений в 3-х томах* (Sobraniye soçinenii v 3-h tomah / 3 Ciltte Derlenmiş Yazıları). 2. Cilt, Almatı: Наука.

Amanşayev, Ermek (2008). “Қазақфильм на пороге перемен” (Kazahfilm na poroge peremen / Kazakfilm Değişimin Eşiğinde). *Территория Кино* 1(Aralık): 8–11.

Amirkulov, Ardak (1993). “Новая волна: Сами о себе” (Novaya volna: Sami o sebe / Yeni Dalga: Kendimiz Hakkında), *Азия Кино* 1: 9.

Amrekulov, Nurlan (2000). “Жузы в социально-политической жизни Казахстана” (Juzı v sotsiyalno-politiçeskoj jizni Kazahstana / Cüz’lerin Kazakistan’ın Sosyal-Politik Yaşamındaki Yeri). *Центральная Азия и Кавказ* 3(9): 131–146.

Anderson, Benedict (2004). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. Çev., İskender Savaşır. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Andican, Ahat (2003). *Cedidizm’den Bağımsızlığa Hariçte Türkistan Mücadelesi*. İstanbul: Emre Yayınları.

Arslan, Müjde (2009). *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Asfendiyarov, Sancar (1935). *История Казахстана* (İstoriya Kazahstana / Kazakistan Tarihi), Cilt 1. Moskova ve Almatı.

Aşimov, Asanali ve Murtaza, Şerhan vd (2008). “Ел бірлігін не бұзады: Парламент Мәжілісінің депутаттарына ашық хат” (El nirligін ne buzadı: Parlament Mâjilisinin deputattarına aşıқ hat / Ulus Birliğini Ne Bozar: Parlamento Meclisi Milletvekillerine Açık Mektup). *Егемен Қазақстан* 3 Eylül <http://www.egemen.kz/indexold.php?act=readarticle&id=7230> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Atışev, Arıstanbek (1974). *Социологические и государственно-правовые взгляды Ч. Ч. Валиханова* (Sotsiologičeskoye i gosudarstvenno-provovıye vzglyadı Ç. Ç. Valihanova / Ç. Ç. Valihanov'un Sosyolojik, Devlet ve Hukuk Fikirleri). Almatı: Мектеп.

Atışev, Arıstanbek (1979). *Политическая мысль Казахстана второй половины XIX- начала XX века* (Političeskaya mısl Kazahstana vtoroy polovini XIX- naçala XX veka / 19. Yüzyıl İkinci Yarısı ve 20. Yüzyıl Başlarında Kazakistan'daki Siyasal Düşünceler). Almatı: Наука.

Auezov, Murat (1993). “Энкидиада: К проблеме единства миров кочевья и оседлости” (Enkidiada: K probleme edinstva mirov koçevıya i osedlosti / Enkidiada: Göçebelik ve Yerellik Dünyasının Birliği Sorunu Üzerine). *Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством* (Koçevniki. Estetika: Poznaniya mira traditsiyonnom kazahskim iskusstvom / Göçebeler. Estetik: Dünyayı Kazak Geleneksel Sanatıyla Anlamak). Murat Auezov ve Mirlan Karatayev (der.) içinde. Almatı: ҒЫЛЫМ. 15–25.

Aydın, Mustafa (2005). “Geçiş Sürecinde Kimlikler: Orta Asya'da Milliyetçilik, Din ve Bölgesel Güvenlik.” *Küresel Politikada Orta Asya: Avrasya Üçlemesi I*. Mustafa Aydın (der.) içinde. Ankara: Nobel Basımevi. 245–265.

Aydın, Suavi (1999). *Kimlik Sorunu, Ulusallık ve “Türk Kimliği”*. İstanbul: Öteki Matbaası Yayınları.

Aydın, Suavi (2005). “Bir Tilkinin Ettiği: İsimler Milli Birliği Nasıl Bozar?” *Toplumsal Tarih* 143 (Kasım): 90–97.

Bademci, Ali (2008). *1917–1934 Türkistan Milli İstiklal Hareketi: Korbaşılar ve Enver Paşa*. 2. Baskı, 1. Cilt, Ankara: Ötüken Yayınları.

Bahtıgereev, Ruslan (2009). “Казак выбирает патриарха” (Kazah vıbirayet patriarha / Kazak Patriği Seçecek). *Время* 27 Ocak <http://www.time.kz/index.php?newsid=8748> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Balázs, Béla (1968). *Кино: Становление и сущность нового искусства* (Kino: Stanovleniye i suşnost novogo iskusstva / Sinema: Yeni Sanatın Oluşumu ve Özü). Rusçaya çev., M. P. Brandes. Moskova: Прогресс.

Balcı, Bayram (2005). *Orta Asya'da İslam Misyonerleri: Fethullah Gülen Okulları*. Çev., Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Zygmunt (2006). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. 2. Basım. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baumgartner, Karl (2005). “Моя миссия – бороться с плохим кино” (Moşa missia borotsya s plohim kino / Görevim Kötü Sinemayla Savaşmaktır). *Кинотан* 4 (Haziran): 28–29.

Beaud, Michel (2003). *Kapitalizmin Tarihi*. Çev., Fikret Başkaya. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Behçetoğulları, Pembe (2002). *Türkiye’de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Belge, Murat (2009a). “Üçüncü Dünya Ülkeleri Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış.” *Edebiyat Üstüne Yazılar*. Murat Belge (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 65–74.

Belge, Murat (2009b). “‘Politik Roman’ Üstüne.” *Edebiyat Üstüne Yazılar*. Murat Belge (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 79–94.

Belge, Murat (2009c). “Kemal Tahir ve Tarık Buğra’da Osmanlı Devletinin Kuruluşu.” *Edebiyat Üstüne Yazılar*. Murat Belge (der.) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. 191–193.

Belgibayev, Saken (2009). “Кино в цифрах: Итоги 2008 года” (Kino v tsifrah: İtogi 2008 goda / Sayılarla Sinema: 2008 Sonuçları). *Территория Кино* 1–2: 18–19.

Berezin, İlya (2009). “Кому в Казахстане мешает 23 февраля?” (Кому v Kazahstane meşayet 23 fevralya? / 23 Şubat Kazakistan’da Kime Engel Taşımaktadır?). <http://www.geokz.tv/article.php?aid=7436> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Beriş, Hamit Emrah (2006). *Küreselleşme Çağında Egemenlik, Ulusal Egemenliğin Yeni Sınırları*, Ankara: Lotus Yayınları.

Berman, Marshal (1999; 2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*. Çev., Ümit Altuğ ve Bülent Peker. 7. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berry, Chris (2006). “From National Cinema to Cinema and National: Chinese Language Cinema and Hou Hsiao-hsien’s ‘Taiwan Trilogy’.” *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. London: BFI Publishing. 148–157.

Beumers, Birgit (2010). “Waves, Old and New, in Kazakh Cinema.” *KinoKultura*, Issue 27. <http://www.kinokultura.com/2010/27-beumers.shtml> Erişim tarihi 01.02.2010.

Beyer, Peter (1994). *Religion and Globalization*. Londra: Sage Publications.

Beusembiyev, Kasım (1961). Идеино-политические течения в Казахстане конца XIX – начала XX века (İdeyno-politiçeskoye teçeniya v Kazahstane kontsa XIX –

XX veke / 19. Yüzyılın Sonu ve 20. Yüzyıl başlarında Kazakistan'daki Düşünsel ve Siyasal Akımlar). Almatı: Kazak Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Bilim Akademisi Yayınları.

Bora, Tanıl (1993). "Rusya'da Radikal Sağ ve Avrasyacılık." *Birikim* 50: 89–92.

Borges, Jorge Luis (2007). "Araya Giren." *Brodie Raporu*. Borges, Jorge Luis (der.) içinde. Çev., Yıldız Ersoy Canpolat. 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları. 13–17.

Bottomore, Tom (yay. yönet.) (1993; 2005). *Marksist Düşünce Sözlüğü*. Çev., Mete Tunçay. 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bökeyhanov, Alihan (1994). *Шығармалар* (Şığarmalar / Eserleri). Almatı: Қазақстан.

BSA - *Большая советская энциклопедия* (Bolşaya Sovyetskaya Entsiklopediya / Büyük Sovyet Ansiklopedisi). <http://bse.sci-lib.com> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Butovski, Yakov., Lisina, Svetlana., vd. (2004). *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000* (Noveyşaya istoriya oteçestvennogo kino: 1986–2000 / Sinemamızın Yeni Tarihi: 1986–2000). 4. Cilt., Saint-Petersburg: Сеанс. www.russiancinema.ru Erişim tarihi: 01.01.2010.

Bülbül, Kudret (2006). "Türkiye Küreselleşme Literatürü: 1990–2004." *Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü E-Dergisi*, Yıl 3, Sayı 5: 1–35.

Cagnat, Rene ve Jan, Michel (1992). *İmparatorluklar Beşiği SSCB, Çin ve İslam'ın Arasında Orta Asya'nın Yazgısı*. Çev., Erden Akbulut ve T. Ahmet Şensılay. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Calhoun, Craig (2007). *Milliyetçilik*. Çev., Bilgen Sütçüoğlu. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Castells, Manuel (2000). "Materials for an Exploratory Theory of the Network Society." *British Journal of Sociology* Vol. 51, No. 1 (January/March): 5–24.

Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. Çev., Hasan Aydın. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Chen, Kuang-Hsing (2006). "Taiwan New Cinema, or a Global Nativism?" *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willemen (der.) içinde. Londra: BFI Publishing. 138–147.

Chernetsky, Vitaly., Condee, Nancy., Ram, Harsha ve Spivak, Gayatri Chakravorty (2006). "Are we postcolonial? Post-Soviet space." *Publications of the Modern Language Association* 121 (3): 819–836.

Cliff, Tony (1994). *Lenin 2: Bütün İktidar Sovyetlere*. Çev., Tarık Kaya, İstanbul: Z Yayınları.

Conquest, Robert (1987). *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. Oxford: Oxford University Press.

Coşkun, Esin (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınları.

Coşkun, Vahap (2009). *Ulus-Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu*. Ankara: Liberte Yayınları.

Crofts, Stephen (2006). “Reconceptualising National Cinema/s.” *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willeman (der.) içinde. Londra: British Film Institute. 44–58.

Cumabayev, Mağcan (2004). “Şolpan’ın Günahı.” *Çağdaş Kazak Hikâyeleri Antolojisi*. Orhan Söylemez (der.) içinde. Ankara: Elips Yayınları. 30–41.

Çetin-Erus, Zeynep (2007). “Manifestodan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları.” *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin-Erus (der.) içinde. İstanbul: Es Yayınları. 19–50.

Dabaşı, Hamid (der.) (2009). *Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri*. Çev., Osman Akınhay. İstanbul: Agora Yayınları.

Dave, Bhavna (2003). “Minorities and Participation in Public Life: Kazakhstan.” *Birleşmiş Milletler İnsan Hakları, İnsan Haklarını Koruma ve Geliştirme Alt Komisyonu, Azınlıklar Üzerine Çalışma Gurubu Raporu*, içinde, Birleşmiş Milletler. 1–31.

Derbisali, Absattar (2008). “Дінің тұрсын дін аман” (Dinin tursın din aman / Dinin Sağ Salım Olsun). *Егемен Қазақстан* 15 Şubat <http://www.egemen.kz/indexold.php?act=readarticle&id=11275> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Devlet, Nadir (1999). *Rusya Türklerinin Milli Mücadele Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Diener, Alexander C. (2004). *Homeland Conceptions and Ethnic Integration Among Kazakhstan’s Germans and Koreans*. Lewiston, Queenston ve Lampeter: Edwin Mellen Press.

Diener, Alexander C. (2005). “Kazakhstan’s Kin State Diaspora: Settlement Planning and the Oralman Dilemma.” *Europe-Asia Studies* 57(2): 327 – 348.

Diener, Alexander C. (2008). “Diasporic and Transnational Social Practices in Central Asia.” *Geography Compass* 2(2): 956–978.

Dononbayev, Alim ve Naskeeva, Asel (2004). “Политическая культура и модернизационный процесс в государствах Центральной Азии” (Politiceskaya kultura i modernizatsionnyy pretsess v gosudarstvah Tsentralnoy Azii / Orta Asya Ülkelerindeki Siyasal Kültür ve Modernleşme Süreci). *Центральная Азия и Кавказ* 1 (31): 7–15.

Dönmez-Colin, Gönül (1997). “Kazakh ‘New Wave’: Post-Perestroika, Post-Soviet Union.” *Central Asian Survey* 16(1): 115–118.

Dönmez-Colin, Gönül (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. Çev., Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Duğlat, Mirza Haydar (2006). *Tarih-i Reşidi: Geride Bıraktıklarımızın Hikâyesi*. Çev., Osman Karatay., İstanbul: Selenge Yayınları.

Durmuş, İlhami (2009). “Türk Kültür Çevresinde Ant.” *Millî Folklor*. Yıl 21, Sayı 84: 97–106.

Elsaesser, Thomas (2005). *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Engels, Friedrich (2002). *Tarihte Zorun Rolü*. Çev., Seyhan Erdoğan. 3. Baskı. Ankara: Sol Yayınları.

Erjan, Zemfira (2005). “Постаронным в...?” (Postaronnim v...? / Yabancıların G...?). *Алматы-ART* 1(7): 35-37.

Erözden, Ozan (1997). *Ulus-Devlet*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ÖV (1999)- *Предварительные итоги переписи населения 1999 года по областям, городам и районам Республики Казахстан* (Predvaritelniye itogi perepisi naseleniya 1999 goda po oblastyam, gorodam i rayonam Respubliki Kazahstan / *Kazakistan Cumhuriyeti İl, Şehir ve İlçelere Göre Nüfus Dağılımının 1999'dan Önceki Verileri*). Almatı.

Fierman, William (1998). “Language and Identity in Kazakhstan: Formulations in Policy Documents 1987–1997.” *Communist and Post-Communist Studies* 31(2): 171–186.

Fierman, William (2008). “Қазақ тілі және оның ‘Жаңа Қазақстандағы’ рөлі жөнінде” (Kazak tili jâne onın “Jana Kazakstandağı” röli jöніnde / Kazak dili ve onun “Yeni Kazakistan’daki” rolü üzerine). *Сборник материалов международной научно-практической конференции «Евразийская доктрина Н.А. Назарбаева: диалог Востока и Запада»* (Sbornik materyalov mejdunarodnoy naučno-praktičeskoj konferentsii “Evraziiskaya doktrina N.A.Nazarbayeva: diyalog Vostoka i Zapada” / “N.A.Nazarbayev’in Avrasyacılık Doktrini: Doğu ve Batı Diyalogu” Konulu Uluslararası Bilimsel ve Uygulamalı Konferans Bildirileri) içinde. Astana:

K.C. Parlamento Meclisinin Savunma ve Güvenlik Komitesi ve K.C. Birinci Cumhurbaşkanı Vakfı Yayınları.

Gellner, Ernest (2008). *Uluslar ve Ulusçuluk*. Çev., Büşra Ersanlı ve Günay Göksu Özdoğan. 2. Baskı. İstanbul: Hil Yayınları.

George, Alexandra (2001). *Journey into Kazakhstan: The True Face of the Nazarbayev Regime*. Lanham, New York ve Oxford: University Press of America.

Giddens, Anthony (1994a). *Modernliğin Sonuçları*. Çev., Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, Anthony (1994b). *Sosyoloji: Eleştirel Bir Yaklaşım*. Çev., M. Ruhi Esengül ve İsmail Öğretir. İstanbul: Birey Yayınları.

Giddens, Anthony (2000). *Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor?* Çev., Osman Akınhay. İstanbul: Alfa Yayınları.

Giddens, Anthony (2008). “Modernliğin Küreselleşmesi.” Çev., Mehmet Celil Çelebi. *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Ankara: Phoenix Yayınları. 81–87.

Glenn, John (1999). *The Soviet Legacy in Central Asia*. New York: St. Martins Press.

Göl, Ayla (2003). “Azerbaycan’da Ulus-Devlet ve Ulusal Kimliğin Gelişimi.” *2023* 30: 66–74.

Graham, Seth (2002). “Является ли современный центральноазиатский экран ‘посколониальным?’” (Yavlyaetsya li sovremenniy tsentralnoaziatski ekran postkolonialniym? / Günümüz Orta Asya Ekranı Postkolonyal Midir?). *Kinoforum* 3: 27–29.

Gross, Peter ve Kenny, Timothy (2008). “The Long Journey Ahead: Journalism Education in Central Asia.” *Problems of Post-Communism* 55(6): 54–60.

Guibernau, Montserrat (1997). *Milliyetçilikler: 20. Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler*. Çev., Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarman Yayınevi.

Habermas, Jürgen (2000). “Globalization's Valley of Tears.” *New Perspectives Quarterly*. Vol. 17 (4), Fall.

http://www.digitalnpq.org/archive/2000_fall/globalization.html Erişim tarihi: 01.01.2010.

Habermas, Jürgen (2001). “Avrupa’lı Ulus-Devlet.” *Tartışılan Sınırlar Değişen Milliyetçilik*. Armağan, Mustafa (der.) içinde. Çev., İsmail Türkmen. İstanbul: Şehir Yayınları.

Habermas, Jürgen (2002a). *Küreselleşme ve Milli Devletin Akıbeti: Siyasi Denemeler*. Çev., Medeni Beyaztaş. İstanbul: Bakış Yayınları.

Habermas, Jürgen (2002b). “Öteki” Olmak, “Öteki”yle Yaşamak: *Siyaset Kuramı Yazıları*. Çev., İlknur Aka. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hakyemez, Yusuf Şevki (2004). *Mutlak Monarşilerden Günümüze Egemenlik Kavramı: Doğuşu, Gelişimi, Kavramsal Çerçevesi ve Dönüşümü*. Ankara: Seçkin Yayınları.

Hall, John A. ve Ikenberry G. John (2000). *Devlet*. Çev., Yaşeren Olgu Alibeygil ve Murat Şipal. Ankara: Doruk Yayınları.

Hall, John A. ve Ikenberry G. John (2005). *Devlet*. Çev., İsmail Çekem. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hall, Stuart. (1998) “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik.” *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi*. Anthony D. King, (der.) içinde. Çev., S. Hakan Tuncel. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 39–61.

Hardt, Michael ve Negri, Antonio (2001; 2008). *İmparatorluk*. Çev., Abdullah Yılmaz. 6. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Haugen, Arne (2003). *The Establishment of National Republics in Soviet Central Asia*. New York: Palgrave Macmillan.

Hayit, Baymirza (1995). *Türkistan Devletlerinin Milli Mücadeleleri Tarihi*. Çev., Abdülkadir Sadak. 2. Baskı. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Hayward, Susan (1993; 2005). *French National Cinema*. 2. Baskı. Londra ve New York: Routledge.

Held, David (1995a). “Ulus-Devletin Çöküşü.” *Yeni Zamanlar*. Stuart Hall ve Martin Jacques (der.) içinde. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Held, David (1995b) “The Development of Modern State.” *Formations of Modernity*. Stuart Hall ve Bram Gieben (der.) içinde. 3. Baskı, Birleşmiş Krallık: Polity Press in Association with the Open University. 71–126.

Held, David (1996). “The Development of Modern State”. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Stuart Hall, David Held, Don Hubert and Kenneth Thompson (der.) içinde. Oxford. Blackwell Publishing. 55–89.

Held, David., McGrew, Anthony., Goldblatt, David ve Perraton, Jonathan (2000). *Global Transformations: Politics, Economics and Culture*. 2. Baskı. Cambridge: Polity Press.

Held, David ve McGrew, Anthony (2008). “Giriş: Büyük Küreselleşme Tartışması.” *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Ali Serkan Mercan ve Eray Sariot. Ankara: Phoenix Yayınları. 7–69.

Held, David., McGrew, Anthony., Goldblatt, David ve Perraton, Jonathan (2008). “Küreselleşmeyi Yeniden Düşünmek.” *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Mehmet Celil Çelebi. Ankara: Phoenix Yayınları, 88–96.

Henze, Paul B (1986). *Sovyet Müslümanları Arasında İkinci Dil Olarak Rusçayı Yaygınlaştırmanın Gittikçe Artan Önemi*. Çev., Yuluğ Tekin Kurat. Ankara: ODTÜ Asya-Afrika Araştırmaları Gurubu.

Higson, Andrew (1989; 2002a). “The Concept of National Cinema.” *Film and Nationalism*. Alan Williams (der.) içinde. New Brunswick, New Jersey ve Londra: Rutgers University Press. 52–67.

Higson, Andrew (1989; 2002b). “The Concept of National Cinema.” *The European Cinema Reader*. Catherine Fowler (der.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 132–142.

Higson, Andrew (2002c). “The Limiting Imagination of National Cinema.” *Cinema and Nation*. Mette Hiort ve Scott Mackenzie (der.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 63–74.

Higson, Andrew (2006a). “The Limiting Imagination of National Cinema.” *Transnational Cinema: The Film Reader*. Elizabeth Ezra ve Terry Rowden (der.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 15–25.

Higson, Andrew (2006b). “The Instability of the National.” *British Cinema, Past and Present*. Justine Ashby ve Andrew Higson (der.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 35–47.

Hill, John (2001). “Hollywood Gerçeğini Kabullenmek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar.” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1*. Deniz Derman (der.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları. 27–36.

Hirst, Paul ve Thomson, Grahame (2007). *Küreselleşme Sorgulanıyor*. Çev., Çağla Erdem ve Elif Yücel. 4. Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hirst, Paul ve Thompson, Grahame (2008). “Küreselleşme – Gerekli bir Mit mi?” *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Mehmet Celil Çelebi. Ankara: Phoenix Yayınları. 123–131.

Hliupin, Vitali (1998). “*Большая семья*” Нурсултана Назарбаева: Политическая элита современного Казахстана (“Boşlaya semiya” Nursultana Nazarbayeva:

Politiçeskaya elita sovremennogo Kazahstana / Nursultan Nazarbayev'in "Büyük Ailesi": Günümüz Kazakistan'ının Siyasal Eliti). Moskova: Институт актуальных политических исследований.

Hobbes, Thomas (1992). *Leviathan*. Çev., Semih Lim. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hobsbawm, Eric J. (2005a). *Devrim Çağı: Avrupa 1789–1848*. Çev., Bahadır Sina Şener. 5. Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hobsbawm, Eric J. (2005b). *Sermaye Çağı: 1848–1875*. Çev., Bahadır Sina Şener. 3. Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hobsbawm, Eric J. (2006). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: Program, Mit, Gerçeklik*. Çev., Osman Akınhay. 3. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Horton, Andrew ve Brashinsky, Michael (1992). *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton: Princeton University Press.

Hutchinson, John (2008). "Milliyetçilik, Globalizm ve Medeniyetler Çatışması." *21. Yüzyılda Milliyetçilik*. Umut Özkırmımlı (der.) içinde. Çev., Yetkin Başkavak. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 77–100.

Hüseynov, Fuad (2003). "Bağımsız Devletler Topluluğu'nun Oluşumunun Hukuki Boyutları." *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* Cilt 52, Sayı 4. 387–401.

İBB (2000)- *Статистический пресс-бюллетень* (Statistiçeski press-biyulleten / İstatistiksel Basın Bülteni). Sayı: 1.

İbrayeva, Galiya., Petrenko, Svetlana ve Buluktayev, Yuri (2004). "Экспертная оценка медиапространства Казахстана" (Ekspertoye otsenka medyaprostranstva Kazahstana / Kazakistan'ın Medya Alanının Bilirkişi Değerlendirmesi). *Социологические исследования* 6: 106–111.

İD (1990) - *Краткие итоги Всесоюзной переписи населения 1989 года по Казахской ССР: Статистический сборник* (Kratkiye itogi Vsesoyuznoy perepisi naseleniya 1989 goda po Kazahskoy SSR: Statistiçeski sbornik / 1989 Yılında Gerçekleşen Tüm Sovyetler Nüfus Sayımının KazSSC'deki Kısa Sonuçları: İstatistik Derleme). Alma-Ata.

İmanov, Vügar (2008). *Avrasyacılık: Rusya'nın Kimlik Arayışı*. İstanbul: Küre Yayınları.

İsmailov, Tofik (2001). *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi*. 2. Cilt, İstanbul: Türk Güzel Sanatlar Vakfı Yayınları.

Jabski, Mihail (1994). "Вам нужно российское кино?" (Vam Nujno Rossiskoe kino? – Size Rus Sineması Lazım mı?). *Социологические исследования* 4: 69–74.

Jabski, Mihail (2002). “Глобализм и функции кино в обществе” (Globalizm i funktsii kino v obşestve / Küreselleşme ve Sinemanın Toplumdaki İşlevi) *Кино: реалии и вызовы глобализации* (Kino: realii i vızovı globalizatsii / Sinema: Küreselleşmenin Gerçekleri ve Çağrıları). Mihail Jabski (der.) içinde. Moskova: Научно-исследовательский институт киноискусства. 13–65.

Jalladeau, Élise (2005). “Живой, нежный, трогательный, человечный” (Jıvoy, nejnıy, trogatelnıy, çeloveçnıy / Hayatı Hisseden, Nazik, Etkileyici, İnsancıl). Olga Garıfullına ile röportajı. *Алматы-ART* 1(7): 32–33.

Jameson, Fredric (1995). “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı.” *Kültür ve Toplum I*. Tül Akbal (yay. haz.) içinde. Çev., İdil Eser. İstanbul: Hil Yayınları. 16–38.

Jameson, Fredric (1998). “Notes on Globalization as a Philosophical Issue.” *The Cultures of Globalization*. Fredric Jameson ve Masao Miyoshi (der.) içinde. Durham ve Londra: Duke University Press. 54–77.

Jameson, Fredric (2008). “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı.” *Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*. Orhan Koçak ve Tuncay Birkan (yay. haz.) içinde. Çev., Kemal Atakay ve Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları. 365–396.

Janguttin, Vaurcan (2002). “Славянское население Казахстана: Демографическая характеристика и статус” (Slavyanskaya naseleniye Kazahstana: Demografiçeskaya harakteristika i status / Kazakistan’ın Slav Nüfusu: Demografik Karakteristiği ve Statüsü). *Центральная Азия и Кавказ* 4 (22): 137–141.

Johnson, Vida (2001a). “Спорная территория: Реконструкция национального пространства” (Spornaya territoriya: Rekonstruktsiya natsyonalnogo prostranstva / Tartışmalı Alan: Ulusal Alanın Tekrar İnşası). *Территория кино: Постсоветское десятилетие. Кино стран СНГ, Латвии, Литвы, Эстонии* (Territoriya kino: Postsovyetskoye desyatiletıye. Kino stran SNG, Latvii, Litvii, Estonii / Sinema Alanı: Post Sovyet Onyıllık. BDT, Letonya, Litvanya ve Estonya Sineması). Elena Stışova (der.) içinde. Çev., M. Terakopian. Moskova: Поматур. 21–30.

Johnson, Vida (2001b), “Спорная территория: Реконструкция национального пространства” (Spornaya territoriya: Rekonstruktsiya natsyonalnogo prostranstva / Tartışmalı Alan: Ulusal Alanın Tekrar İnşası). Çev., M. Terakopian. *Искусство Кино* 4 (Nisan). <http://old.kinoart.ru/2001/4/15.html> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Kandiyoti, Deniz (2002). “Post-Colonialism Compared: Potentials and Limitations in the Middle East and Central Asia.” *International Journal of Middle Eastern Studies* 34(2): 279–297.

Kara, Abdulvahab (2006). *Kazakistan’ın Yeniden Doğuşu: 1986 Aralık Olayları*. İstanbul: Ufuk Ötesi Yayınları.

Karpat, H. Kemal (2003). *Türkiye ve Orta Asya*. Çev., Hakan Gür. İstanbul: Metis Yayınları.

KATEV- Uluslararası Kazak-Türk Eğitim Vakfı. www.katev.kz Erişim tarihi: 01.01.2010.

Kazgan, Gülten (2000). *Küreselleşme ve Ulus-Devlet*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

KazInform HA (2004). “В Казахстане действуют более 2 тысяч СМИ” (V Kazahstane deystvuyut bolee 2 tysyaç SMİ / Kazakistan’da 2 Binden Fazla KİA Çalışmaktadır). <http://www.inform.kz>. Erişim tarihi: 01.01.2010.

KazInform HA (2006). “Қазақстанда тіркелген шетелдік 2 мың 392 БАҚ мемлекеттік тілге неге қырын қарауы тиіс?” (Kazakstanda tirkelgen 2 min 395 BAK memlekettik tilge nege kıryn karavı tiyiz? / Kazakistan’da Kayıt Altına Alınan 2 bin 392 Yabancı KİA Devlet Diline Neden Ters Bakmalılar?). www.inform.kz Erişim tarihi: 01.01.2010.

KCA (2008)- *Kazakistan Cumhuriyeti Anayasası* (Қазақстан Республикасының Конституциясы), Astana: Елорда.

KCDG- *Kazakistan Cumhuriyeti ’ndeki Dinsel Gurupların Sayısal Açıdan Çoğalma Dinamiği* (Динамика роста численности религиозных объединений в Республике Казахстан / Dinamika rotsa çislennosti religioznlı obyedenenii v Republike Kazahstan). http://www.archipelag.ru/ru_mir/religio/statistics/said/statistics-kaz Erişim tarihi: 01.01.2010.

KCIA, (2008) – *Kazakhstan za godı nezavisimosti 1991–2007: Statistiçeski sbornik* (Kazahstan za godıy nezavisimosti 1991–2007: Statistiçeski sbornik / Bağımsızlık Yıllarında Kazakistan 1991–2007: İstatistik Derleme), Astana: Агентство Республики Казахстан по Статистике.

KCIA, (2009) - *2009 жылғы Қазақстан Республикасы халқының санағының қорытындылары* (2009 jılǵı Kazakstan Respublikasınıń halkınıń sanaǵınıń korıtındıları / Kazakistan Cumhuriyeti 2009 Nüfus Sayımının Sonuçları). http://www.kaz.stat.kz/Per_nas/Pages/Itoǵı_perepsi.aspx Erişim tarihi: 01.01.2010.

KSKİAK (2007)- Қазақстан Республикасы бұқаралық ақпарат құралдары заңы (Kazahstan respublikası bukaralık akparat kuraldarı zanı / *Kazakistan Cumhuriyeti Kitle İletişim Araçları Kanunu*. Almatı: Юрист.

KSPMML- *Бірінші сайланымдағы Қазақстан Республикасы Парламенті Мәжілісі депутаттарының тізімі* (Биринші saylanımдаǵı Kazakstan Respublikası Parlamenti Majilisi deputattarınıń tizimi / Birinci Seçimdeki Kazakistan Cumhuriyeti

Parlamentosu Majilis Milletvekilleri Listesi). <http://www.parlam.kz> Erişim tarihi: 01.01.2010.

КСРСМЛ- Қазақстан Республикасы Парламенті Сенаты депутаттарының тізімі (Kazakistan Respublikası Parlamenti Senatu deputattarının tizimi / Kazakistan Cumhuriyeti Parlamentosu Senat'ı Milletvekilleri Listesi). <http://www.parlam.kz> Erişim tarihi: 01.01.2010.

Keane, John (2008). *Global Civil Society?*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kejanlıoğlu, D. Beybin (2004). *Türkiye’de Medyanın Dönüşümü*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Keyman, F. Fuat (2002). “Globalleşme Söylemleri, Özgürlük Sorunsalı ve Türkiye.” *Liberalizm, Devlet, Hegemonya*. F. Fuat Keyman (der.) içinde. İstanbul: Everest Yayınları. 199–213.

Khalid, Adeeb (1998). *The Politics of Muslim Cultural Reform*. Los Angeles: University of California Press.

Khunli, Çjan (2005). “Язык как фактор государственного строительства в Казахстане” (Yazlyk kak faktor gosudarstvennogo stoitelstva v Kazahstane / Kazakistan’da Ulus-Devlet İnşa Etmenin Faktörü Olarak Dil). *Казахская цивилизация* 2: 26–31.

Kılınç, Ramazan (2002). “Egemenliğin Dönüşümü Olarak Küreselleşme”. *Liberal Düşünce* 25–26 (Kış-Bahar): 27–40.

KİGY (2000)- *Статистический ежегодник Казахстана* (Statistiçeski ejegodnik Kazahstana / Kazakistan’ın İstatistik Göstergeleri Yıllığı). Almatı.

Komayev, Valentin (2001). “İslam в Казахстане: правда и вымыслы” (İslam v Kazahstane: pravda i vımsli / İslam ve Kazakistan: Gerçekler ve Hayal Ürünleri). *Независимая Газета* 23 Haziran, http://www.ng.ru/cis/2001-06-23/5_islam.html Erişim tarihi: 23. 10. 2009.

Kozıbayev, M. K. Akişev, K., Asılbekov, Kh., Baypakov, K. M. Vd. (Yayın Kurulu) (2007). *Eski Devirlerden Günümüze Kazakistan ve Kazaklar*. Çev., Abdulvahap Kara. İstanbul: Selenge Yayınları.

Kreindler, Isabelle (1983). “İbrahim Altynsarin, Nikolai Il'minskii and the Kazakh National Awakening.” *Central Asian Survey*, Vol. 2, Issue 3: 99–116.

Krımin, Aleksey (2006). “Происхождение нации” (Proishojdenie natsii / Ulusun Doğuşu). www.iicas.org/ Erişim tarihi, 28. 11. 2009.

KS (1999)- *Краткие итоги переписи населения 1999 года в Республике Казахстан* (Kratkiye itogi perepisi naseleniya 1999 goda v Respublike Kazahstan / Kazakistan Cumhuriyeti 1999 Nüfus Sayımının Kısa Sonuçları). Almatı.

KSA (1985)- *Казахская советская энциклопедия* (Kazahskaya Sovyetskaya Entsiklopediya / Kazak Sovyet Ansiklopedisi).

KSA (2002)- *Қазақ Өнері: Энциклопедия* (Kazak Öneri: Entsiklopediya / Kazak Sanatı: Ansiklopedi). Almatı: Қазақстан даму институты.

КТНА (2009). *Kazakhstan Today Haber Ajansı*: “СМИ будут наказываться за невыполнение нормы закона о пятидесятипроцентном вещании на госязыке” (SMİ budut nakazıvatsya za nevipolnenie normı zakona o pyatidesyatiprotsentnom veşanii na gosyazıka / yüzde 50’lik Yayın Zorunluluğunu Uygulamayan KİA Cezalandırılacaktır).

<http://www.kt.kz/index.php?lang=rus&uin=1133168071&chapter=1153483265>

Erişim tarihi: 20.12.2009.

Kudabayeva, Marjan (2008). “Рашид Нугманов: Кино без зрителя не входит в мои планы” (Raşid Nugmanov: Kino bez zritelya ne vhodit v moi planıy / Raşid Nugmanov: Planımda seyircisiz film çekmek yoktur). *Литер*, 14 Ağustos. <http://www.liter.kz> Erişim tarihi: 16.09.2009.

Kunanbayev, Abay (1954). *Собранные сочинения* (Sobranniye soçineniya/ Derlenmiş Yazıları).

Kunanbayev, Abay (1977). *Шығармалары* (Şığarmaları / Eserleri). 2. Cilt. Almatı: ҒЫЛЫМ.

Kurmanbekov, Sabit (2009). “Өз жаратылысымызға сай болуымыз керек” (Öz jaratılısımızğa say boluımız kerek / Kendi Yaradılışımıza Ait Olmamız Lazım). Baubek Nögerbek’le röportajı. *Территория Кино* 5–6: 21–24.

Kurubaş, Erol (2008). “Etnik Sorunlar: Ulus-Devlet ve Etnik Gruplar Arasındaki Varoluşsal İlişki.” *Doğu Batı* 44 (Şubat, Mart, Nisan): 11–41.

Kymlicka, Will (2000). “Modernity and National Identity.” *Ethnic Challenges to the Modern Nation State*. Shlomo Ben-Ami, Yoav Peled ve Alberto Spektorowsky (der.) içinde. Londra: Macmillan Press. 11–41.

KzGN, 2008 – *Казахстан за годы независимости: 1991–2007* (Kazahstan za godı nezavisimosti: 1991–2007 / Bağımsızlık Yıllarında Kazakistan: 1991–2007), Astana: Агентство Республики Казахстан по Статистике.

Lane, David (1992). *Soviet Society under Perestroika*. 2. Baskı. New Yok ve Londra: Routledge.

Langford, Michelle (2006). *Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol ve Portland: Intellect.

Lawton, Anna (1992). *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*. Cambridge ve New York: Cambridge University Press.

Lenin, Vladimir İliç (1993a). “Programımızda Ulusal Sorun.” *Ulusal Sorun ve Ulusal Kurtuluş Savaşları* içinde. Çev., Yurdakul Fincancı. Ankara: Sol Yayınları. 11–20.

Lenin, Vladimir İliç (1993b). “Rusya’daki Ulusal-Toplulukların Haklar Bildirisi.” *Ulusal Sorun ve Ulusal Kurtuluş Savaşları* içinde. Çev., Yurdakul Fincancı. Ankara: Sol Yayınları. 293–295.

Lenin, Vladimir İliç (1917). “Ко всем трудящимся мусульманам России и Востока [Обращение Совета Народных Комиссаров]” (Tüm Rusya ve Doğu’nun İşçi Müslümanlarına [Halk Komiserler Sovyeti’nden Çağrı]. http://constitution.garant.ru/DOC_5310.htm Erişim tarihi: 03.03.2009.

Lenin, Vladimir İliç (1960). *О Средней Азии и Казахстане* (O Sredney Azii i Kazahstana / Orta Asya ve Kazakistan Üzerine). Taşkent.

Lenin, Vladimir İliç (1998). “Ulusların Kendi Kaderlerini Tayin Etme Hakkı.” *Ulusların Kaderlerini Tayin Hakkı* içinde. Çev., Musaffer Erdost. 9. Baskı. Ankara: Sol Yayınları.

Lenin, Vladimir İliç ve Stalin, Josef (1993). “Rusya’daki Ulusal-Toplulukların Haklar Bildirisi.” *Ulusal Sorun ve Ulusal Kurtuluş Savaşları* içinde. Çev., Yurdakul Fincancı. 2. Baskı, Ankara: Sol Yayınları.

Loomba, Ania (1998). *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*. Çev., Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Loomba, Ania (2000). *Colonialism/Postcolonialism*. 2. Baskı, New York: Routledge.

Lyon, Peter (1973). “New States and International Order.” *The Bases of International Order*. Alan James (der.) içinde. Londra: Oxford University Press.

Mann, Michael (2008). “Küreselleşme Ulus-devletin Yükselişine Son mu Verdi?” *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Cemil Poyraz. Ankara: Phoenix Yayınları. 164–177.

Martin, Terry (2001). *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca ve Londra: Cornell University Press.

Masanov, Nurbulat (1998). “Политическая и экономическая бизнес Казахстана” (Politiceskaya i ekonomiceskaya biznes Kazahstana / Kazakistan’ın Politik ve Ekonomik İş Dünyası). *Центральная Азия и Кавказ* 1: 79–92.

Masanov, Nurbulat (2007). “Мифологизация проблем этногенеза Казахского народа и Казахской номадной культуры” (Mifologizatsiya problem etnogeneza Kazahskogo naroda i Kazahskoy nomadnoy kultury / Kazak *Ethnogenesis*’i ve Kazak Göçebe Kültürünün Mitleştirme Sorunları). *Научное знание и мифотворчество в современной историографии Казахстана* (Nauçnoye znaniye i mifotvorçestvo v sovremennoy Kazahstane / Günümüz Kazakistan’ın Tarih Yazımında Bilimsel Bilgi ve Mit Yaratımı). Nurbulat Masanov., Julduzbek Abilhojin ve İrina Erofeeva (der.) içinde. Almatı: Дайк Пресс ve Friedrich Ebert Stiftung. 52–131.

Masanov, Nurbulat; Abilhojin, Julduzbek ve Erofeeva, İrina (der.) (2007). *Научное знание и мифотворчество в современной историографии Казахстана* (Nauçnoye znaniye i mifotvorçestvo v sovremennoy Kazahstane / Günümüz Kazakistan’ın Tarih Yazımında Bilimsel Bilgi ve Mit Yaratımı) Almatı: Дайк Пресс ve Friedrich Ebert Stiftung.

McLoughlin, Barry (2004). “Mass Operations of the NKVD, 1937–8: A Survey.” *Stalin’s Terror: High Politics and Mass Repression in the Soviet Union*. Barry McLoughlin ve Kevin McDermott (der.) içinde. New York: Palgrave Macmillan. 118–152.

Mendeke, Âmirhan (2009). “Біз қазір отпен ойнап жүрміз” (Biz kazir otpen oynap жүрміз / Biz ateşle oynuyoruz). *Жас Алаш*, 29 Ocak, Sayı: 9 (15363). <http://www.zhasalash.kz/index.php?stat=1328&show=all> Erişim tarihi: 29.01.2009.

Mırzahmetov, Mekemtas (1993). *Қазақ қалай орыстандырылды?* (Kazak Kalay Orıstandırıldı? / Kazak Nasıl Ruslaştırıldı?), Almatı: Атамұра.

Minouge, Keneth R. (2002). *Siyaset ve Despotizm*. Çev., Ünal Gündoğan. Ankara: Liberte Yayınları.

Modelski, George (2008). “Küreselleşme.” *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Eray Sarıot. Ankara: Phoenix Yayınları. 75–80.

Moggach, Douglas (2002). “Egemenlik Kavramları: Devlet, Ekonomi ve Kültür Üzerine Tarihsel Yansımalar”. *Liberalizm, Devlet, Hegemonya*. E. Fuat Keyman (der.) içinde. İstanbul: Everest Yayınları. 9–31.

Moore, David Chioni (2001). “Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique.” *Publications of the Modern Language Association of America* 1 (Ocak): 111–128.

Mukaşov, Amanbek (2008). “Дін Бірлігі — Ұлт Бірлігі” (Din Birliги-Ult Birliги / Din Birliги Ulus Birliгidir). *Егемен Қазақстан* 1 Şubat, 29–20: 6.

Naspary, Joma (2003). *Sovyet Sonrası Karmaşa: Kazakistan'da Şiddet ve Mülksüzleşme*. Çev., Selda Somuncuoğlu. İstanbul: İletişim.

Nazarbayev, Nursultan (1997). *Евразийский союз: идеи, практика, перспективы, 1994–1997* (Evrasiiski soyuz: idei, praktika, perspektiva / Avrasya Birliği Düşünceler, Uygulamalar, Perspektifler). Moskova: Фонд содействия развитию социальных и политических наук.

Nazarbayev, Nursultan (1999). *Тарих толқынында* (Tarih tolkınında / Tarih Akışında). Almatı: Атамұра.

Nazarbayev, Nursultan (2000). *Yüzyılların Kavşağında*. Çev., Banu Muhyayeva. 2. Baskı. Ankara: Bilig Yayınları.

Nazarbayev, Nursultan (2005). “Қазақстан эконоcикалық, әлеуметтік және саяси жедел жаңару жолында” (Kazakistan ekonomikalık, âleumettik jâne sayasi jedel janaru jolında / Kazakistan, Ekonomik, Sosyal ve Siyasal Açıdan Hızlı İlerleme Yolunda). www.akorda.kz Erişim tarihi: 25.08.2009.

Nazarbayev, Nursultan (2007). *Kazakistan Yolu*. Çev., S. Arıkan ve F. Arıkan, Ankara: TİKA ve Kazakistan Büyükelçiliği.

Neale, Steve (2002a). “Art Cinema as Institution.” *The European Cinema Reader*. Catherine Fowler (der.) içinde. Londra ve New York: Routledge. 103–120.

Neale, Steve (2002b). “Арт синема как институция” (Art sinema kak institutsiya / Bir Kurum Olarak Sanat Sineması). Çev., Artem Smirnov ve Natalia Samutina. *Логос* 5–6 (35): 292–321.

NGP- «Нұрлы көш» бағдарламасы (Nurlı Köş bağdarlaması / Nurlu Göç Programı). Kazakistan Cumhuriyeti Çalışma Bakanlığı. www.enbek.kz Erişim tarihi: 21.02.2009.

Nısanbayev, Abdumalik (2007). “Еуразиялық интеграция жүйесіндегі Қазақтардың бірегейленуі” (Euraziyalık integratsiya jüyesindegi Kazaktardın biregeylenüi / Avrasya Entegrasyonu Sürecindeki Kazakların Kimliği). *Еуразиялық интеграция және Қазақ диаспорасы* (Euraziyalık integratsiya jâne Kazak diyasporası / Avrasya Entegrasyonu ve Kazak Diasporası). Nısanbayev A.N. ve Nurmuratov S.E. (der.) içinde. Almatı: Жеті Жарғы.

Nısanbayev, Abdumalik ve Мақан, Meyircan vd. (2001). *Эволюция политической системы Казахстана* (Evoliutsiya političeskoj sistemı Kazahstana / Kazakistan'ın Siyasal Sisteminin Evrimi). 2.Cilt. Almatı: Қазақ энциклопедиясы.

Nichols, Bill (1994). “Discovering Form, Interring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit.” *Film Quarterly* 47(3) (Spring): 16–30.

Nogerbek, Bauırjan (2007a). “Кино Казахстана: Быть или не быть?” (Kino Kazahstana: Bit ili ne bit? / Kazakistan Sineması: Olmak ya da Olmamak?). *На экране Казахфильм* (Na ekrane Kazahfilm / Kazakfilm Perdesinde). Bauırjan Nogerbek (der.) içinde. Almatı: RUAN. 297–311.

Nogerbek, Bauırjan (2007b). “Фильмы Олжаса Сулейменова” (Filmü Oljasa Süleymenova / Oljas Süleymenov’un Filmleri). *На экране Казахфильм* (Na ekrane Kazahfilm / Kazakfilm Perdesinde). Bauırjan Nogerbek (der.) içinde. Almatı: RUAN. 77–82.

Nogerbek, Bauırjan (2007c). “Национально ли казахское кино?” (Natsyonalno li kazahskoye kino / Kazak Sineması Ulusal Mıdır?). *На экране Казахфильм* (Na ekrane Kazahfilm / Kazakfilm Perdesinde). Bauırjan Nogerbek (der.) içinde. Almatı: RUAN. 277–286.

Nogerbek, Bauırjan (2008). *Экранно-фольклорные традиции в Казахском игровом кино* (Ekranno-folklornıye traditsii v Kazahskom kino / Halk Geleneğinin Kazak Konulu Filmlerindeki Yansımaları). Almatı: RUAN.

Nowell-Smith, Geoffrey (2003; 2008). “Yeni Sinema Kavramları.” *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (der.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İkinci Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 851–861.

NSS (2000)- *Итоги переписи населения 1999 года в Республике Казахстан* (İtogi perepisi naseleniya 1999 goda v Respublike Kazahstan / Kazakistan Cumhuriyeti 1999 Nüfus Sayımı Sonuçları). Almatı.

Nugmanov, Raşid (1993). “Новая волна: Сами о себе” (Novaya volna: Sami o sebe / Yeni Dalga: Kendimiz Hakkında). *Азия Кино* 1: 8.

Olcott, Martha Brill (1994). “Kazakhstan.” *Central Asia and the Caucasus after Soviet Union: Domestic and International Dynamics*. Mohiaddin Mesbahi (der.) içinde. Gainesville: University of Florida Press.

Olcott, Martha Brill (1995). *The Kazakhs*. 2. Baskı. Stanford: Hoover Institution Press.

Olcott, Martha Brill (2002). *Kazakhstan: Unfulfilled Promise*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace.

Ölçekçi, Haluk (2007). *Ruslaştırma ve Sovyetleştirme Sosyal Tarihi: Kazakistan’da Sovyet İnsanı Oluşturma Süreci*. Ankara: Birlik Matbaacılık-Yayıncılık.

Ömirbayev, Darejan (2005). “Фильм делаешь для определенного зрителя” (Film delayeş dlya opredelyonnogo zritelya / Filmi Belerli bir Kesim İçin Çekersin). Olga Garifullina ve Chloe Drye ile röportajı. *Алматы-ART* 1(7): 29–31.

Ömirbayev, Darejan (2007). “Еще раз другое кино” (Eşyo raz drugoye kino / Tekrar Öteki Sinema). İrina Kosteviç’e verdiği röportaj. *КиноМан* 9 (31) (Eylül): 4–10.

Özcan, Ali (2002). “Sunuş: Küreselleşme ve Milli-Devletlerin Akibeti Üzerine.” *Küreselleşme ve Milli Devletin Akibeti: Siyasi Denemeler*. Jürgen Habermas (yazar.) içinde. İstanbul: Bakış Yayınları. 7–21.

Özdemir, Emin (2007). *20. Yüzyılın Başlarında Kazakistan’da Fikir Hareketleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özen, Emrah (2008). “Ulusal Sinemalar ve Yeni Dalgalar: Yeni Tayvan Sineması.” *Kültür ve İletişim* 11(2): 41–74.

Özgüven, Fatih (2004). “Jameson’la Sinema Üstüne.” *Radikal* 03.11.2004. <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=133098> Erişim tarihi: 04.10.2009.

Özkırımlı, Umut (2008). *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Özsağlam, Muhittin Tolga (2006). “Geçmişten Günümüze Avrasyacılık.” *Kıbrıs Yazıları* 3 (Yaz-Güz): 114–122.

Pearson, Roberta (2008). “Sinemanın İlk Dönemi.” *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowel-Smith (der.) içinde. Çev., Amet Fethi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 30–63.

Plahov, Andrey (1992). “Уроки французского.” *Искусство кино* 3: 154–158.

Pletneva, Yulia (2003). “Доктор военных наук Л.Бакаев: Как создавалась Казахстанская армия” (Doktor voyennih nauk L. Bakayev: Kak sozdavalas Kazahstanskaya armiya / Askeri Bilimler Doktoru L. Bakayev: Kazakistan Ordusu Nasıl Oluşturuldu?) <http://www.centrasia.ru/newsA.php?st=1054699860> Erişim tarihi: 12.10.2009.

Poggi, Gianfranco (2005). *Modern Devletin Gelişimi: Sosyolojik Bir Yaklaşım*. Çev., Şule Kut ve Binnaz Toprak. 3. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Prokhorov, Alexander (2008). “Making a Transnational Film: Dr. Jekyll and Mr. Hyde of Sergei Bodrov’s Mongol.” *Kinokultura* 20 (April). <http://www.kinokultura.com/2008/20r-mongol.shtml> Erişim tarihi: 23.11.2009.

Robertson, Roland (1996). “Glokalleşme: Zaman-Mekân ve Homojenlik-Heterojenlik.” *Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm*. Abdullah Topçuoğlu ve Yasin Aktay (der.) içinde. Ankara: Vadi Yayınları.

Robertson, Roland (1999). *Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür*. Çev., Ümit Hüsrev Yolsal. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Rorlich, Azade-Ayse (2003). "Islam, Identity and Politics: Kazakhstan, 1990–2000." *Nationalities Papers* 31: 157–176.

Roy, Olivier (2005). *Yeni Orta Asya ya da Ulusların İmal Edilişi*. Çev., Mehmet Morali. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Rutkeviç, Mihail (1998). "О субъективизме социологии" (O subektivizme v sotsiyologii / Sosyolojideki Öznelleştirme Üzerine). *Социологическое исследования* 12: 115–122.

Sabançiyev, Hadji-Murat (2007). *Депортация, жизнь в ссылке и реабилитация балкарского народа: 1940-е - начало XXI в.* (Deportatsiya, jizn v ssilke i reabilitatsiya balkarskogo naroda: 1940-e-naçalo XXI v. / Balkar Halkının Sürgünü, Sürgündeki Yaşam Koşulları ve Rehabilitasyonu: 1940'lı yıllardan 21. Yüzyılın başları). Yayınlanmamış Doktora Tezi. Rostov-na-Donu.

Sabol, Steven (1995). "The Creation of Soviet Central Asia." *Central Asian Survey* 14(2).

Sabol, Steven (2003). *Russian Colonization and the Genesis of Kazak National Consciousness*. New York: Palgrave Macmillan.

Safayeva, Saida (2007). "Постсоветская интеграция в контексте политической трансформации новых независимых государств" (Postsovyetskaya integratsiya v kontekste političeskoj trasformatsii novih nezavisimih gosudarstv / Yeni Bağımsız Devletlerin Siyasal Dönüşümü Bağlamında Post-Sovyet Entegrasyonu), *Центральная Азия и Кавказ* 5(53): 146–157.

Sancar, Mithat (2000–2001). "Şiddet, Şiddet Tekeli ve Demokratik Hukuk Devleti." *Doğu Batı* Yıl 4, Sayı 13 (Kasım-Aralık-Ocak): 27–46.

Santamaria, Yves (1998). "Ulus-Devlet: Bir Modelin Tarihi." *Uluslar ve Milliyetçilikler*. Jean Leca (der.) içinde. Çev., Siren İdemem. İstanbul: Metis Yayınları. 20–30.

Sarı, Engin (2007). *Kültür, Kimlik, Politika: Mardin'de Kültürlerarasılık*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sarıbay, Ali Yaşar (2000). "Küreselleşme, Postmodern Uluslaşma ve İslam." *Global/Yerel Eksende Türkiye*. E. Fuat Keyman ve Ali Yaşar Sarıbay (der.) içinde. İstanbul: Alfa Yayınları. 213–230.

Sarsembayev, Azamat (1999). "Imagined Communities: Kazak Nationalism and Kazakification in the 1990s." *Central Asian Survey* 18 (3): 319–346.

Sarsenova, Gulnar (2008). "Казахский фильм "Тюльпан", завоевав Токио, попытается покорить Голливуд" (Kazahstanski film Tulpan, zavoyevav Tokyo popıtayetsya pokorit Gollivud / Kazakistan filmi Tulpan Tokyo'yu kendine mest etti,

şimdi sıra Hollywood'ta). Sultan-Han Akkululu'nun röportajı. *Азаттық Радиосы*, 1/11/2008.

http://rus.azattyq.org/content/Gulnar_Sarsenova_film_Tulpan/1337020.html Erişim tarihi: 03.03.2009.

Schatz, Edward (2000). "Framing Strategies and Non-Conflict in Multi-Ethnic Kazakhstan". *Nationalism & Ethnic Politics* 6(2): 71–94.

Schatz, Edward (2004). *Modern Clan Politics: The Power of "Blood" in Kazakhstan and Beyond*. Seattle ve Londra: University of Washington Press.

Schulze, Hagen (2005). *Avrupa'da Ulus ve Devlet*. Çev., Timuçin Binder. İstanbul: Literatür Yayınları.

Sembayev, A.İ. (1962). *История развития советской школы в Казахстане* (İstoriya razvitiya sovetskoy şkolıy v Kazahstane / Kazakistan'da Sovyet Okullarının Gelişim Tarihi). Alma-Ata.

Sen, Amartya (2001). "Ten Theses on Globalization." *New Perspectives Quarterly* Vol. 18 (4), Fall. http://www.digitalnpq.org/archive/2001_fall/ten_theses.html Erişim tarihi: 10.10.2009.

Siranov, Kabış (1980). "Начала большого пути" (Naçala bolşogo puti / Uzun Yolun Başlangıcı). *Очерки истории Казахского кино* (Oçerki istorii Kazahskogo kino / Kazak Sineması Tarihi Üzerine Yazılar). Kabış Siranov, Kamal Smailov, Roza Abdulhatova vd. (der.) içinde. Alma-ata: Hayka. 8–50.

Smailova, İna (2009). "Шұға – фильм о двух мирах разных казахов" (Şuga – film o dvuh mirah raznih kazahov / Şuga, İki Farklı Kazak'ın Dünyaları Hakkındadır). *Территория кино* 3–4: 66–68.

Smith, Anthony D. (1998). *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*. Londra ve New York: Routledge.

Smith, Anthony D. (2002a). *Küreselleşme Çağında Milliyetçilik*. Çev., Derya Kömürcü. İstanbul: Everest Yayınları.

Smith, Anthony D. (2002b). *Ulusların Etnik Kökeni*. Çev., Sonay Bayramoğlu ve Hülya Kendir. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Smith, Anthony D. (2008). "Küresel bir Kültüre Doğru mu?" *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Bülent Özçelik. Ankara: Phoenix Yayınları. 330–339.

Solanas, Fernando ve Getino, Octavio (2008). "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru." *Sinema, İdeoloji, Politika; Sinemasal Yazılar 1*. Burak Bakır, Yörükhan Ünal ve Sali Saliji (der.) içinde. Çev., Ertan Yılmaz. Ankara: Orient Yayıncılık. 167–193.

Stalin, Josef (1958). “Марксизм и национальный вопрос” (Marksizm i natsiyonalniy vopros / Marksizm ve Ulusal Sorun). *Полное собрание сочинений* (Polnoye sobraniye soçinenii / Tüm Eserleri) içinde. 2. Cilt. Moskova: Издательство политической литературы. 968–1015.

Steger, Manfred B. (2006). *Küreselleşme*. Çev., Abdullah Ersoy. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Strange, Susan (2008). “Devletlerin Azalan Otoritesi.” *Küresel Dönüşümler: Büyük Küreselleşme Tartışması*. David Held ve Anthony McGrew (der.) içinde. Çev., Cemil Poyraz. Ankara: Phoenix Yayınları. 155–163.

Subhanberdina, Üşköltay ve Davitov, Sârsenbi (1995). *Айқап* (Aykap / Aykap). Almatı: Қазақ энциклопедиясы.

Subtelny, Maria Eva (1996). “The Symbiosis of Turk and Tajik.” *Central Asia in Historical Perspective*. Beatrice F. Manz (der.). Colorado ve Oxford: Wesview Press. 45–61.

Suleimenov, Olzhas (1990). “We Have Come to Act.” *The Soviet Multinational State: Readings and Documents*. Martha B. Olcott, Lubomyr Haida ve Anthony Olcott (der.) içinde. New York: M.E. Sharpe. 298–303.

Suleymenov, Oljas (2008). “Я всегда был и остаюсь интернационалистом” (Ya vseгда byl i ostoyus internatsiyonalistom / Ben Her Zaman Enternasyonalist'tim ve Böyle Kalacağım). Nurtöre Jüsip ve Gülbarşın Sabayeva'ya verdiği röportaj. *Лумер* 4 Eylül. www.liter.kz Erişim tarihi: 20.04.2009.

Suleymenov, Oljas (2009). “Сотри случайные черты” (Sotri sluçayniye çertıy / Tesadüf Olanları Sil). *Лумер* 6 Mayıs. <http://www.liter.kz/> Erişim tarihi: 06.05.2009.

Sultangaliyeva, Alma (1999). “Эволюция Ислама в Казахстане” (Evoliyutsiya İslama v Kazahstane / Kazakistan'daki İslam Evrimi). *Центральная Азия и Кавказ* 4(5): 23–36.

Suny, Ronald Grigor (2006). “Nationalism, Nation Making, and the Postcolonial States of Asia, Africa, and Eurasia.” *After Independence: Making and Protecting the Nation in Postcolonial and Postcommunist States*. Lowell W. Barrington (der.) içinde. Michigan: The University of Michigan Press. 279–295.

Şâlekenov, Vahit (2007). “Қазақ атауы қалай пайда болғанын дәлелдейтін уақыт келді” (Kazak atavunun kalay payda bolğanın дәleldeytin vakıt keldi / Kazak adının nasıl oluştuğunu kanıtlamanın zamanı gelmiştir). *Айқын*, 2. Mart. www.aikyn.kz Erişim tarihi: 02.03.2007.

Şaylan, Gencay (2003). *Değişim, Küreselleşme ve Devletin Yeni İşlevi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Şen, Y. Furkan (2004). *Globalleşme Sürecinde Milliyetçilik Trendleri ve Ulus-Devlet*. Ankara: Yargı Yayınları.

Şeretov, Sergei (2006). *Новейшая История Казахстана: 1985–2002* (Noveyşaya İstoriya Kazahstana: 1985–2002 / Kazakistan'ın Yeni Tarihi: 1985–2002). Almatı: Юрист.

Şukenov, Baurcan (2008a). “Казакстанский рынок кинотеатров: Некоторые итоги развития” (Kazahstanski rınok kinoteatrov: Nekotoriye itogi razvitiya / Kazakistan'ın Sinema Salonu Pazarı: Gelişmelerin Bazı Sonuçları). *Территория кино* 1: 54–59.

Şukenov, Baurcan (2008b). “Сегодняшняя система кинорынка” (Segodnyaşuaya sistema kinırınka / Günümüzdeki Sinema Pazarı Sistemi). *КИНОПРО* 1 (Mart):14–15.

Thomas, Amos Owen (2005). “Television Dependency in Independent Kazakhstan.” *Gazette: The International Journal for Communication Studies* 67(4): 325–337.

Tilly, Charles (2001). *Zor, Sermaye ve Avrupa Devletlerinin Oluşumu (990–1992)*. Çev., Kudret Emiroğlu. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Tilly, Charles (2005). *Avrupa'da Devrimler: 1492–1992*. Çev., Özden Arıkan. İstanbul: Literatür Yayınları.

Tilly, Charles (2007). *Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tishkov, Valeri (1997). *Ethnicity, Nationalism and Conflict in and after the Soviet Union: The Mind Aflame*. Londra: Sage.

Togay, Selahattin (2009). “Kazakistan Ekonomisinin Petrole Bağımlılığının Azaltılmasında Para Politikasının Rolü.” *Bilig* 48 (Kış): 207–240.

Tolts, Mark (2006). “Ethnic composition of Kazakhstan on the eve of the Second World War: re-evaluation of the 1939 Soviet census results.” *Central Asian Survey* (March–June) 25 (1–2): 143–148.

Tomlinson, John (1999). *Kültürel Emperyalizm: Eleştirel Bir Giriş*. Çev., Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tomlinson, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. Çev., Arzu Eker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

UBP (2008)- *Uluslararası Bolaşak Burs Programı'nın İstatistik Göstergeleri*, www.edu-cip.kz Erişim tarihi: 25.08.2009.

Ulusay, Nejat (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ulyanova, Marina (1999). “Связующие звенья в системе распределения в киноотрасли: кино - и видеопрокат” (Svyazuuyuşie zvenia v sisteme raspredeleniya v kinootrasli: kino – i videoprokat / Sinema Endüstrisi Dağıtım Sisteminde Bağlayıcı Zincirler: Sinema ve Video Gösterimi). *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены* 1 (39). 53–56.

Valihanov, Çokan (1983). *5 Томдық шығармалар жинағы* (5 Tomdık şığarmalar jınağı / 5 Ciltli Eserler Derlemesi). 4. Cilt. Almatı.

Verdery, Katherine (1996). *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton: Princeton University Press.

Wallerstein, Immanuel (1998). “Ulusal ve Evrensel: Dünya Kültürü Diye Bir Şey Olabilir mi?” *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi: Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları*. Anthony D. King (der.) içinde. Çev., Gülcan Seçkin ve Ümit Hüsrev Yolsal. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 121–137.

Wallerstein, Immanuel (2004). *Modern Dünya-Sistemi: Kapitalist Tarım ve 16. Yüzyılda Avrupa Dünya Ekonomisinin Kökenleri*. 1. Cilt. Çev., Latif Boyacı. İstanbul: Bakış Yayınları.

Wallerstein, Immanuel (2009). *Bildiğimiz Dünyanın Sonu: Yirmi Birinci Yüzyıl İçin Sosyal Bilim*. Çev., Tuncay Birkan. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları.

Weber, Max (1998). *Sosyoloji Yazıları*. H. H. Gerth ve C. Wrights Mills (İng. yay. haz.). Çev., Taha Parla. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Willeman, Paul (2006). “The National Revisited.” *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willeman (der.) içinde. Londra: British Film Institute. 29–43.

Xavier, Ismail (1997; 1999). *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. 2. Baskı. Londra: University of Minnesota Press.

Yapıcı, Utku (2009). “Sovyet Sonrası Estonya ve Kazakistan’da Devlet Merkezli Tarihyazımı Süreçlerinin Milliyetçilik Bağlamında Karşılaştırmalı Analizi.” *Orta Asya ve Kafkasya Araştırmaları* 8: 1–24.

Yaren, Özgür (2008). *Alyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ankara: De Ki Yayınları.

Yoshimoto, Mitsuhiro (2006). “National International Transnational: The Concept of Trans-Asian Cinema and The Cultural Politics of Film Criticism.” *Theorising National Cinema*. Valentina Vitali ve Paul Willeman (der.) içinde. Londra: BFI Publishing. 254–261.

Zadorajny, G.K. (1975). *Школы Казахстана: 1946–1970* (Şkoly Kazahstana: 1946–1970 / Kazakistan Okulları: 1946–1970). Alma-Ata.

Zaptçioğlu, Dilek (2010). “Sovyetler Birliği’nde Bir ‘Peçeyi Kaldırma’ Harekatına İlişkin Notlar: ‘Hücum’.” *Birikim* 249: 28–34.

Zararsız, Mehmet E. (1998). “Devlet Egemenliği Kavramı ve İnsan Haklarının Korunması.” *Liberal Düşünce* 12 (Güz): 23–35.

Zardykhan, Zharmukhamed (2004). “Russians in Kazakhstan and Demographic Change: Imperial Legacy and the Kazakh Way of Nation Building.” *Asian Ethnicity* 5(1): 61–79.

Zorkaya, Neya (2005). “Восьмидесятые: перелом. Конец кино СССР” (Vosmidesyatiye: gerelom. Konets kino SSSR / Seksenli yıllar: kırılma. SSCB Sinemasının Sonu). *История советского кино* (İstoriya sovyetskogo kino / Sovyet Sineması Tarihi). Neya Zorkaya (der.) içinde. Saint Petersburg: Алетейя. <http://www.portal-slovo.ru> Erişim tarihi: 18.09.2009.

EK 1: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYELERİ VE ÖZETLERİ

1. *Aksuat (Aқсыуат)*

UYM, Kazakfilm ve East Cinema (Japonya), 1997. Yönetmen ve senaryo: Serik Aprımov; Görüntü yönetmeni: Boris Troşev; Sanat yönetmeni: Sabit Kurmanbekov; Oyuncular: Sabit Kurmanbekov, Nurjuman İhtimbayev, Gülnazit Omarova, Erbolat Ospankulov, Erjan Aşım, İnessa Radyonova, Mukangali Abdullayev, Serik Aprımov vd.

Serik Aprımov'un *Son Durak*'ının (bkz. EK 2) mekânı olan Aksuat köyü bu kez farklı bir biçimde ele alınır. Köy sanki devlet içindeki devlet gibidir. Köye yabancılar giremez. Köylüler ise, "yeni dönemin", yani pazar ekonomisinin getirdiği yeniliklerin temsilcileridirler. Uluslararası düzeyde ticaret ve köy düzeyinde de mafya işleriyle uğraşmaktadırlar. Aman, deri ve yün işleriyle uğraşan bir Aksuatlıdır. Köy mafyasının başkanı *Şal*'a (dede) çalışır. Aynı zamanda *Şal*'ın kızı Saule'nin sevgilisidir. Kardeşi Kanat ise Almatı'da yaşamaktadır. Kanat, bankadan aldığı krediyi geri ödeyemediği için hamile eşi Janna'yla birlikte Aksuat'a gelir. Aman'dan yardım ister. Ancak Aman verilen borç paranın geri gelmeyeceğini bilir. Dolayısıyla Kanat'a yardım etmez. Hamile Janna ise köye gelir gelmez hastanelik olur. Çocuğunu doğurur. Kanat, çocuğun doğumunu kutlarken çok sarhoş olur ve köy polisini döver. Bu durumda onun kaçması gerekir. Ağabeyi Aman'dan yalvara yakara 4 000 dolar alır ve köyü terk eder. Artık Kanat'ın eşi Janna ve çocuğuna bakmak Aman'ın görevidir. Ancak Aman'ın sevgilisi Saule de hamiledir ve Saule Aman'ı Janna'dan kıskanmaktadır. Saule'nin intihar girişimi babası *Şal* tarafından engellenir. *Şal*, Aman'a Janna'yı göndermesini veya onunla birlikte köyü terk etmesini buyurur. Fakat Aman direnir. *Şal*, Aman'ın işini elinden alıp başka birine verir, kendisini de dövdürtür ve köyün polis müdürüne tehdit ettirir. Aman, Janna'ya evinden gitmesi için baskı yapar ve onu yollar.

2. *Avcı (Аңшы/Anşı)*

Kazakfilm, East Cinema (Kazakistan), NHK (Japonya), Cinenomad (Fransa), 2004. Senaryo ve Yönetmen: Serik Aprımov; Görüntü Yönetmeni: Hasan

Kıdıraliyev, Boris Troşev ve Bolat Suleyev; Sanat Yönetmeni: Umurzak Şmanov; Müzik: Kazbek Spanov; Oyuncular: Dogdırbek Kıdıraliyev, Alibek Juasbayev, Gülnaz Omarova, Nurjuman İktımbayev, Janbota İskakov, Dastan Kadırbekov, Serik Aprımov, Rayhan Aytkojanova vd.

Köyde elleri her zaman soğuk olan Erkin adında bir çocuk yaşar. Çocuğu evlat edinen kadın bir fahişedir ve onu ziyaret eden adam da avcıdır. Erkin evlerine avcının gelmesini istemez. Bu nedenle avcının atını kaçıırır, silahını çalarak marketteki şişelere ateş eder. Sonra da saklanır. Küçük bir köy için bu olay olağanüstü öneme sahiptir. Bütün köy “suçluyu” bulmak için seferber olur. Avcı ise çocuğu polisten önce bulur. Çocuğun saklandığı çukura inen avcı çocuğa iki seçenek sunar: Ya avcı olacaktır ya da hapse girecektir. Film böyle başlar. Aslında film onların dağdaki hayatlarını ele almaktadır. Avcı, çocuğa sadece mesleği –doğanın sesini dinlemek, izleri okumak ve silah kullanmak– öğretmekle yetinmez, erkek olmanın anlamını öğretir. Avcının bir antipodu vardır. Beş parmaklı iz bırakan kurt. Yırtıcı kurt bir süre önce buralara gelmiştir ve çobanların baş belası olmuştur. Kurt ile avcı çatışmasında galip gelen kurttur. Belki nedeni de avcının yalnız kalmasıdır, çünkü eninde sonunda çocuk yakalanmıştır ve hapse girmiştir. Aradan dört geçer. Erkin köye döner. Avcının ölüm haberini alan Erkin, onun yerine geçmeye karar verir.

3. Boşluk (Әурелен/Äurelen)

Kazakfilm, 2008. Yönetmen: Sabit Kurmanbekov ve Kanımbek Kasımbekov; Senaryo: Nurgali Oraz, Zaurş Ergaliyeva, Kanımbek Kasımov ve Sabit Kurmanbekov; Görüntü Yönetmeni: Bolat Suleyev; Sanat Yönetmeni: Malik Muhametkarimov; Müzik: Renat Gaysin; Oyuncular: Nurjuman İhtımbayev, Esbolgan Öteulinov, Lidia Kaden, Erjan Tursunov, Turahan Sıdıkova, Tamara Kosıbayeva, Nazgül Karabalina, Muhtar Kanafeyev, Gaziza Abdinabiyeva, Sayat Merekkenulı vd.

Nurgali Oraz’ın öykülerinden uyarlanmış olan bu filmdeki olaylar günümüz Kazakistan’ının bir köyünde – Koskuduk köyü – geçer. Köy muhtarı seçimlerinde

köyü otuz yıl boyunca yöneten Janbırbay, şehirde üniversite öğrenimi görmüş, yenilikçi bir muhtar adayı olan genç kadın, Bibigül karşısında yenilgiye uğrar. Janbırbay, aslında köy sakinlerinin saygı gösterdiği yardımsever ve mütevazı bir insandır. Yeni muhtar Bibigül de Janbırbay'a hayrandır. Janbırbay'ın yenilgiye uğramasının nedeni "yeni zamana" ayak uyduramamasından kaynaklanmaktadır. O, artık işsizdir ve Bibigül'den iş ister. Bibigül, ona köy kütüphanecisi olmasını teklif eder, ancak Janbırbay buna çok kızar. Bir gün rüyasında Al-Farabi, Abay, Einstein ve diğer büyük insanları görür. Bunlar Janbırbay'a kütüphanede çalışmayı reddettiği için kızmaktadırlar. Bibigül mevcut kütüphanecinin hamile olduğunu ve bugün yarın doğuracağını, dolayısıyla kütüphanede çalışması gerektiğini Janbırbay'dan tekrar rica ettiğinde, Janbırbay bu sefer çok mutlu olur ve kütüphaneye gider.

Bibigül'ün muhtar olmasıyla birlikte Koskuduk'luların hayatı iyiye doğru değişir. Köyün en büyük sorunu olan su sorunu çözülür. Ziraat ve hayvancılığa dayanan köy işleri –Sovyet devrindeki gibi– tam tamına işlemektedir. Janbırbay ise kütüphaneyi canlandırır. Eskiden kitap alıp da geri getirmeyen tüm köylülerden kitapları toplar. Yırtılmış, eskimiş kitapları yeniler. Onun için Sovyet dönemi olsun, Kazak Cumhuriyeti dönemi olsun, kitap kitaptır ve devletin malıdır. Janbırbay, sadece kütüphane işleriyle değil Kazakların kim olduğunu dünyaya göstermek için çalışmalar yürütür. Köylü Kasımov'a bir saat içinde bir koyun etinin tamamını yedirip Guinness rekorlar kitabına dâhil ettirmeye çalışır.

4. *Cengiz Han (Монгол/Mongol)*

Eurasia Film (Kazakistan), Kinofabrika (Almanya), Eko-Finans (Rusya) ve Kazakistan Cumhuriyeti ve Rusya Federasyonu Kültür Bakanlıkları ve Almanya Federal Cumhuriyeti Sinema Destek Kurumu (Filmförderungsanstalt. FFA), 2007. Yönetmen: Sergey Bodrov (Büyük); Senaryo: Arif Aliyev ve Sergey Bodrov (Büyük); Görüntü Yönetmeni: Sergey Trofimov ve Rogier Stoffers; Sanat Yönetmeni: Daşi Namdakov ve Rustem Odinayev; Müzik: Tuomas Kantelinen; Oyuncular: Asano Tadanobu, Sun Hong Lei, Hulan Çuluun, Odnyam Odsuren, Bayertsetseg Erdenebat, Aliya, Ba Sen vd.

Film, genç Timuçin (Cengiz Han) hakkında bir epik hikâyedir. Onun savaşarak esaretten kurtuluşunu ve dünyanın yarısına hükmeden, uçsuz bucaksız Moğol İmparatorluğu'nun kurucusu olan Cengiz Han unvanına sahip oluşunu ele alır.

Tangut Krallığı'nda Timuçin'in kafeste tutuklu görüntüleriyle başlayan film, onun hayatını hatıralarla anlatır: Dokuz yaşındayken müstakbel eşini seçmek için babası Esugei ile birlikte çıktığı geziye şahit oluruz. Karşısına çıkan Börte adında kız, kendisinin mükemmel bir eş olacağını, bu nedenle onu seçmesi gerektiğini söyler. Babası ise, oğluna Merkit kabilesinden bir eş seçmek ister. Çünkü bu evlilik, iki kabile arasındaki kan davasını sona erdirip beraberinde barışı getirecektir. Ancak Timuçin Börte'yi seçmesine izin vermesi için babasını ikna eder. Börte ile beş yıl sonra evlenme vaadiyle Timuçin geri döner.

Dönüş yolunda, Timuçin'in babası bir düşman kabile tarafından zehirlenerek öldürülür. Ölürken, bundan sonra Timuçin'in kağan olduğunu söyler. Ancak yeni kağan olan Turgutay, ileride kabilenin kağanı olacak Timuçin'i öldürmek ister. Fakat Moğolların kurallarına göre bir çocuk asla öldürülemez. Bundan dolayı, Turgutay onu esir alır ve öldürmek için büyümesini bekler. Timuçin, acımasız yaşam koşullarında, annesi Helin'in de yardımıyla olgunlaşacaktır. Babasının intikamını alma arzusuyla ve Börte ile evlenmek için geniş Moğol bozkırlarında, Gök Tanrı'ya sığınarak hayatta kalmayı başarır ve kan kardeşi olacak Jarmuha ile tanışır. Sevdigi kadın Börte'ye de kavuşur ama Merkitler ondan intikam almak için Börte'yi kaçıırırlar. Bunun üzerine Timuçin, kan kardeşi Jarmuha'dan yardım ister.

Timuçin ve Jarmuha, plan yaparlar ve sonrasında Merkitlere baskın düzenlerler. Taş üstünde taş, omuz üstünde baş bırakmazlar. Börte'nin kurtulmasıyla birlikte sıra yağmanın paylaşımındadır. Malların eşit paylaşılmasını savunan Timuçin'in adaleti, Jarmuha'nın adamlarını bile etkiler. Bazıları Timuçin'e katılmakta sakınca görmezler.

Timuçin'in tüm Moğolları birleştirmesinden korkan Targutai, Camoka'nın da aklını çeler ve ortak düşmana karşı güçlerini birleştirirler. Kalabalık düşmanlar karşısında galibiyet şansı olmayan Timuçin, karısıyla birlikte kabilesindeki kadın ve çocukları dağlarda güvenilir bir yere gönderir ve savaş taktiği hazırlar. Ancak kuvvet ve sayıca üstün olan düşmanları karşısında yenilgiye uğrar ve esir düşer. Uzak bir yerde olan Tangut Krallığı'na köle olarak satılır.

Kafese kapatılan Timuçin'deki büyük güç, Tangutların ulemalarınca fark edilir. Onlar biraz da korktukları için Börte'ye haber verirler. Börte, eşini tutsaklıktan kurtarmakta gecikmez. Artık eşi ve çocukları ile bir araya gelen Timuçin'in tek arzusu, herkesin uyması gereken kurallar koyarak tüm Moğolları bir araya getirmektir. Ancak bu yolda tek bir engel vardır: Kan kardeşi olan Jarmuha'nın ordusundan daha büyük bir ordu kurup onunla karşı karşıya gelmelidir. Bu son savaşta, kurnazca stratejisi, sadık savaşçıları ve yürekten sığınıp, inandığı Büyük Tengri'nin yardımlarıyla önemli bir zafer elde eder. Timuçin, Cengiz Han'a dönüşerek dünyanın yarısını ele geçirmek üzeredir.

5. *Gelin (Келін/Kelin)*

Kazakfilm, 2009. Yönetmen: Ermek Tursinov; Senaryo: Aktan Arım Kubat, Ermek Tursinov ve Murat Sariulu; Görüntü Yönetmeni: Murat Aliyev; Sanat Yönetmeni: Aleksandr Rorokin; Müzik: Edil Kusayinov; Oyuncular: Gülşarat Jubayeva, Turahan Sadıkova, Erjan Nurımbet, Kuandık Kısıtkbayev, Nurjan Turganbayev.

İnsanlığın –Türklerin– daha konuşmayı bilmedikleri ilkel çağ. Çadırın içinde kadınlar bir şeyleri mırıldanarak bir genç kızı yıkayıp, saçını taramaktadırlar. Bu genç kız birazdan gelin gidecektir. Babası diğer bir çadırın içinde iki koca adayıyla sıkı pazarlık yapmaktadır. Bu adayların biri Çoban, diğeri de Avcı'dır. Kızın gönlü Avcı'dadır. Fakat pazarlıkta zafer Çoban'ındır.

Gelin, Çoban'ın evine gelir. Ergenlik çağında bir kayıbiraderi ve Şaman kaynanası vardır. Kocasıyla mutludur, ancak onun mutluluğu kısa sürer. Avcı,

Çoban'ı öldürür. Dul kalan Gelin, gelenekler gereğince kayınbiraderiyle evlenir. Yeni eşi ile kaynanası, ölen Çoban'ın cesedini kuşlara vererek ruhunu özgür bırakmak için her gün dağa çıkmaktadırlar. Çadırda kendisinden başka kimsenin olmadığı bu günlerde Gelin'in karşısına Avcı çıkar. Birlikte olurlar. Kaynana ve Kayınbiraderi/eşi bunu hissederler. Gelin hamile kalır. Bir gün Gelin ile Avcı kaçmak isterler. Fakat onların kaçmakta olduğunu Kayınbiraderi/eşi ve Kaynana görürler. Kayınbiraderi/eşi avcıyla boğuşurken, bıçağı kendine saplanır ölür. Avcı ise Kaynana tarafından dağın tepesinden gönderilen çığın altında kalır. Sadece Kaynana ve Gelin hayatta kalır. Gelin bir oğul dünyaya getirir. Kaynana, dişi kurtlara giderek evi terk eder. Kaynananın asası gelinin elindedir.

6. Göçebeler (*Көшпенділер*/Köşpendiler)

Kazakfilm, True Stories Productions, Wild Bunch (ABD) ve İbrus (Rusya), 2005. Yönetmen: Talgat Temenov, Ivan Passer ve Sergey Bodrov; Senaryo: Rustam İbragimbekov; Görüntü Yönetmeni: Ueli Steiger ve Dan Laustsen; Müzik: Carlo Siliotto; Oyuncular: Kuno Becker, Jay Hernandez, Jason Scott Lee, Doshan Joljaksinov, Ayanat Kisenbay, Mark Dacascos, Aşir Çokubayev, Janas Iskakov vd.

Filmin senaryosu İlyas Esenberlin'in *Göçebeler* (*Көшпенділер* / Köşpendiler) adlı romanını temel alarak yazılmıştır. Şaman, Cungarların hanı Galdan Seren'e falında kendisini trajik bir geleceğin beklediğini söyler. Ulu Kazak Oraz, Kazakların kurtarıcısı büyük askerin doğuşunu beklemektedir, çocuğı öldürülmesi için Cungarlar'ın özel timinden korur. Daha sonra çocuğa göçebelerin savaş sanatını öğretir. Çatışma sırasında Mansur, Cungar bahaduru Şarj ile teke tek mücadele eder ve onu yener. Mağlup Cungar askerleri geri çekilirler. Halk ise genç asker Mansur'un kanlı Ablay'ın soyundan geldiğini öğrenir. Daha sonra Cungarlar kurnazlık yaparak Mansur'u esir alırlar. Düşmanların ellerinde Mansur'un sevgilisi Gauhar da vardır. Çünkü o, ağabeyinin hayatını kurtarmak için küçük karısı olmuştur. Filmin doruk noktası Mansur ile bir savaşçının –aslında bu Mansur'un can dostu Eralı'dır– ölümüne kılıçlaşmasıdır. Eralı'nın gelecek olan Han Ablay'a son sözü “düşmanlarına gözyaşını gösterme” olur. Gauhar, Galdan Seren'in diğer karısının planladığı haince suikasttan Mansur'u kurtarır.

7. *Göz Bebeğim: Genç Akordeoncunun Özgeçmişi (Көзімнің қарасы: Жас аккордеонистің өмірнаması/Közimnin karası: Jas akkordeonistin ömirnaması)*

Kazakfilm, 1994. Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov, Senaryo: İztöle İzmaganbetova, Satıbaldı Narımbetov, Görüntü yönetmeni: Hasan Kıdıraliyev, Sanat yönetmeni: Rüstem Abdraşev, Oyuncular: Daulet Taniyev, Petya Haytoviç, Bakıtjan Âlpeysov, Rayhan Aytkojanova, Sovetbek Jumadilov, Ahan Satayev.

Yönetmen Satıbaldı Narımbetov bu filmini kendisine ait aynı adı taşıyan öyküden uyarlar. Filmdeki olay Güney Kazakistan'da bulunan madenci Aşısay kasabasında geçer. İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllar, yani Stalin döneminin korkulu günleri henüz bitmemiştir. NKVD (İçişleri Halk Komiserliği), milisler ve komünist aktivistler istediklerini yapabilmektedirler. Hiçbir suçu olmayan insanlar yalancı bir ihbarın kurbanı olabilmektedir. Japon savaş esirleri, Yuri Mamin adlı Leningradlı Yahudi çocuk ve annesi, Yunan asıllı olduğunu varsaydığımız Georgi Papanov ve Aspasia Talalayevna gibi Kazakistan'a göç etmek zorunda kalmış kişiler ve GULAG'ın kamplarının birinden gelen deli Yermekbay bu dönemin kurbanlarıdır. Tüm bunlar, filmin ana karakteri Yesken adlı çocuğun gözünden anlatılır. Gün gelir trajedi Yesken'in ailesine de uğrar: Yesken'in babası Jalel Narımbetov, Japon savaş esirleri olan Keiko ve Sato'yu evinde ağırladığı için NKVD tarafından tutuklanır.

8. *Günah (Күнә/Künâ)*

Kazakfilm, 2005. Yönetmen: Bolat Şarip; Senaryo: Aygül Kemelbayeva ve Bolat Şarip; Görüntü Yönetmeni: Boris Troşev; Sanat Yönetmeni: Aleksandr Rorokin; Müzik: Kuat Şildebayev; Oyuncular: Dinara Kaşaganova, Erik Joljaksımov, Zamzagül Şaripova, Nurlan Alimjanov, Sagındık Jumadil, Meyra Omarova, Esim Segizbayeva, Gaynijamal Baykoşkarova, Akkenje Alimjanova vd.

Kazak ceditlerinden Mağcan Cumabayev'in *Şolpan'ın Günahı (Шолпанның күнәсі / Şolpanın künâsi)* adlı öyküsünden uyarlanan bu filmin ana karakteri Şolpan, Sarsenbay'la evlendiği ilk gün "Yaradan, bana evlat verme; şimdilik evlatsız

mutlu olmak istiyorum; ateşli yârimi sevmek istiyorum; böyle olursa hayatım güllük gülistanlık olur; çocuğu sonra da verirsen olmaz mı; Yaradan, bana evlat verme; Evladım için aşkımdan vazgeçmek istemiyorum” diyerek Tanrı’dan çocuk vermemesi için yalvarır. Tanrı da onun bu sözlerini duymuş olsa gerekir ki, evliliklerinin üzerinden üç yıl geçmesine karşın Şolpan hamile kalmaz. Komşularının çocuklarına bakıp imrenen Sarsenbay, bir gece Şolpan’a “çocuklu ev pazardır, çocuksuz ev mezardır, diyen doğru söylemiş” der. Kaynanası da Şolpan’a çocuk doğurması için nasihatte bulunur. Şolpan büyük bir hata yaptığını anlar. Üzerindeki tüm güzel elbiselerini sandığa koyar. Bembeyaz giyinerek Tanrı’ya “bana çocuk ver” diye yalvarır, namaz kılar. Şolpan, ilkin hocaya, sonra şamana gider. Fakat yine hamile kalamaz. Aradan beş yıl daha geçer. Şolpan, sorunun kendisinde değil Sarsenbay’da olduğunu anlar. Bu durumda Şolpan çocuğunun babası olması için adayları gözden geçirir. Köylü kaynısı genç delikanlı Ezimbay’da karar verir. Zaten Ezimbay da hep “yenge, yenge” deyip şaka yaparak Şolpan’ı rahat bırakmaz. Şolpan Sarsenbay’da çıktığında Ezimbay’la birlikte olur ve hamile kalır. Onların birlikte olduklarını kimse görmese de Ezimbay birilerine söylemiş olmalı ki köylüler dedikodulara başlarlar. Sarsenbay da bir şeyler hisseder gibidir, ancak gözüyle görmediği için bu hislerine inanmaz. Günlerden bir gün Sarsenbay yine ava çıkmaya giderken, köyüne doğru giden Ezimbay’ı görür. Sarsenbay evine döner ve evinin kapısında Ezimbay’ı görür. Sarsenbay, Şolpan’ı döver. Köylüler eve geldiklerinde Şolpan ölüm döşeğindedir. Köyün hocası şeriata göre bir kadın günah işlediğinde başına kırk kova su koyulduğunu söyler ve köylü kadınlar Şolpan’ı ahıra götürüp cezalandırırlar. Sabah Şolpan’ın yanına gelen Sarsenbay onunla helalleşir. Şolpan ölür.

9. *Kardiyogram (Кардиограмма/Kardiyograma)*

Kazakfilm, 1995. Yönetmen ve senaryo: Darejan Ömirbayev; Görüntü yönetmeni: Brois Troşev; Sanat yönetmeni: Sabit Kurmanbekov; Oyuncular: Jasulan Asauov, Saule Toktıbayeva, Altınay Tattibekova, Gulnara Dusmatova, Serik Jubandıkov, Baurjan İşpanov, İlyas Kalımbetov, Almas Bekdullayev, Musa Taktıbayev, Baurjan Ahmetov, Şıngıs Karamısov, Gazıga Koyşiyeva, Serik Keldıbayev vd.

Jasulan, bir çoban çocuğudur. Evleri kimsenin gelip gitmediği stepin göbeğindedir. Tek avuntusu evdeki televizyondur. Bunu da babası hayvanları olatmak için stepe gittiğinde izleyebilir. Çünkü gündüzleri ancak babası evde yokken elektrik jeneratörünü çalıştırabilmektedir. Jasulan'un kalp rahatsızlığı vardır. Annesi torpille –kardeşi il merkezindeki hastanede doktordur– Almatı'da bulunan çocuk sanatoryumunda bir aylık tedavi için sevk alır. Jasulan, sanatoryumdaki belki de tek köylü çocuktur. Rusça bilmemektedir ve şehirli Ruslaşmış Kazak çocuklarıyla anlaşmakta zorluk çeker. Bu sıkıntılar, Jasulan'ın sanatoryumdan kaçmasına neden olur.

10. Kazak Öyküsü (*Қазақи оқуға*/Kazaki okığa)

Kazakfilm ve Kadam (Kazakistan), 2002. Yönetmen ve Senaryo: Damir Manabay; Görüntü Yönetmeni: Marat Toktabakiyev ve Boris Troşev; Sanat Yönetmeni: Marat Sarsenbayev; Müzik: Adil Bestibayev; Oyuncular: Asanali Aşimov, Aldabek Şalbayev, Dayren Şaripbay, Şamşagül Mendiyarova, Maman Bayserkenov, Ulpan Iskakova, Rahila Meşurova, Nina Balayeva, Janas Iskakov, Şınar Askarova, Kızıdıgoy Iskakova, Şınar Janısbekova vd.

Film, Saylau Amanjanov'un *Ağabeyim, Babam, Dedem* (*Ағам, Әкем, Атам / Ağam, Âkem, Atam*) adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Günümüz: Temir, Marjan'la evlenmiştir ve çocukları vardır. Varlıklılırlar ve Almatı'da yaşamaktadırlar. Eve gelen telefondaki ses Temir'i rahatsız eder. Kim olduğunu söylemez, ama Temir ve ailesi hakkında neredeyse her şeyi bilmektedir. Bu durum Temir'in geçmişi hatırlamasına neden olur.

O yıllarda –muhtemelen 1960'lı yıllar– Temir çocuktur. Askar ve karısının çocuğu yoktur. Dolayısıyla Askar, kardeşi Tuyak'ın oğlu Temir'i evlat edinmiştir. Kapı komşusu Ömirbay, 1930'lu yılların milis komiseridir. 2. Dünya Savaşı sırasında esir düşmüştür ve Nazi kampında kalmıştır. Bu nedenle savaş sonrasında kendi ülkesi (SSCB) tarafından da cezalandırılmıştır. Askar, Ömirbay'a karşı kin tutmaktadır. Aslında tüm köy Ömirbay'dan öç almak istemektedir. Çünkü Ömirbay

1930'lu tasfiye yıllarında köylüleri oldukça rahatsız etmiştir. Bazılarının ölümüne, bazılarının da GULAG'ın kamplarına girmesine neden olmuştur. Oysa şimdilerde tüm yaptıklarından dolayı pişmandır. Askar yine de onu affetmemektedir. Askar öldüğünde köye kardeşi Tuyak gelir. Onun da Ömirbay'a kını vardır. Tuyak köye gelir gelmez Askar'ın eşini evden kovar ve kendi ailesini –eşini, çocukları Tölegen ve İzbasar'ı– köye getirir. Temir'e de asıl babasının kendisi olduğunu söyler. Ancak Temir bu gerçeği kabul etmekte zorlanır. Tuyak'ın annesi olarak bildiği Askar'ın eşini evden kovması onun Tuyak'a karşı nefretini uyandırır. Tuyak'ı öldürmek için komşu kızı Marjan'la birlikte plan kurar. Bunu fark eden Ömirbay, Tuyak'ı bu köyden gitmesi için ikna etmeye çalışır. Ancak Tuyak, Ömirbay'ı öldürmeye yeltenir. Ona silahın sapıyla vurur, ancak kendisi de bozuk silahtan çıkan ateşle vurulur.

Günümüz. Marjan ve kızları eve gelirler. Telefon çalar. Arayan Temir'i rahatsız eden adamdır. Marjan'a kimliğini açıklar. Temir'in kardeşi Tölegen'dir. Hapisten yeni çıkmıştır. Böylece yönetmen 1930'lardan kalan trajik durumun günümüz Kazakistan'ındaki izlerini göstermektedir.

11. *Killer (Киллер)*

UYM ve Kadam, Artcam International, 1998. Yönetmen: Darejan Ömirbayev; Senaryo: Darejan Ömirbayev ve Limara Jeksembayeva; Görüntü yönetmeni: Boris Troşev; Sanat yönetmeni: Alim Sabitov; Oyuncular: Talgat Asetov, Roksana Abuova, Askar Rahimjanov, Viktor Pak, Bolat Sızdıkov, Gulziba Sadıkova, Vitali Miyakişev, Omirbek Boranbayev, Vladimir Şin vd.

Film, “Tanrı kimseyi geçiş döneminde yaşatmasın” diyen Çin atasözüyle başlar. Buradan da anlaşılacağı gibi film, Sovyetlerin dağılması sonucunda ortaya çıkan “geçiş dönemi”nin sorunlarını ele alır. Filmin ana karakteri Marat, Kazakistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi, Matematik Enstitüsü Doğrusal Olmayan Denklemler Laboratuvarı Başkanı Prof. Dr. Berik Karakuloviç Kasımov'un şoförüdür. Filmin başında Marat'ın çocuğunun doğduğunu öğreniriz. Marat, Berik Karakuloviç'tan eşini doğumhaneden çıkarmak için izin alır. Eşini ve çocuğunu

evine götürürken yabancı markalı arabaya çarpar. Hem iş arabasının, hem de o dönemde –1990’larda– yedek parçası bile oldukça pahalı olan yabancı markalı arabanın tamiri, parasız Marat’ı felaketle sonuçlanacak bir sürece sürükler. Marat, araba tamiri için evini satmak istemez, çünkü Almatı’da evsiz yaşamak zordur. Ablasından borç para almak ister, ancak ablası tüm parasını Nakit Para Yatırım Şirketleri’nden birine verdiği için ve dolandırıldığından dolayı Marat’a yardım edemez. Zaten kocası tarafından da suçlanmaktadır. Marat’a gece kulübünde çalışan askerlik arkadaşı Oleg de yardım edemez ancak o, Marat’a günlük yüzde bir borç para verebilecek tefeciye tanıdığını söyler. Marat, Oleg’in vasıtasıyla tefeci Erjan Şukenoviç’den para alır. Nihayetinde arabaların tamirini yaptırır ve Enstitü’ye döner. Ancak Berik Karakuloviç’in –laboratuvarın kapatılıp, laboratuvar binası da bir bankaya satıldığı için– intihar ettiğini öğrenir. O artık işsizdir. Herkesin yaptığı gibi sokağa çıkıp bir şeyler satamayacağını bilen Marat, Erjan’dan tekrar borç para alıp –yine herkesin yaptığı gibi– Almanya’dan araba getirip satmaya karar verir. Marat, arabasını Rusya’ya getirdiğinde yolda korsanlar tarafından gasp edilir. Erjan’a olan borcu 12 800 dolara kadar yükselir. Diğer taraftan çocuğunun da beyin tansiyonunun olduğu ortaya çıkar ve tedavisi oldukça pahalıdır. Tüm bunlar Marat’ın Erjan tarafından teklif edilen işi kabul etmesine neden olur: Kiralık katil olmak. Bu onun hem borçlarının silinmesini hem de 10 000 dolar para kazanmasını sağlayacaktır. Marat, Erjan ve arkadaşlarının ihale işlerine engel olan ünlü bir gazeteciye öldürür. Ancak, Marat kandırılmıştır ve akşam çöpü atmak için dışarıya çıktığında Erjan’ın adamları tarafından öldürülür. Şehirde ışıklar söner. Çünkü elektrik tasarrufu “geçiş dönemi”nin en önemli zorunluluklarından biridir. Ölüm kalım savaşı vermek de öyle...

12. *Kin (Kek/Kek)*

Kazakfilm, 2006, Yönetmen: Damir Manabay; Senaryo: Smagul Elubay; Görüntü Yönetmeni: Murat Aliyev ve Bolat Suleyev; Sanat Yönetmeni: Sabit Kurmanbekov; Müzik: Adil Bestibayev; Oyuncular: Niyaz Abdıgapparov, Zuhra Tasırova, Hodjajurdı Narliyev, Aldabek Şalbayev, Erik Joljaksınov vd.

Film, Âbiş Kekilbay'ın *Küycü* (küy: göçebe müziğinin bir türü) adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Kazak klanı Aday ile Türkmen klanı Javmit arasında eskilere dayanan bir düşmanlık vardır. Bu düşmanlık sürekli birbirinin kızlarını kaçırmaya, *barımta* (başta at olmak üzere hayvan kaçırmayı betimleyen kelime) yapmalarına ve bitmeyen kan davalarının yaşanmalarına neden olmaktadır. Dağda yaşayan derviş *Pir Ata* bu iki komşu ve düşman klanı barıştırmaya çalışır. Pir Ata'nın sözlerini dinleyen Aday'ların başkanı Düyümkara, Javmit başkanı Jöneyt'e elini verir. Ancak Jöneyt onun elini almaz. Klanlar arasındaki barış girişimleri böylece neticesiz kalır. Jöneyt'in Düyümkara'nın elini sıkmayacak kadar önemli bir nedeni de vardır. Jöneyt genç delikanlı yaşlarındayken Düyümkara'dan dayak yemiş ve Adaylardan getirdiği atların geri verilmesi karşısında bir şey yapamamıştır. Tek yapabildiği şey, evlerine Tanrı misafiri olarak gelen Düyümkara'yı kendisine ispiyonlayan kadın ve kocasını öldürüp, onların çocuklarını kendisiyle beraber götürmek olmuştur (İspiyonlayan kadın aslında Aday kızıdır. Bir zamanlar onu Javmitler kaçırmıştır ve Adaylar bu kızı kurtarmak için hiçbir çaba sarf etmemiştir. Kadın, artık kendi klanının düşmanıdır ve bu kını hiç bitmez. Düyümkara, Javmitler tarafından kaçırılan atları geri almak için geldiğinde bu kadının evine misafir olur. Kadın yıllarca birikmiş öcünü Düyümkara'yı öldürterek almak için Jöneyt'e haber verir). Oysa artık ikisi de olgun yaştaki insanlardır. Düyümkara'nın *küy* sanatıyla uğraşan Erşora adlı bir erkek çocuğu vardır. Erşora delikanlılık yaşına geldiğinde Düyümkara onu Uap'ın kızıyla evlendirmek ister. Düyümkara bunu Uap'ın klanıyla birleşmek ve böylece Javmitlere karşı daha da güçlü olmak için ister. Ancak Erşora babasının bu kararına karşı çıkar. Ona göre Adaylar Javmitlerden özür dilemeli ve bir zamanlar öldürülen Jöneyt'in kardeşinin değerini ödemelidirler. Erşora'nın Düyümkara'ya karşı gelmesinin diğer bir nedeni ise, Jöneyt'in kızı Jamal'la aşk yaşamalarıdır. Düyümkara sözünü dinlemeyen oğlunu hapse attırır. Erşora annesi ve dostu Daulet'in yardımıyla köyden kaçar. Daulet'le birlikte dayılarına sığınır. Burada gizlice Jamal'la da görüşebilmektedir. Fakat bir gün Jöneyt'in hizmetçileri ikisini birlikte yatarlarken yakalarlar. İkisi de Javmitlerin köyüne getirilir. Jöneyt, Jamal'ı hizmetçisi Kökbörü'yle (Kökbörü, Jöneyt'in bir zamanlar anne babasını öldürüp kendisini evlat edinen çocuğudur) evlendirmeye çalışır, ancak Jamal'ın karşı koymasıyla bu gerçekleşmez. Erşora'yı ise *mankurt* yaparlar (Orta Asya halklarının

esirleri kullaştırmak için gerçekleştirdikleri yöntemdir. İnsanın saçını tamamen alıp ona hayvan derisini giydirirler. İnsanın saçı tekrar çıkmaya başladığında kafasının üstündeki hayvan derisi kıl dönmesine neden olur. İnsan zamanla hafızasını kaybeder ve sahibinin dediği yapacak yaratığa dönüşür. O artık bir *mankurttur*).

13. Küçük İnsanlar (Маленькие люди/Malenkiye İyudi)

Kazakfilm, Kadam (Kazakistan), MINIMA Cinema (Fransa), 2003. Yönetmen ve Senaryo: Nariman Turebayev; Görüntü Yönetmeni: Boris Troşev; Sanat Yönetmeni: Sabit Kurmanbekov; Muzik: Kazbek Spanov; Oyuncular: Erjan Bekmuratov, Oleg Kerimov, Lyazzat Dautova, Mira Abdulina, Serik Nurbekov, Anna Kolesnikova, Anna Krasnova, İlyasTurmanov.

Bek ve Maksim şevelev seyyar satıcılarıdır. İkiisi de yaşadıkları şehre yabancıdır. Beraber kiralandıkları apartman dairesinde yaşamaktadırlar. Maks satış uzmanlığıyla, kadınların dikkatini çekebilen cazibesiyile, Bek'e nazaran daha şanslıdır. Hatta her konuda Bek'in eğitmeni gibidir. Yarı Alman kökenli olan Maks yine de durumdan pek memnun değildir ve Almanya'ya göç etmek istemektedir. Kazak kökenli Bek'in yeri ise burasıdır. Onlara satmaları için eşyalar veren şirket bir gün iflas eder. Maks memleketi Uralsk'deki annesine gitmeye karar verir. Bek ise onun geri gelmesini beklemek üzere Almatı'da kalır.

14. Leyla'nın Duası (Молитва Лейлы/Molitva Leylıy)

Kazakfilm, 2002. Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov; Senaryo: Akim Tarazi ve Satıbaldı Narımbetov; Görüntü Yönetmeni: Sapar Koyumanov ve Askar Uteulin; Sanat Yönetmeni: Marina Troşeva; Mzık: Ruslan Kara; Oyuncular: Ayan Esmagambetova, Natalia Arinbasarova, Baadur Tsuladze, Dulığa Akmolda vd.

Roza Mukanova'nın öyküsünden uyarlanan bu filmdeki olaylar, 1960'lı yılların Kazakistan'ının Semipalatinsk vilayeti Degelen köyünde geçer. Filmin ana karakteri Leyla, henüz 5 yaşındayken ilkin babası, ardından da annesi ölmüş 14 yaşındaki ge bir kızdır. Babasının kk kız kardeşi olan Katira tarafından evlat edinilmiştir. Ge delikanlı Kumar'a aşktır.

Köydeki insanlar genel olarak sağlıksız olmalarına karşın aslında mutludurlar. Ancak, tümünün ölümüne neden olacak felaketin içinde olduklarının farkında değildirler. Bu felaket, köyün SSCB'nin önemli nükleer deneme yeri olan Semipalatinsk nükleer silah deneme poligonuna çok yakınında olmasından kaynaklanmaktadır. Nükleer silah denemelerinin insan sağlığına zararlı olduğunu bilmesine karşın hükümet, köylüleri başka yerlere göç ettirmemektedir. Çünkü köylüler, onların diğer canlılarla birlikte denekleridirler. Tüm bu felaketin içinde yer alan Leyla, diğer köylüler gibi hiçbir şeyin farkında olmadan kısa hayatını yaşayıp gider. Tıpkı, askerler tarafından denekte gerçekleşmekte olan değişikliklerin denetlenmesi için hastaneye götürülürken, askerliğini yapmakta olan Kumar tarafından tecavüze uğraması sonucunda doğurduğu çocuğu gibi. Leyla'nın –veya onun ruhunun– Tanrı'dan bir tek isteği vardır: Tanrı artık bu köyü terk etmemelidir.

15. *Mustafa Çokay (Мұстафа Шоқай/*Mustafa Şokay)

Kazakfilm, 2008. Yönetmen: Satıbaldı Narımbetov; Senaryo: Akim Tarazi, Ermek Tursunov ve Sergey Bodrov; Görüntü Yönetmeni: Hasan Kıdıraliyev ve Murat Aliyev; Sanat Yönetmeni: Yulia Levitskaya ve Rustem Odinayev; Müzik: Kuat Şildebayev; Oyuncular: Aziz Beyşenaliyev, Karina Abdullina, Lia Nelskaya, Kamşıbay Toktarbek, Berik Aytjanov, Muhamed İso Abdulhayrov, İgor Guzin, Anton Myasnikov, Aleksey Şemes, Batslav Lenger, İrji Koneçnyy, Miloş Kopeçnyy vd.

Bu film Kazak ceditlerinin önemli isimlerinden biri olan Mustafa Çokay'ın hayatını ele almaktadır. Yıl 1968, Paris yakınlarındaki Rus Ortodoks Kilisesi Yaşlılar Evi'nden çıkan bir kadın. Kadın tren istasyonuna gelir ve Berlin trenine biner. Bu kadın, kocası Mustafa Çokay'ın Berlin'deki mezarını ziyaret etmek için yolculuk yapmakta olan Maria Gorina'dır. Filmdeki olaylar Maria'nın dilinden anlatılır.

Maria, Mustafa'yla Taşkent'te 1916'da Enikeev'lerin evinde tanışır. O yıllarda Maria, Taşkent Çarlık Rus sosyetesinde oldukça ünlüdür. Ona bu şöhreti güzelliğiyle birlikte dramatik soprano sesi de getirmiştir. Enikeev'lerin evindeki o

baloda Aleksandr Kerenski ile tanışır Maria. Maria'nın dikkatini Aleksandr'in yanındaki Batılı gibi giyinmiş Asyalı beyefendi çeker. Ona da ismini söyleyerek elini uzatır. Mustafa der Asyalı adam. Mustafa bir zamanlar Aleksandr'in sınıf arkadaşı olmuştur. Şimdilerde ise Devlet Duması'nda Müslüman fraksiyonu sekreteridir. Mustafa'nın yüzü Maria'ya çok tanıdık gelmektedir. Her akşam prova yaparken Mustafa onu pencerenin altında durup dinlemektedir. Maria, tanışır tanışmaz Mustafa'yı dansa davet eder. Dans sırasında Mustafa Maria'ya evlilik teklif eder. Maria zaten evli olduğunu ifade eder.

Maria'nın eşi vilayet savcısı Arseni Mihailoviç'ten boşandığı ilk günler. Maria Moskova'ya gidip Opera Topluluğu'na (*troupe*) katılmaya hazırlanmaktadır. Fakat onun bu planını çıkardıkları gazeteleri saklayacak yer arayan Mustafa bozar. Maria, Mustafa'ya çıkardıkları gazeteleri evinde saklayarak yardım eder. Bu yakınlaşmanın akabinde de Maria Müslüman olur ve camiye gidip evlenirler.

Yıl 1918. Şubat devriminin birinci yıl dönümüdür. Mustafa, Türkistan Özerk Cumhuriyeti kurar, kendisi de hükümet başkanı olur. Bolşevikler Lenin'in yardım etmek istediğini Mustafa'ya iletirler. Buna göre Türkistan hükümeti feshedilmeli, Sovyet iktidarını kabul etmelidir. Böyle olursa Mustafa da Türkistan Halk Komiserliği Başkanı –diğer bir deyişle Sovyet iktidarının vekili– olabilir. Mustafa bunun bir yardım değil ticaret olduğunu; gelecek ve en önemlisi kendi ülkesi için ticaretin söz konusu olamayacağını dile getirir. Türkistan Özerk Cumhuriyeti'nin başkenti Hokand, Sovyetler tarafından işgal edilir.

Bundan sonra Mustafa, Bolşevikler tarafına geçen diğer ülküdaşlarının yaptığını yapmaz. Kazak milliyetçilerinin lideri Alihan Bökeyanov, eğer Bolşevikler tarafına geçmeyecekse onun ülkeyi terk etmesinin iyi olacağını söyler. Mustafa firardadır. Trene bineceği an annesini görür. Annesi yeğeni küçük Baydrahman'la birlikte gelmiştir. Mustafa onlarla vedalaşır, Baydrahman'a tespihini verir ve trene biner. Trende Mustafa'nın arkadaşları, Maria ve hizmetçisi Ahmat Aka vardır. Bu yolculuk, Uralsk-Bakü-Tiflis-Batum-İstanbul-Paris-Nojan hattında uzun bir kaçış yolculuğu olur.

Mustafa Fransa'dayken bir yandan *Times*'a makale yazmakta, diğ er yandan da Aleksandr Kerenski'nin başkanlığında Rusyalı göçmen aydınlar tarafından yayınlanmakta olan *Dni* (Günler) adlı gazetede çalışmaktadır. *Yach Turkestan* (*Yaş Turkestan*/Genç Türkistan) adlı dergiyi de yayınlamaktadır. Maria ise yemek yapıp satmaktadır. Mustafa, Kerenski'nin "Türkistan Haberleri" (*Becmu uz Turkestana*/Vesti iz Turkestana) adlı makalesinde Orta Asyalıları aşağıladığı ve ırkçı davranış sergilediği için *Dni*'den ayrılır.

Mustafa, *Chez Les Soviets en Asie Centrale* (Orta Asya Sovyetleri Arasında) adlı eserini yayınlar. Bu eser Stalin'i çok kızdırır. Mustafa'nın tüm akrabaları ve eş-dostlarının denetim altına olduğunu söyleyen NKVD başkanı Ejov'a "bu anti-Sovyet kitabın yazarı bu kadar bilgilendirilseyse, tümünün denetim altında olduğunu nasıl söyleyebilirsiniz..." diyerek kızar. Bunun ardından Mustafa'ya "bilgi gönderen" Ahmet Hodjayev ve Mustafa'nın kardeşi Nurtaza idam edilir. Maria, aslında eve gelen tüm ölüm haberlerini Mustafa'dan gizlemektedir. Çünkü *Yach Turkestan*'ın Türkiye'de dağıtımının yasaklanması gibi sorunlar yüzünden Mustafa'nın derdi kendine yetmektedir. Maria artık yorulmuştur.

Yıl 1940. Aylardan Eylül ayı. Nazi Almanya'sı Fransa'yı işgal eder. Bir gün Mustafa ve Maria evlerine döndüklerinde onları Nazi askerleri beklemektedir. Onları radyoya getirirler ve Mustafa'yı Orta Asyalı esirler için konuşma yapmaya zorlarlar. Naziler, Mustafa'yı yine rahat bırakmazlar. Bir gün evlerine gelip Mustafa'yı götürürler. Mustafa'yı aldır an SS Sturmfuhrer'i Reiner Oltscha'dır. Oltscha, iki milyon Orta Asyalının askere alındığını ve doğru dürüst eğitilmeden ön cepheye gönderildiğini bildiklerini belirtir. Dolayısıyla birçoğunun esir düştüğünü ve Nazilerin elinde olduğunu bildirir. Oltscha, bu esirlerden Türkistan lejyonu kurmayı amaçladıklarını söyler. Mustafa'ya bu lejyonun başına geçmesini teklif eder. Mustafa ile Oltscha, bunları konuşurlarken odaya Özbek Veli Kayyum gelir. Veli, 1920'lerde Almanya'ya eğitim almak için gelen ve sonra da burada kalmayı tercih eden biridir.

Mustafa Orta Asyalıların kaldığı Suwalki kampını Eylül 1941’de ziyaret eder. Mustafa onlara Kazakça şöyle seslenir: “Değerli hemşerilerim, kardeşlerim. Ben, Mustafa Çokay’ım. Biliyorsunuz, Sovyetler Birliği Geneva Konvensiyonunu imzalamadı. Bu esir düşen askerlerinden vazgeçmek anlamına gelir. Gelecekte nelerin olacağını tek Allah bilir. Vatanınızda ise sizleri ya idam cezası ya da hapis hane beklemektedir. Benim geliş amacım, sizlerle anlaşarak Türkistan Müslüman askerlerinden oluşan lejyonu kurmaktır. Sağ kalmak isterseniz bu lejyona üye olun. Kim hazırsa öne çıksın”. Mustafa sözlerini bitirdiğinde esir askerlerden biri yere tükürür. Bazıları da öne çıkar. Mustafa “sizler beni doğru anlayın” der. Bir esir asker onun yakasına yapışır, öldürmek ister. Alman askerler Mustafa’nın “vurmayın” diye bağırmasına karşın bu esiri öldürürler.

Maria, Naziler götürdüklerinden bu yana hiçbir haber alamadığı Mustafa’yı aramaktadır. Fakat hiçbir karakolda yoktur. Bir gece aniden içeri girer Mustafa. Gelir gelmez yazmaya başlar. Maria piyano başına geçer ve Abay’ın Rüzgârsız Gecenin Parlak Ayı (Желсіз түнде жарық ай/Jelsiz түnde jarık ay) adlı şarkısını söyler. Mustafa, daha yeni fark edencesine Maria’ya bakar. Sabah olduğunda Mustafa tekrar gideceğini söyler. Tüm el yazmalarını, yanında taşıdığı doğduğu yerin toprağını ve saatini Maria’ya bırakır ve iki ay sonra geri döneceğini belirtir. Mustafa’yı dışarıda Veli Kayyum beklemektedir. Mustafa ona soğuk davranır.

Mustafa, Ribbentrop ve Oltscha ile görüşmektedir. Ribbentrop, Mustafa’nın Türkistan lejyonunun başına geçmesini istemektedir. Mustafa ise, buna karar vermeden önce kampları gezip Orta Asyalılarla buluşması gerektiğini belirtir. Bu arada odaya Adolf Hitler girer. Ribbentrop ve Oltscha hemen yerlerinden kalkıp Sig Heil derler. Mustafa yerinden kalkmaz. Hitler ona baktığında, yavaşça kalkar. Bakışlılar. Mustafa’nın bakışı daha serttir.

Aralık, 1941. Mustafa Polonya’daki Czestochowa kampını gezmektedir. Orta Asyalı esirlerle tek tek görüşmektedir. Mustafa’ya sadece Orta Asyalılar değil Kafkasyalılar da gelip yardım istemektedirler. Naziler onları Yahudi sanmaktadırlar. Mustafa onları ölümden kurtarır. Görüşme sırası bir Kazak esire gelir. Esir asker hiç

konuşmaz ve Mustafa'ya tespihini verir. Bu, Mustafa'nın yeğeni Baydrahman'dır. Mustafa, kamp gezilerinden sonra Doğu İşleri Bakanlığı'ndaki önemli isim Alfred Rosenberg'e mektup yazar. Mektubunda Türkistanlı esir askerleri köprü inşaatı, yol bekçiliği gibi barış işleri için kullanmalarını ister. Reichminister Ribbentrop'la anlaştıkları gibi bu esirleri Türkiye, İtalya ve Almanya'ya eğitime göndermeleri gerektiğini hatırlatır. Ona göre zaten savaştan gelen esirleri savaşa göndermek insanlığa sığmaz. Tüm esirlerin listesini yapıp Reichminister'e gönderdiğini açıklar.

Aralık, 1941. Berlin, Reichstag. Ribbentrop, Hitler ve generallerine sunum yapmaktadır. Ribbentrop, mevcut durumda 180 000 Türkistanlı esir askeri savaşa hazırlamakta olduklarını ve altı ay sonra cepheye gönderilebilecek duruma geleceklerini belirtir. Tüm bunların Almanları korumak adına yapılmakta olduğunu da ekler. “Tabii ki” der Hitler ve devam eder: “Onlar nasyonal sosyalizm için değil, kendi özerklikleri için savaşıyorlar. Savaştan sonra büyük Almanya'nın yeni başkentinde kutlayacağımız zafer yürüyüşümüze bu Müslümanlar da katılabilirler.” Ribbentrop, Mustafa'nın Türkistan askerlerinin savaşa gönderilmemesi isteğinin olduğunu Hitler'e bildirir. Hitler buna çok kızar.

Polonya. Mustafa, Bielska-Biala'daki Naziler tarafından verilen evdedir. Burada yeğeni Baydrahman'la birlikte yaşamaktadır. Ancak, Naziler Baydrahman'ın Sovyet ajanı olduğunu ortaya çıkarırlar. Baydrahman, Mustafa'yı öldürmek için özellikle esir düşmüştür. (Baydrahman Sadikov, *baylara* karşı savaşa gösterdiği emeği için Harkov'daki NKVD Okulu'na gönderilmiş, Okul'u da başarıyla tamamlamıştır. Sovyet Hükümeti'ne sadık olması onun bay soyundan gelme durumunu affettirmiştir. Savaş başladığında Franz operasyonunu –Mustafa Çokay'ı öldürme operasyonunu– gerçekleştirmesi için Alman cephesine gönderilmiştir). Mustafa yine de Baydrahman'ı affeder ve onun Nazilerin elinden kurtulmasına yardımcı olur.

Mustafa, 1941'in Aralık ayında Auschwitz'i gezer ve ardından Reichminister Ribbentrop'a tekrar mektup yazar. Mektubunda şöyle der: “Esirler kamplarını 3 ay boyunca gezerken, dünyaya Hegel, Goethe, Feuerbach gibi büyük düşünürleri, Bach,

Beethoven, Haydn gibi büyük kompozitörleri getiren büyük ulusun üyelerinin, kabiliyetsiz liderlerinin emirleriyle ellerine silah alıp, savaşa giden bu garibanlara karşı acımasızca davrandıklarını görüp, şaşırılmış durumdayım. Benim daha önce de savaş esirlerinin durumlarının düzeltilmesi gerektiğini belirttiğim mektuplarım cevapsız kaldı. Dolayısıyla tarafınızdan verilen teklifi kabul etmiyorum.” Bu mektubun ardından Ribbentrop, Türkistan lejyonerlerinin Mustafa’nın dediği gibi sadece barışçı işlerde kullanılması için emir verir. Film, Mustafa’nın kötüleşmesi ve Berlin’deki Viktoria hastanesinde vefat etmesiyle biter.

16. *Ray Denetçisi (Дүниежарық/Düneyarık)*

Kazakfilm, 2006. Yönetmen ve Senaryo: Janabek Jetiruov; Görüntü Yönetmeni: Boris Troşev; Müzik: Kuat Şildebayev; Oyuncular: Nurjuman İhtimbayev, Adlaş Şalbayev, Şınar Janısbekova, Nargül Karabalina, Rüstem Abdolda, Nurlan Aybosınov, Ömirserik Kaliultı, Ernat Şaymerdenov, Aygerim Janılbayeva, Şıngıs Esenbayev, Erbolat Ospankulov, Marya Omar, Âlfia Baubekova vd.

Küçük bir tren istasyonunda kör bir ihtiyar yaşamaktadır. Oğlu Askar’ın yönetimindeki demiryolları raylarının durumunu rayların sesine göre tespit etmektedir. Her ay aynı bölgeden yeni teknolojiyle donatılmış ray denetimi geçmektedir. Ancak onun göstergeleriyle ihtiyarın ray ile ilgili görüşleri farklılaşmaktadır. Askar’ın önünde bir ikilem mevcuttur. Kime daha çok güvenmelidir: Babasının içgüdüsüne mi, yoksa bilgisayarın göstergelerine mi? Çünkü alınacak olan karar yüzlerce yolcunun hayatını etkileyebilmektedir. İhtiyarın tespiti doğru çıkar.

17. *Reketir (Рәкетір)*

SATAIFILM (Kazakistan), 2007. Yönetmen: Ahan Satayev; Senaryo: Timur Jaksılıkov; Görüntü Yönetmeni: Hasan Kıdıraliyev, Sanat Yönetmeni: Böpeş Jandayev; Müzik: Andrey Lifinski; Oyuncular: Sayat İsembayev, Murat Bisembin, Asel Sagatova, Jan Bayjanbayev, Saken Aminov, Mentay Utepbergenov, Vladimir Vdoviçenkov, Bolat Kalımbetov, Oljas Suleymenov, Salamat Bayramukov, Talgat

Sagintayev, Aydar Muhamedjanov, Samat Esmuhambetov, Marat Abdullayev, Kayrat Abdullayev, Tölepbergen Baysakalov, Töleubek Aralbayev, Rayhan Kalioldina vd.

1970’te Almatı’da bir çocuk dünyaya gelir. Bu, filmin ana karakteri Bekkerimov Sayan’dır. Onun anne babası –kendi deyimiyle– Sayan’ı hiç şımartmadan, normal Sovyetik terbiyeyle büyüten sıradan aydın insanlardır. Sayan, çocukluğunu bulutsuz ve mutlu olarak hatırlar. 12 yaşındayken babası onu spor okulunun boks sınıfına yazdırır. Sayan sürekli antrenmana dayalı bu spor türünü sevmese de çalışmaları aksatmaz. Yıllar geçer. Sayan artık müsabakalara katılmaya başlamıştır. İlk şehir şampiyonu, sonra da KSSC’nin şampiyonu olur. Fakat Sayan bu başarılarıyla annesini mutlu edemez. Annesi sürekli babası ve Sayan’a kızmaktadır: “Boks ona ne verecek ki? O enstitüyü kazanmayı düşünmeli. Sen hiç kim olmak istediğini düşündün mü? Peki, sen, –babasına– sen onun okul günlüğüne baktın mı?” Evet, okul günlüğündeki en yüksek notu 3 olan Sayan’ın okuldaki durumu hiç iyi değildir. Okul da biter. Sayan, babasının yardımıyla İlçe İcra Komitesi’ne kurye olarak işe girer. İş sıkıcıdır, oradan buraya koşuşturur durur. Sayan’ı işi mutlu etmese de gençlik hayatı mutlu etmektedir. Hemen hemen her gece arkadaşlarıyla tiyatro binasının dibinde gitarla şarkı söyler, diskoya gider, eğlenir. Ardından da Eski Meydan’ın oralarda kavga dövüşe katılır. Güçsüz ve korkak erkeklerin eşyalarını zorla elde etmek o günlerin Sayan’ı için alışıldık bir iştir. 1988’in yazı gelir. Sayan o yıl KazGU’ye (Sovyet dönemi – hatta günümüzün – Kazakistan’ının en önemli yüksek eğitim kurumu: Kazak Devlet Üniversitesi) başvurmuştur, fakat kazanamaz, askere gitmek zorunda kalır. 2 yıl hızla geçer. Sayan, askerlik sonrası –1991– PoliTeh’i (Politeknik Enstitüsü) kazanır. O yaz Moskova’da darbe olur. Bunun ardından SSCB de dağılır. SSCB’nin dağılması sonucunda gelen ekonomik kriz ilkin babasının, sonra da annesinin işsiz kalmasına neden olur. Annesi evde lazım olmayan eşyaları sokakta satmaktadır. Sayan hâlâ boksla uğraşmaktadır. Yumruğu güçlüdür. 1993’te gerçekleşen önemli müsabakada rakibini tek vuruşla nakavt eder. Büyük bir ihtimalle Sayan’ın gelecekteki hayatını belirleyen adamlar onu bu müsabakada fark etmişlerdir. Bu adamlar müsabakadan bir hafta geçtikten sonra antrenman salonuna gelip Sayan’la tanışırlar. Sayan’a

kendileriyle birlikte çalışmasını, gerçek para kazanmasını ve araba almasını söylemek için geldiklerini belirtirler. Sayan, bu öneriyi düşüneceğini söyler. Sayan bunun üzerinde çok düşünür. Son kararını, çok sevdiği kız Asel'in Sayan'a bakmadan arabalı bir adamla gittiğini gördüğünde verir. Sayan o adamlarla birlikte çalışacaktır.

Sayan aradığı adamları üniversitenin yurdunda bulur. Kendisine parlak bir gelecek vaat eden bu adamlar öğrenci yurdunun reisi Ruslan ve onun arkadaşlarıdır: Güreşte ülke şampiyonu Body, güvenilir adamlar Asan ve Aydos ve şehrin en ünlü gasp ve hırsızlıklarına imza atan Aman. Yumruğunu kullanarak esnaflardan haraç almak Sayan'ın yapacağı iştir. Aldığı paraların yarısını kendisi, yarısını da Ruslan'a vermek zorundadır. Zamanla kendi bölgelerini oluşturmayı başarırlar. Sayan, kendi bölgelerini diğer *racketeer*'lerden korumak için çıkan kavga yüzünden altı ay kuzey Kazakistan'a, Kostanay'a gitmek zorunda kalır. Almatı'ya geri döndüğünde Ruslan ve arkadaşlarının Almatı pazarlarından birini ele geçirdiklerini öğrenir. Bazı önemli işadamlarını koruma altına alacak kadar da büyürler. Bu işadamlarından biri de Jan'dır. Ancak Jan'a diğer organize suç örgütünün başkanı Jasik gelmiştir. Aman Jasik'i öldürür ve kimseyi ihbar etmeden 10 yıl boyunca hapiste kalır. Bu 10 yıl boyunca Aman'ın annesine bakmak Ruslan ve Sayan'ın boyunlarının borcudur. Öte yandan Jasik'in ölümü Ruslan ve arkadaşlarının diğer *racketeer* grupların gözündeki değerlerini arttırır.

Yıllar geçer. Asan ile Aydos legal işler yapmak için gruptan ayrılmaya karar verirler. Body evlenir. Sayan, Ruslan'ı hiçbir zaman terk etmeyen sadık bir dost olarak kalır. Ruslan, Rus mafyasıyla iş yapabilecek kadar büyük bir güce sahip olur. Jan da bu sayede ticari işini uluslararası boyuta taşır. 2003 yılında Jan, Ruslan'a hisse sahibi olma sözü vererek bir fabrika inşa ettirmeye başlar. 2004'te ise hem fabrikasını açar hem de aynı iş yapacak olan diğer bir fabrikanın kurulmasını ve kendine rakip olmasını Ruslan'ların sayesinde önler. Bir gün Ruslan ve Sayan'a, Jan'dan telefon gelir. Jan, koruyucu meleklerini saf dışı bırakmayı amaçlamaktadır. Çünkü yeni edindiği iş ortağı Make, bu fabrikada Ruslan'ın herhangi bir hisse sahibi olmasını istememektedir. Jan ile Make, Ruslan'a 200 000 dolar verirler, ancak

Ruslan parayı geri çevirir ve onları tehdit eder. Ruslan akşam evine geldiğinde saldırıya uğrar ve ölür. Ruslan'ın cenazesine hapishaneden yeni çıkan Aman da katılır. Aman, hapisteyken İslam'la tanışmıştır ve artık tüm dini vecibelerini yerine getiren biridir. Sayan'a Kuran'dan, İslam'dan ve ahretten bahseder.

Sayan, Ruslan'ı Jan'ın öldürttüğünü düşünür. Onu havalimanında yakalar. Ormanlık alana getirip öldürmek ister, fakat Jan her şeyi yeni ortağı Make'nin yaptığını söyler. Sayan bu kez Make ile hesaplaşmak ister. Ancak Make'nin adamları daha erken davranırlar. Sayan da ölür.

18. Rönesans Adası (*Остров возрождения/Ostrov vozrojdeniye*)

Kazakfilm, Debut ve Han Tengri Stüdyosu (Kazakistan), 2004. Yönetmen: Rustem Abdraşev; Senaryo: Galia Eltay, Gaziz Nasırov ve Rustem Abdraşev; Görüntü Yönetmeni: Hasan Kıdıraliyev ve Renat Kosay; Sanat Yönetmeni: Mihail Kolbasovski ve Nurlan Abişev; Müzik: Kuat Şildebayev; Oyuncular: Temirjan Daniyarov, Janel Makajanova, Mentay Ötepbergenov, Aynat Asılbekov, Nurjuman İktımbayev, Ekaterina Şarapova, Akniyet Alenova, Sayat Merekenov, İlyas Turmanov, Valentin Naybiç, Murat Jakıpov vd.

Yönetmen Rustem Abdraş, bu filmi babası Jaraskan Abdraşev'in otobiyografik şiirlerinden uyarlamıştır. Filmin zamanı 1960'lı yıllar, mekânı ise Aral Gölü'nün kıyısında bulunan bir köydür. Köy, gölü ve çöllü kumsalıyla insanı mutlu eden bir doğaya sahiptir. Köy sakinleri de genelde Kazak köylülerden oluşmaktadır. Bunun dışında köyde Kazakistan'a zorunlu göç veya savaş esiri olarak gelen Koreliler, Beyaz Rusya Yahudileri, Volga Almanları ve Kalmuklar da yaşamaktadır.

Filmin ana karakteri Jaras, 15 yaşına gelmiş ergenlik çağındaki bir gençtir. Jaras'ın köyün Almatı'dan gelen yeni başkanı Usenov'un kızı Jibek'te gönlü vardır. Jibek'in aynı yaşta olması ve aynı sınıfa gelmesi onun bu arzusunu daha da arttırır. Jaras ve Jibek şiiri severler. Mektuplaşmayla başlayan aşkları köylüler tarafından fark edildiğinde skandala dönüşür. Okul yönetimi ve öğretmenleri soruşturma açarlar

ve Jaras ve Jibek'i pedagojik toplantıya çağırarak kınarlar. Jaras, onlara bu aşktan vazgeçmek için söz verir ve köyü terk eder.

19. Seker (Секер)

Kazakfilm, 2009. Yönetmen: Sabit Kurmanbekov; Senaryo: Bekbolat Şekerov, Gaziz Nasırov ve Sabit Kurmanbekov; Görüntü Yönetmeni: Renat Kosay; Sanat Yönetmeni: Aliaskar Baymuhamedov; Oyuncular: Ayaulım Ahmetbekova, Bolat Kalımbetov, Nurjuman İhtımbayev, İrina Grineva, Muhtar Kanafev, Şınar Askarova, Nina Jmerenetskaya, Kenje Eşimov vd.

Kurmaş yıllardır çocuk sahibi olmak isteyen bir adamdır. Gerçi eşi Fatima hamile kalmasına kalmaktadır, ancak çocukları onun karnındayken ölmektedir. Kurmaş ve Fatima birçok doktora giderler, ancak netice aynıdır. Kurmaş'ın son çaresi, köyündeki şifalı bitkilerden ilaç yapan geleneksel tıpçıdadır. Kurmaş ve eşinin bir kız çocukları olur. Ancak Kurmaş, çocuğun kız olmasından memnun değildir. Ona Seker diyerek erkek ismi verir ve erkek çocuğu gibi büyütür.

Seker, ergenlik yaşlarına girer. Köyünde ortaokul olmadığı için kasabadaki Rus okulunda eğitim almaktadır. Sınıf öğretmeni Seker'in geleceğinden endişe duymaktadır. Çünkü o hâlâ erkek gibi giyinmektedir ve erkek çocuklarla arkadaşlık kurmaktadır, hatta bazı erkek çocukları döverek onlardan haraç almaktadır. Okul müdürü Kurmaş'ı okula çağırıp, ona yaz tatilinde Seker'e "kızım" diye hitap etmesini ve tatilden sonra okula kız öğrencisi olarak getirmesi şartı koyar.

Seker için o yaz tatili çok zor geçer. İlk şoku, onun için alınan kız elbisesidir. Seker annesinin bu hareketini bu elbiseyi yırtarak cezalandırır. Bir gün köye Lena adında bir veteriner kadın gelir. Seker'in erkek değil kız çocuğu olduğunu öğrenen Lena, Seker'e kız gibi konuşması gerektiğini söyler (Rusçada fiil, nesne ve sıfatlar eril ve dişil eklerle ifade edilir). Seker bu duruma çok kızar. Lena bilgeliğiyle Seker'in gönlünü geri kazanır. Lena, süsleri ve makyaj setleriyle Seker'in dikkatini çeker. Hatta bir gün Seker gizlice makyaj yapmaya kalkar. Kuş tüyü olan takke giymeye başlar. (Kazak kızları takkelerinin üstüne kuş tüyü bağlarlar). Fakat yine de

kız olmayı istediğinden emin değildir. Yine de Kurmaş ve Fatima tüm akrabalarını toplayıp Seker'in kız olduğunu ilan etmek için *toy* (düğün, parti, kutlama anlamına gelir) yaparlar. Seker ilk defa saçına kurdele takıp, üzerine de pembe elbise giyip misafirlerin karşısına çıkar. Ancak bu durumdan dolayı kendini aşağılanmış hisseder. Dağdan atlayarak intihar etmek ister, ancak atı onu kurtarır. Seker kız olmaya karar verir. Kurmaş da Seker'e "kızım" demeye başlar. 1 Eylül de yaklaşır. Arık Seker'in okula dönmesi gerekir.

20. *Stalin'e Hediye (Подарок Сталину/Podarok Stalinu)*

Aldongar Productions, Kazakfilm ve Skif Film Stüdyosu (Kazakistan), Tor Studio (Polonya), Sasha Klein Productions LDT (İsrail), İbrus ve Nikola-Film (Rusya), 2008. Yönetmen: Rustem Abraşov; Senaryo: Pavel Finn; Görüntü Yönetmeni: Hasan Kıdıraliyev; Sanat Yönetmeni: Aleksandr Rorokin ve Sabit Kurmanbekov; Müzik: Kuat Şildebayev; Oyuncular: Dalen Şantemirov, Yekaterina Rednikova, Nurjuman İhtimbayev, Aleksandr Başirov, Bahtiyar Koja, Valdemar Aççepanyak, David Markish, Kasım Jakibayev, Asel Sadvakasova.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Kazakistan'a zorunlu göç ettirilenler arasında Saşa adında Moskovalı Yahudi bir çocuk da vardır. Saşa'nın anne-babası halk düşmanları kamplarının birindedir. Kazakistan'a büyükbabasıyla birlikte yola çıkmış, ancak büyükbaba yolculuk sırasında vefat etmiştir. Trendekiler, tren Semipalatinsk yakınlarındaki bir istasyonda mola verdiğiinde Saşa'yı gömülecek ölüler arasına koyup, tren rayları görevlisi yaşlı Kazak Kasım Batırbayev'e emanet ederler. Kasım, Saşa'nın anne-babası ve büyük babasının yerini alır. Kasım da ailesini 1930'lardaki açlıkta kaybetmiş, savaşta beyin travması geçirmiştir. Yaşadığı köydeki komşuları, Vera adlı eski günlerde ALJİR'de (Akmola Halk Düşmanları Eşleri Kampı) tutsak olmuş Rus kadın ve Kazakistan'a sürgüne gönderilmiş Polonyalı Eji'dir. Diğer bir komşusu olan Dungan (Müslüman Çinli) Fatı ile birlikte tren raylarını denetlemektedir. Onlar için çocuğun gelmesi, gündelik hayatın sıkıntısından bir kurtuluş olur. Burada da gerçekler acımasızdır ve güç sahibi olan kişiler kalpsizdir: Moskova'dan gelen Rus Binbaşı ve Kazak milisi Balgabay kötü karakterlerdir. Rus Binbaşı, Balgabay aracılığıyla Vera'yı zorla elde eder. Balgabay'ın kendisi de

Vera'ya ve bir Kazak kızına tecavüz eder. Vera'nın köydeki adı *Vera Blyad*'tir (Fahişe Vera). Bir gün Rus Binbaşı Stalin'in jübilesi için köy köy dolaşarak hediye toplar. Saşa çok sevdiği beyaz oğlağını Binbaşı'na bedava verir. Onun tek istediği, anne-babasının hapisten azat edilmesidir. Ancak bu hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir.

Vera ile Eji evlenirler. Onların düğününü basan Balgabay Eji'yi öldürür. Bu olaydan sonra kimliği belli olmayan biri Balgabay'ı vurur. Artık burada yaşamak Saşa için tehlikelidir. Kasım torbaya yiyecek içecek, Saşa'nın anne babasının resmini, dedesinin *Tevrat*'ını, akrabalarının adresini koyar ve Saşa'ya verir. Saşa, istemese de burayı terk etmek zorundadır. O gidince sabah tüm sokak çocukları tutuklanır. 29 Ağustos, 1949. Köylüler Saşa'sız hayata devam etmektedirler. Stalin'in jübilesini kutlamaktadırlar. Konser izledikleri bir anda çok güçlü bir rüzgâr çıkar. Bu, Semipalatinsk nükleer denetim poligonunun ilk deneyinin çıkardığı rüzgârdır.

Saşa her şeye karşın hayatta kalabilmeyi başarır. Günümüzde Kudüs'te yaşamaktadır ve yıllar sonra Kazakistan'a döner. Onun dönüş amacı "babası" Kasım'ın mezarını ziyaret etmek ve Kaddiş okumaktır.

21. *Strij (Стриж)*

Kazakhfilm, 2007. Yönetmen: Abay Kulbay; Senaryo: Abay Kulbay ve Yevgeni Zvonkin; Görüntü Yönetmeni: Aleksandr Kostilev; Sanat Yönetmeni: Aleksey Şindin; Müzik: Sergey Pogoreltsev; Oyuncular: İnessa Kislova, Anar Kakenova, Marlen Kaldıbalın, Lyazzat Aydarova, Bahıtjan Alpeysov, Maksim Papisov, Marjan Kazıbayeva, Sagızbay Karabalin, Talgat Elemesov, Said maksimov vd.

Filmin ana karakteri Aynur, ilk gören insan tarafından bir erkek çocuğu olduğu sanılsa da henüz lise çağındaki genç bir kızdır. Kendi başına buyruk doğası, onun hem lisedeki arkadaşları hem de annesi ve üvey babası tarafından dışlanmasına neden olmaktadır. Sınıf arkadaşı ve dostu Asel onu hırsızlıkla suçlar. Kocaman şehir

–Almatı– onu yutacak gibidir. Şehirdeki herkes kötüdür. Herkes birbirini kandırmaktadır. Yardım ettiği insan bile ona tecavüz edebilmektedir. Onun tek dostu bir kurumun bekçisi olan öz babası ve inşaat işleriyle uğraşan göçmen işçidir.

22. Şuga (Шұға)

Kazakfilm, Kadam Film Stüdyosu (Kazakistan), Kazakistan Cumhuriyeti Kültür ve Enformasyon Bakanlığı, Artcam International (Fransa), Paris-Barcelone Films (Fransa), Centre National de la Cinématographie (CNC) (Fransa) 2007. Yönetmen ve Senaryo: Darejan Ömirbayev; Görüntü Yönetmeni: Boris Troşev; Sanat Yönetmeni: Aygöl Düysenbayeva ve Nuria Kaspakova; Oyuncular: Aynur Turgambayeva, Aydos Sagatov, Aynur Sapargali, Jasulan Asauov, Serik Jubandıkov, Galia Amanbayeva, Kuat Şildebayev, Gaynijamal Baykoşkarova, Tayır Daniyar, Rustam Musin, Amir Turganbayev vd.

Lef Tolstoy’un *Anna Karenina* adlı romanından uyarlanmıştır. Tlegen, Almatı’daki sanat eğitimiyle uğraşan kurumların birinde –muhtemelen Jürgenov Sanat Akademisi– görüntü yönetmenliği öğrenimi gören fakir bir öğrencidir. Aynı kurumda öğrenci olan Altınay’da gönlü vardır. Altınay, banker Bahit Esjanov’un baldızıdır ve milyoner Baytasov’un küçük oğlu Abılay’dan hoşlanmaktadır.

Abılay, Astana’dan gelen annesini karşılamak için tren istasyonuna gider. İstasyonda Bahit’i görür. Bahit da kız kardeşi ve aynı zamanda milletvekili İzbasarov’un karısı olan Şuga’yı karşılamak için gelmiştir. Abılay, annesinin eşyalarını almak için trene girdiğinde annesi ile –daha biraz önce tren koridorunda karşılaştığında dikkatini çeken– Şuga’nın aynı kuşette geldiklerini öğrenir. Annesi sabaha kadar Şuga’ya oğlu Abılay’dan bahsetmiştir. Şuga da ilk defa yalnız bıraktığı 7 yaşındaki oğlu Amir’den bahsetmiştir Abılay’ın annesine. Anna Karenina ve Levin’in Kazak versiyonları Şuga ile Abılay böyle tanışırlar.

Şuga, Almatı’ya ağabeyi Bahit ile eşi Togjan’ın aralarını düzeltmek için gelmiştir. Şuga, Bahit ile Togjan’ı barıştırır. Ertesi gün Bahit, Togjan, Şuga, Altınay ve Abılay birlikte *Birjan-Sara Operası*’nı izlemeye giderler. Temsil sırasında Şuga

ile Abılay durmadan bakışırlar. Bunu gören Altınay tiyatroyu terk eder ve ablasıyla eniştesinin evindeki eşyalarını alıp yurda taşınır. Şuga Astana'ya geri döner. Yolda tren Çu İstasyonu'nda mola verir. Şuga dışarıya çıkar. Bakkaldan maden suyu alır. Ve Abılay'ı görür. Abılay, arabasıyla treni takip etmiştir. Abılay, Şuga'ya sadece onun olduğu yerde olmak istediğini söyler. Bu ilan-ı aşkın karşısında şaşkına dönen Şuga hızlıca trene biner.

Şuga da, Abılay da Astana'dadırlar. Yılbaşı Balosu'nda buluşurlar. Onların özel sohbetlerini İzbasarov görür. Balo sonrası arabasına binmek üzere olan Abılay'ı birilerine dövdürtür. Ertesi akşam yine buluşurlar. Abılay'ın evine giderler ve birlikte olurlar. Sabahleyin Şuga, Abılay'a “artık senden başka kimsem yok, bunu bil” der. Birlikte Paris'e giderler. Paris'ten döndüklerinde Abılay değişmiştir. Şuga eskiden onda bulduğu şeyleri görememektedir. Hiç nazik değildir ve Yılbaşı Balosu sonrası onu döven adamları buldurup, onlara işkence yapılırken çekilen video görüntüsünü bir hediye olarak kabul edebilmektedir. Şuga büyük bir hata yaptığını anlar. Ama artık hiçbir şeyi telafi edemez. Fakat her şeyin –buna aşk da dâhil– bir bedeli vardır: Hayat. Şuga, her şeyi başlatan tren istasyonuna doğru, her şeyi bitirmek için yola çıkar.

23. *Tulpan (Тюльпан)*

Eurasia Film (Kazakistan), KazExport Cinema (Kazakistan), Film Company Slovo (Rusya), CTB Film Company (Rusya), Pandora Film (Almanya), Cobra Film (İsviçre), Filmcontract (Polonya), Pallas Film (Almanya). 2008. Yönetmen: Sergey Dvortsevov; Senaryo: Sergey Dvortsevov, Gennadiy Ostrovski; Görüntü Yönetmeni: Jolanta Dylewska; Oyuncular: Askat Kuçınçirekov, Tulepbergen Baysakalov, Samal Eslyamova, Ondasın Besikbasov vd.

Filmin ana karakteri Asa, askerlik sonrası memleketi Şımkent (Güney Kazakistan) steplerine geri döner. Delikanlının başlıca hayali, kendisi için çok değerli olan topraklarda bir vaha (mutlaka bir aile, uydu anteni olan beyaz çadır ev ve güneş enerjisini elektriğe dönüştüren ev düzenini) yaratmaktır. Fakat Rusya'nın doğusundaki Sahalin'den dönen ve geçici olarak ablasının evinde kalan gencin

şimdilik sahip olduğu tek şey denizci üniformasıdır. Çoban olma arzusuyla köy başkanından koyun sürüsü ister. Ancak bu koyun sürüsüne sahip olabilmesi için evlenmesi şarttır. Uçsuz steplerde yaşamak isteyenlerin sayısı oldukça azdır, gençlerin hepsi şehre gitmenin telaşı içindedir. Onlarca kilometre ötede sadece bir kız vardır, adı da Tulpan'dır. Ama Tulpan, kulakları büyük diye Asa'yı istemez. Yine de Asa ümidini kaybetmez ve çabalamaya devam eder.

24. *Tuzlu Gölün Yanındaki Ev* (Дом у соленого озера/Dom u solyonogo ozera)

Kazakfilm, 2004. Yönetmen: Asanali Aşimov ve İgor Vovnyanko; Senaryo: Satımjan Sanbayev, Asanali Aşimov ve İgor Vovnyanko; Görüntü Yönetmeni: Murat Aliyev; Sanat Yönetmeni: Rafael Slemenov ve Mihail Kolbasovski; Müzik: Serik Erkimbayev; Oyuncular: Asanali Aşimov, Svetlana Svetliçnaya, Seyit Baysarin, Alivia Kadiyeva, Aleksandra Florinsakaya, Janat Bayjambayev, Vladimir Tolokonnikov, Tursun Kuraliyev, Marjan Kazıbayeva vd.

Günümüz Kazakistan'ı. Bayan Zigrid, Almanya'dan Kazakistan'a İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyetler'e esir düşen babası ile ilgili bilgi toplamak için gelmiştir. İlkın Atırıu'a gelen Zigrid burada Galımjan Janakov'la görüşür. Çünkü Almanya'dayken Galımjan'ın anı kitabını okuyan Zigrid'in dikkatini bu kitapta anlatılan blokflüt çalan Alman esir çekmiştir. Alman esirin babası olabileceği duygusuna kapılan Bayan Zigrid, Galımjan'dan Alman esir hakkında bildiklerini anlatmasını ister.

İkinci Dünya Savaşı'nın dördüncü yılı. Galımjan, o zor yıllarda 10 yaşlarındaki bir çocuktur. Okul müdürü olan babası Turlıjan ve annesi Janıl, iki çocukları –Galımjan ve kardeşi– olmasına karşın Çeçen kızı Malika'yı da evlatlık almış iyiliksever insanlardır. Galımjan o günleri, babasının dostu olan ve savaştan yaralı olarak dönen Sarsen'i, komşuları Sarah ve Yefim adlı Yahudileri, matematik öğretmeni Alman Martin Schmidt'i, çalışma kampındaki Lituanyalıları dün gibi hatırlamaktadır. Çalışma kampındakiler ve köylüler petrol çıkartmakla uğraşmaktadırlar. Bir gün köye esir düşen Alman askerler getirilir. Onların içinde

blokflüt çalan dilsiz bir esir vardır. Alman esirlerin gelmesiyle birlikte kampta yer sorunu başlar. Turlıjan, İlçe Başkanlığı'na gidip Lituanyalıların Kazakların evine dağıtılması gerektiği söyler ve buna ikna eder. Sarsen'in evine İvona Januskayte adlı Lituan kadını alır. Lituanyalılarla Alman esirler ayrı yerde kalsalar da aynı yerde çalışmaktadırlar. Bir gün bir Rus asker bir Lituan kadına tecavüz etmeye çalışır. Bunu gören dilsiz Alman esir Rus askeri bayıltır ve kadını kurtarır. Kendisi de kamptan kaçar. Ertesi gün köyün deli kadınının öldürüldüğü duyulur. Askerler bunu kamptan kaçan dilsiz Alman esirin yaptığını ileri sürerler. Ancak buna Galımjan inanmaz. Dilsiz Alman esiri aramaya çıkar. Fakat onun ancak cesedini bulur. Onu köylü kadını öldüren haydutlar öldürmüştür. Turlıjan, Galımjan ve Martin dilsiz Alman esiri gömerler. Ancak, bu hareketinden dolayı Turlıjan hapse atılır. Galımjan da bir daha onu göremez.

25. Yol (Жол/Jol)

Kazakfilm, Kadam (Kazakistan), Artcam International (Fransa-Netherlands) ve Japan Broadcasting Company NHK (Japonya), 2001. Yönetmen ve Senaryo: Darejan Ömirbayev; Görüntü Yönetmeni: Boris Troşev; Sanat Yönetmeni: Marina Troşeva; Oyuncular: Jamşid Usmonov, Suale Toktıbayeva, Aynur Turgambayeva, Magcan Ömirbayev, Valeria Guliyeva, Valeri Skorikov, Muhamedcan Alpısbayev.

Darejan Ömirbayev'in bu filmi, hem meslektaşları hakkında, hem de otobiyografiktir. Daha doğrusu *Yol*, ilk dünyaya geldiği yere, kökenine yolculuk yapan olgun bir insanın hayatını ele alan bir yol filmidir. Filmin ana karakteri Amir Obesov, bir film yönetmenidir. Günlük hayatta hem annesinden hem de eşi ve çocuğundan uzak; kendisinin de çalıştığı –muhtemelen Kazakfilm– film stüdyosunda çalışan montajcı kadınla flört etmesine karşın yalnız bir insandır. İş dünyasında da çektiği filmlerin seyircisiz kalacağı kaygısını taşıyan, hatta bunlarla ilgili rüyasında kâbuslar gören bir yönetmendir. Son çektiği filmi ile ilgili –etik dışı davranış sergilediği için– birtakım sorunlar da yaşamaktadır: Amir, filminde Nazira adlı oyuncusunun haberi olmadan bir sevişme sahnesi çekmiştir. Aslında bu sahnedeki çıplak kadın Nazira değildir. Bu sahnenin çekimini bir dublörün –daha doğrusu bir fahişenin– yardımıyla gerçekleştirmiştir. Nazira bundan rahatsızlığını dile getirerek

mahkemeye dilekçe bırakmıştır. Bu durum film stüdyosunun yönetimini de harekete geçirir. Fakat film kopyalanıp çoğaltılması için dağıtımıcılara verilmiştir. Dolayısıyla sansürlenemez de. Amir, Nazira'nın ağabeyi Serik ve onun arkadaşları tarafından dövülür (Aslında buradaki söz konusu olan film, Serik Aprımov'un *Son Durak* adlı filmidir. Aprımov'un kendisinin de kızın ağabeyi olarak rol alması *Son Durak*'ı izleyen insanı ister istemez karmaşık duygulara sevk etmektedir. *Yol*'daki bu epizodlara bir günah çıkartma olarak bakmak mümkündür. Ancak yine de Aprımov'un savunması Amir'in dilinden dökülmektedir).

Amir'in annesinin hastalandığı haberi gelir. Uzun zamandır görmediği annesini ziyaret etmek için yola çıkar (Yolda çekeceği diğer film(ler)i için sahneler düşünür. Bunlardan biri de gazeteciye yapılacak olan suikast sahnesidir. Bunun *Killer*'e bir gönderme olduğunu anlamak mümkündür.). Ancak annesi vefat etmiştir. Okul arkadaşı Muhamedcan Alpısbayev ona köyün durumunu anlatır. Ona göre köyde yaşamak gün geçtikçe zorlaşmaktadır. Sadece yaşlıların emeklilik parası dışında kimsenin parası yoktur. Genç nüfus şehre gitmiştir. Muhamedcan, Amir'i okudukları liseye götürür. Amir, ilkokula başladığı ilk günü –SSCB'de eğitim 1 Eylülde başlar– hatırlar.

26. *Zor Yıllar (Заманаў / Zamanay)*

UYM, Beyne Film Stüdyosu ve Kazakfilm, 1997. Yönetmen: Bolat Şarip; Senaryo: Saken Junusov ve Bolat Şarip; Görüntü yönetmeni: Bayram Kobusov, Bolat Suleyev ve Mars Umarov; Sanat yönetmeni: Bekturgan Çokuldukov ve Serik Boltayev; Oyuncular: Zamzagül Şaripova, Gülnar Seytimbetova, Erik Joljaksınov, Arıtsan Kıkımov, Bolat Abdilmanov vd.

Saken Junusov'un *Amanay ve Zamanay (Аманай мен Заманаў/Amanay men Zamanay)* adlı öyküsünden uyarlanan bu film, Stalin döneminin tasfiye yılları ve Kazak steplerindeki açlık yılları olarak anılan 1930'ları ele alır. Balziya *bay* (zengin) kızıdır. Onun sevgilisi Komünist aktivist ve mahkeme memuru Atımtay ise fakir çocuğudur. 1920'lerin sonundan itibaren yaşanan *bay* mallarının haczi ve kolektifleştirme ve bunun ardından gelen açlık sonucunda Kazaklar, komşu ülke

Çin'e göç ederler. Balziya ilkin memleketinde kalmayı tercih eder, ancak babası Komünistler tarafından öldürülür. Dolayısıyla babasından miras kalan köylü halkı Çin'e götürmek Balziya'nın görevidir. Karnında Atımtay'ın çocuğunu taşımaktadır. Çin'e yerleştikten sonra bir oğlan çocuğu doğurur ve adını Zamanay koyar. Zamanay evlendikten sonra çalıştığı maden ocağındaki iş kazası sonucunda trajik bir şekilde ölür. Arkasında annesi, eşi ve oğlu Amanay kalır. Balziya, Çin'e göç ettikten 50 yıl sonra 7-8 yaşlarındaki torunu Amanay'ı alıp Kazakistan'a gitmeye karar verir. Tüm arzusu Amanay'ın kendi ülkesinde, kendi kökenini bilerek yaşamasıdır. Ancak Balziya yolculuk sırasında ayağını kırar. Torununa engel olmamak için intihar eder. Küçük Amanay Kazakistan'a yolculuğu tek başına sürdürmek zorunda kalır.

EK 2: 1992 ÖNCESİ ÇEKİLMİŞ OLAN VE İNCELEMEDE GÖNDERME YAPILAN FİMLERİN KÜNYELERİ VE ÖZETLERİ*1. Ayıran Kadın (Разлучница/Razluçnitsa)*

Kazakfilm, 1991. Yönetmen ve Senaryo: Amir Karakulov; Görüntü Yönetmeni: Dmitri Perednya; Sanat Yönetmeni: Murat Musin; Oyuncular: Natalia Dolmatova, Dana Kayırbekova, Pyotr Korolkov, Adil Turkenbayev, Rüstem Turkenbayev.

Film iki erkek kardeş arasındaki trajik çatışmadan oluşur. Küçük kardeş Adil, ağabeyi Rüstem'in sevdiği kadına –Eli'ye– aşk olur. Eli, Adil'in duygularına cevap verir. Aşk üçgenindeki karmaşık ruhsal durum ve psikolojik çatışma trajik bir şekilde sonuçlanır: Büyük kardeş sevdiği kızı öldürür.

2. İğne (Игла/İgla)

Kazakfilm, 1988. Yönetmen: Raşid Nugmanov; Senaryo: Aleksandr Baranov ve Bahit Kilibayev; Görüntü Yönetmeni: Murat Nugmanov; Sanat Yönetmeni: Murat Musin; Müzik: Viktor Tsoi; Oyuncular: Viktor Tsoi, Marina Smirnova, Pyotr Mamonov, Aleksandr Başırov vd.

Moro adlı bir genç, adsız bir şehirden, adsız bir şehre gelir. (Moro'nun rolünü üstlenen 1980'lerin Sovyet *Rock* müziğinin yıldızı Kore asıllı Viktor Tsoi'dur. Dolayısıyla Moro'nun –ismin Kazakça olmadığını belirtmekte fayda var– Kazak olup olmadığını söyleyemeyiz. Ona sadece Asyalı bir genç olarak bakmak gerekir. Film, “Gündüz saat 12 00'de O [yani Moro, M.Y.], tren istasyonuna doğru yürüdü. Onun nereye gittiğini kimse bilmedi. Hatta kendisi bile bilmedi” diye başlar. Dolayısıyla filmdeki olayların nerede geçtiği belli değildir. Ancak, terk edilen adsız şehrin Moskova veya Leningrad olduğunu, gelinen şehrin de Almatı olduğunu görüntülerden tahmin etmek mümkündür.) Filmin ilerleyen dakikalarında onun eskiden burada yaşadığını öğreniriz. Moro, buraya gelir gelmez eski tanıdıklarını arar. Onlardan biri de lisedeki sınıf arkadaşı Dina'dır. Kalacak yeri olmadığından ötürü evinde yaşamak için Dina'dan izin alır. Zamanla aralarında aşk başlar. Ancak

Dina'nın uyuşturucu sorunu vardır. Moro, onu tedavi ettirmek için bulunduğu ortamdan uzaklara, denize götürür. Dina uyuşturucu bağımlılığından kurtulunca şehre geri dönerler. Ancak, Dina'ya uyuşturucu temin etmekte olan cerrah Artur Esipoviç ve uyuşturucu mafyası Dina'nın peşini bırakmazlar. Dina tekrar uyuşturucuya başlar. Moro da belli olmayan birisi –büyük bir ihtimalle uyuşturucu mafyası tarafından– bıçaklanır.

3. *Otrar'ın Düşüşü* (Отырардың Күйреуі/Ortırardın Küyreui)

Kazakfilm, 1991. Yönetmen: Ardak Amirkulov; Senaryo: Aleksei German ve Svetlana Karmalita; Görüntü yönetmeni: Saparbek Koyçubayev ve Aubakir Suleyev; Sanat yönetmeni: Umirzak Şmanov ve Aleksandr Rorokin; Müzik: Kuat Şildebayev; Oyuncular: Doha Kıdıraliyev, Tunguşbay Jamankulov, Bolot Beyşenaliyev, Anduraşid Mahsudov, Zaurbi Zehov, Kasım Jakibayev vd.

13. yüzyıl. Han soyundan gelen ve bir zamanlar Cengiz Han'ın ordusunda Binbaşı olan Kıpçak Unju, Kıpçakların Hanı Kayır Han'ın elçisi olarak Horezm Devleti'nin başkenti Ürgenç'e Muhammed Şah'a gelir. Onun geliş amacı, Moğolların hanı Cengiz Han'a karşı birlikte savaşmaya Muhammed Şah'ı ikna etmektir. Ancak Muhammed Şah, Unju'ye inanmaz. Bunun sadece düşmanı annesi ve oğlunun olduğunun veya Kayır Han'ın tuzağı, Unju'nun da onların ajanı olduğunu düşünür. Oysa Unju gerçeği söylemektedir. Böylece Müslümanlar Cengiz Han'a karşı birleşemezler ve onların kurdukları devletler ve şehirler tek tek yıkılır. Cengiz Han'a 6 ay boyunca en çok direnen Kıpçaklar ve Kıpçaklar'ın başkenti Otrar'dır.

4. *Son Durak* (Қияң/Кіян)

Kazakfilm, 1989. Yönetmen ve Senaryo: Serik Aprımov; Görüntü Yönetmeni: Murat Nugmanov; Sanat Yönetmeni: Sabit Kurmanbekov; Oyuncular: Sabit Kurmanbekov, Murat Ahmetov, Bakıtjan Alpeisov, Nagımbek Samayev.

Erkin Hasenov, Murat Iskakov, Arman Âlimov ve Talgat Kotekov. Bunlar, 1964'te Kazakistan'ın Semipalatinsk vilayeti Aksuat köyünde doğan, 1979'da da VLKSM'ye (Sovyetler Birliği Leninist Komünist Gençler Birliği, diğer adı

KomSoMol) üye olan gençlerdir. Film, askerliğini yeni tamamlayan Erkin'in köye dönmesiyle başlar. Evine gittiğinde yengesi ona sevgilisi Saltanat'ın kaçırıldığını söyler. Erkin ağabeyiyle dışarıya çıkar ve yukarıda adları geçen arkadaşlarıyla gezer, birlikte içki içerler, kızlara giderler, kavga ederler. Filmdeki köy de, köylüler de çok kötü durumdadır. Hatta yok olmanın sınırındadır. Köyde alkol ve fuhuş tuzağına düşen, sürekli kavga dövüş yapan gençler, toplumdan saygı görmeyen yaşlılar, birbirini bıçaklayan, öldüren insanlar yaşamaktadır. Aksuat, insanın ve insanlığın gelebileceği son duraktır. Erkin, her ne kadar diğer arkadaşlarına nazaran iyi bir karakter ise de, dağ başında yaşlı bir kadına "arabam bozuldu" diye arabasının frenini bastırıp, onun geliniyle arabanın arkasında beraber olacak kadar da kötüdür. Filmin sonunda Erkin, köyü terk eder. Yoksa arkadaşı Murat'ın da dediği gibi Aksuat'ta çürüyüp gidecektir.

ÖZET

Ulus-Devlet İnşa Sürecinde Sinema: Bağımsızlık Sonrası Kazak Sineması Örneği

1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılması, on beş bağımsız devletin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu devletlerden biri olan Kazakistan Cumhuriyeti, bağımsızlığını aldığı yıldan bu yana bir etno-kültürel çekirdeğe dayanan ve “çekirdek etninin” –Kazakların– kültür ve dilini destekleme aracılığıyla nüfusunu homojenleştirmeyi amaçlayan politikalar yürüten bir devlettir. Bağımsızlık sonrası Kazak sineması da ülkenin bu politikalarına uyumlu bir biçimde oluşmuştur. Gelgelelim tüm bunlar, kültürler, medeniyetler ve dolayısıyla toplumları birleştiren, bütünleştiren ve dönüştüren bir süreç olan küreselleşmenin en belirgin olduğu bir dönemde yaşanmaktadır. Oysa küreselleşme kavramı bağlamındaki tartışmalar, küreselleşmenin ulus-devleti aşındırdığı ve buna bağlı olarak sinemaların da uluslaşırıldığı ve hatta ulus-sonrası olmaya yöneldiğini ileri sürmektedirler. Öte yandan küresel alandaki baş döndürücü gelişmeleri yadsımak da olanaksızdır. Dolayısıyla günümüzde ulusal sinema tartışmasının tekrar gözden geçirilmeye ihtiyacı vardır.

Bu tez çalışması, sinemanın ulusallığa olan bağımlılığı ve onun küresel yüzünü günümüz Kazak sineması örneğinde ele almıştır. Çalışma kapsamında ‘küreselleşme’, ‘ulus-devlet’, ‘ulus’ ve ‘milliyetçilik’, ‘ulusal sinema’ ve ‘ulusaşırı sinema’ gibi kavramlar tartışılmaktadır. Çalışmada günümüzde bir ulusal sinema ele alındığında sinemanın ulusal ve uluslaşırı boyutlarının birlikte ele alınması önerilmektedir.

Çalışmanın temel tezi, dünya sinemalarının birçok örneğinde ulusu aşan farklı öyküler ve temaların geleneksel ulus fikrini eleştiriye tabi tutmasına rağmen, bu tür bir sürecin Kazak sineması için henüz başlamadığıdır. Bir başka ifadeyle, günümüz Kazak sineması inşa edilmekte olan Kazak ulus-devletinin bir kültürel ürünü olmaya devam etmektedir ve ulusal, hatta milliyetçi bir alegori olarak okunabilir.

ABSTRACT

Cinema in the Nation-State Building Process: The Example of Kazakh Cinema after Independence

The disintegration of the Soviet Union in 1991 led to the emergence of fifteen independent states. Being one of these, the Republic of Kazakhstan, based on an ethno-cultural core, is a state which conducts policies through supporting the culture and language of the “core ethnic” group, namely, Kazakhs, having intended to make the population homogeneous since it gained its independence. Kazakh cinema was formed in a manner that is consistent with this policy in the period of post-independence. Yet all these have been experienced in an era in which globalization has marked itself as the most significant phenomenon, being a process of combining, converting, and integrating cultures, civilizations, and thus societies. However, in the context of the globalization debate, it is asserted that the concept of globalization is eroding the nation-state and, consequently, cinema also tends to be trans-nationalized and even to become post-national. On the other hand, the dizzying developments within the global scene are impossible to deny. Accordingly, then, the contemporary debate on national cinema needs to be reviewed again.

This dissertation delves into cinema’s dependence on nationality and its global face in the case of today’s Kazakh cinema. Concepts such as ‘globalization’, ‘nation-state’, ‘nation and nationalism’, ‘national cinema’, and ‘trans-national cinema’ are evaluated within the framework of this study. It is proposed in the study that, when national cinema is analyzed at the present, its national and trans-national dimensions should be considered together.

The basic thesis of the study is that, even when the idea of traditional nation is subject to criticism in many examples of world cinema having different stories and themes which exceed the nation, such a process has not started yet for Kazakh cinema. In other words, contemporary Kazakh cinema continues to be a cultural product of the nation-state under construction and can be read as a national, or even a nationalist, allegory.