

MİLLİYETÇİLİK, MİLİTARİZM VE TOPLUMSAL CİNSİYET İLİŞKİSİNİ *NEFES* FİLMİ ÜZERİNDEN OKUMAK

Nagehan Tokdoğan

Hacettepe Üniversitesi

İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışmada milliyetçilik ve militarizmin egemen toplumsal cinsiyet normlarıyla olan karşılıklı ilişkisi üzerine geliştirilen kuramsal yaklaşımlardan hareketle *Nefes: Vatan Sağolsun* filmindeki kadınlık ve erkeklik temsilleri incelenmiştir. Film, militarist ve milliyetçi örüntülerinin egemen kadınlık ve erkeklik kategorilerinden ne ölçüde beslendiği, bu kategorileri yeniden üretilip üretilmediği yönündeki sorular ışığında bir analize tabi tutulmuştur. Nihayetinde filmin milliyetçilik ve militarizmin vazettiği başat kadınlık kategorilerini yeniden üretirken, hegemonik erkeklik kategorilerini alaşağı ettiği, erkekliği bir kriz momentinde temsil ettiği ve bu haliyle muhafazakâr milliyetçi-militarist filmlerden farklılaştığı sonucuna varılmış, bu “sapma”nın olası konjonktürel nedenlerine ilişkin düşünceler ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: *Milliyetçilik, militarizm, toplumsal cinsiyet, temsil, Nefes: Vatan Sağolsun.*

Reading the Relationship of Nationalism and Militarism with Gender in *Nefes*

Abstract

This study focuses on the representation of womanhood and manhood in *Nefes: Vatan Sağolsun* in light of theoretical approaches to the interrelation between nationalism, militarism, and dominant gender roles. The main question of the study is whether the nationalist-militarist narrative of the film makes use of and reproduces dominant womanhood/manhood categories. The study shows that while the film’s narrative reproduces the dominant womanhood categories, it tears down the hegemonic manhood categories, and that is what differentiates it from conservative nationalist-militarist films. The meaning of this “deviation” is evaluated regarding the possible cyclical grounds in which the film was produced.

Keywords: Nationalism, militarism, gender, representation, *Nefes: Vatan Sağolsun.*

Giriş

Feminist literatürde son yıllarda milliyetçilik¹ ve militarizmin² egemen toplumsal cinsiyet normlarıyla karşılıklı ilişkisi üzerine analizler geliştirilmiştir. Temelde milliyetçilik ve militarizmin dünyadaki ulus-devlet oluşumlarıyla paralel biçimde güçlendiği ve bu esnada toplumsal cinsiyet kategorilerinden sıklıkla beslendiği savı hâkimdir. Türkiye özelinde milliyetçiliğin siyasal bir doktrin olarak ortaya çıkışı Osmanlı İmparatorluğu'nun çözülmeye başlaması ve akabinde yerine ulus-devletin ikame edilmesiyle gerçekleşmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin temel ilkelerinden biri olan milliyetçilik, kendisine içkin bir motif olan tehdit algısı ve beka kaygısı nedeniyle, militarizmle sıkı bir işbirliği içinde gelişmiştir. Ulus-devletin kuruluşundan itibaren ordu hem vatanın bütünlüğünün hem de rejimin koruyucusu olarak algılanmıştır. Ordunun bu ayrıcalıklı konumu, Cumhuriyet tarihi boyunca gittikçe kuvvetlenerek kurumsallaşmıştır (Altınay & Bora, 2002, s. 140).

Altınay, bir toplumdaki kalıplaşmış toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve bu ilişkilerin seyrini anlayabilmek için o toplumun uluslaşma süreçlerine, milliyetçiliğe ve militarizme bakmak gerektiğini söyler. Ulusun ve devletin inşası sürecinde hem kadınlara hem de erkeklere yüklenen roller, kadınlık ve erkeklığe atfedilen anlamlar, milliyetçiliğin kurgulanışında merkezi bir yer işgal ederler. Dolayısıyla milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet ilişkisine bakarken kadınlık kurgularının yanı sıra erkeklik kurgularına da bakmak gerekir. Zira

¹ Milliyetçiliği yalnızca bir siyasi doktrin ya da ideoloji olarak kavramak yeterli değildir. Zira milliyetçilik aynı zamanda bir dünyaya bakış ve onu yorumlama biçimi, bizi çevreleyen gerçekliği anlamamızı ve onu şekillendirmemizi sağlayan bir referans çerçevesidir, bir söylemdir. Bu söylem dünyayı “biz” ve “onlar” şeklinde ikiye bölerek her iki tarafa da türdeş ve sabit bir kimlik atfeder. Güç ve tahakküme dayalı bir hegemonya kurar, kendisini doğallaştırır. Milli kimlikleri ebedi hakikatler olarak sabitleyerek bir mutlak değerler sistemi yaratır. Milliyetçi söylem temelde kurumlar aracılığıyla işler. Bireylerin gündelik hayatlarında var olan tüm kurumlar tarafından üretilerek dolaşıma sokulur (Özkırımlı, 2010, 30-31).

² Militarizm, yalnızca güçlü ordu ve silahlımayla tanımlanan bir kavram değildir. Militarist düşünme tarzı tüm topluma nüfuz eden, bireylerin şiddete dayalı imgeler ile savaş, kan, çarpışma, şehitlik, zafer, yenilgi, kahramanlık gibi kavramlar üzerinden düşünmesini doğallaştıran bir olgudur. Militarizm güçlü ve cesur erkek imgeleri ve korunmaya muhtaç zayıf kadın/anne imgeleri aracılığıyla kurgulanır. Dolayısıyla milliyetçiliğin militarizasyonu, toplumsal cinsiyete dayalı iktidar ilişkilerinden beslenerek mümkün olur (Saigol, 2009, s. 227-258).

erkeklığı de anlamak, kadınlığı ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini daha verimli bir biçimde çözümlemeye kapı aralar³ (2009, s. 20).

Bu çalışmada milliyetçilik ve militarizmin kurgulanışında toplumsal cinsiyet rollerinin hangi biçimlerde araçsallaştırıldığına dair kuramsal bir ardalana birlikte milliyetçi ve militarist bir anlatı olarak değerlendirilebilecek olan *Nefes: Vatan Sağolsun*⁴ (Levent Semerci, 2009) filmi üzerinden kadınlık ve erkeklik kategorilerinin temsili analiz edilecektir. Ryan ve Kellner'a göre filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktaran kültürel yapıtlardır. Film, "dışındaki" gerçekliği olduğu gibi yansıtan değil, söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştiren ve bu haliyle toplumsal gerçekliğin inşasında kullanılan temsiller sisteminde kendine yer açan bir araçtır. Filmle toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak kavramak ve sinemasal temsillerle toplumsal hayatı belirleyen temsiller arasında bağlantı kurabilmek için, filmlerin şifrelerini, ortaya çıktıkları toplumsal-kültürel bağlamlar ışığında çözümlemek önemlidir (1997, s. 34-35). Zira "toplumsal hayatı tanımlayan çelişkiler, ortaya çıkan değişimler ve belirsizlikler, dönemin toplumsal ruh halini olduğu kadar, popüler filmlerce başvuru temsil stratejilerini de değiştirir" (Arslan, 2005, s. 13). Dolayısıyla popüler filmler, farklı anlatı ve temsil biçimlerine başvurarak toplumsal hayattaki meselelerin kolektif hissiyat düzeyinde nasıl yaşandığına ilişkin bir çerçeve çizerler. Bu açıdan bakıldığında *Nefes* filmi de Türkiye'nin otuz yıldır içinde olduğu ve resmi söylemde "Kürt sorunu" olarak zikredilen savaşın *kısmen*⁵ milliyetçi-militarist kodlarla şifrelenmiş bir anlatısı olarak çözümlemek mümkündür. Filmin gösterime girdiği zamanın (2009) yıllardır iki taraf açısından da ciddi

³ Milliyetçilik ve militarizm üzerine çalışmalarda toplumsal cinsiyet kavramı doğrudan kadınlığı, kadına yüklenen sembolik ve nesneleştirici rolleri çağrıştıran gibi görünse de, aslında bu ideolojiler içinde kadınlık kadar erkekliğin de belli kalıp ve normları vaaz edilir ve yeniden üretilir. 1970'li yıllarda feminizmin ikinci dalgasıyla birlikte toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında artık erkekler ve "erkeklikle" üzerinden de bir toplumsal cinsiyet eleştirisi geliştirilmeye başlanmıştır. Bu dönemden itibaren bazı erkekler toplumsal cinsiyet eşitsizliği içindeki konumlarını sorgulamaya başlamış ve bununla beraber batıda erkeklikle ilgili toplumsal hareketler yoğunlaşmıştır. Aynı süreçte feministlerin de kadınlık konumlarına dair analizlerin erkeklikle olan ilişkisellik üzerinden yapılması gerektiği konusunda duyarlılık kazandığı görülür. Bu gelişmelerin sonucu olarak da erkeklik çalışmaları sosyal bilimlerde önemli bir yer edinmiştir. Erkeklik çalışmaları temelde erkekliğin neliğine, belli toplumsal bağlamlarda ortaya çıkan hegemonik erkeklik biçimlerine ve nihayet son yıllarda açığa çıkan çağdaş kapitalist toplumlardaki erkeklik krizine odaklanılmışlardır.

⁴ Metnin bundan sonraki akışında filmin ismi *Nefes* olarak zikredilecektir.

⁵ Filmin *kısmen* milliyetçi-militarist bir anlatı olduğu yönündeki bu argümanın dayanağı, anlatı boyunca başvuru retoriksel stratejilerin muhafazakar değil, liberal bir pozisyondan hareketle kullanılmasıdır. Bu iddiayı destekleyen retoriksel imgeler olarak yırtık Türk bayrağı, bayrağı göndere çeken askerlerden birinin o esnada Kürtçe şarkı söylüyor olması, Atatürk büstünün yere düşüşü ve nihayet çatışmada uğranan hezimet sayılabilir.

kayıplara neden olan savaşın Türkiye açısından artık kördüğüm haline geldiği bir döneme, aynı zamanda AKP iktidarının ortaya attığı “Demokratik açılım” projesinin hararetli bir biçimde tartışıldığı bir konjonktüre denk gelişi, onu toplumsal-siyasal bağlamı ışığında çözümlemeyi gerektirir. Bu bağlamın *nasıl* şifrelendiği ise, filmdeki toplumsal cinsiyet temsillerinden, bu temsillerdeki “uzlaş” ve “kırılmalar”dan hareketle değerlendirilebilir.

Nefes, bir yüzbaşının komuta ettiği, Karabal tepesinde bulunan bir röle istasyonunu korumakla görevlendirilen kırk askerin hikâyesini anlatır. Filmin anlatısı ordu ve zorunlu askerlik olgusu üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla filme erkek karakterler hâkimdir ve kadın karakterler yalnızca anlatıyı desteklemek için işe koşulur. Film boyunca neredeyse hiç kadın karakter görmeyiz ancak karakoldaki askerlerin anne ve sevgilileriyle yaptıkları telefon görüşmeleri, iç konuşmaları ve birliğin yaralı olarak ele geçirdiği bir kadın gerilla üzerinden milliyetçilik, militarizm ve kadın ilişkisine dair bir temsilden söz edebiliriz. Filmdeki erkeklik temsiliye –tabiatı gereği- milliyetçilik ve militarizm üzerinden bir okumaya tabi tutulabilecek ölçüde yoğundur. Ancak filmin erkekleri, hegemonik erkeklik normlarından uzak, hatta onun tüm içerimlerini sorgulayan-sorgulatan bir konumdadırlar ve bu haliyle filmdeki erkeklik temsili, aşılmaya çalışıldıkça daha çok saplanılan bir kriz içinde karşımıza çıkar. Filmde milliyetçi-militarist söylemle uyum içinde işleyen kadınlık temsiline rağmen, milliyetçi-militarist söylemden açık bir kopuşu imleyen erkeklik temsiliindeki kırılmaları açığa çıkardıktan sonra, bu “sapma”nın bağlamsal-konjonktürel nedenlerine dair bir çözümlemeye girişmek yerinde olacaktır.

Nefes’in Kadınları

Nefes filminde kadınlık temsili, daha çok erkeklerin atıfları üzerinden işler ve kadınlık imgesel anlamda bir yokluk, bir *görünmezlik* durumuyla karşımıza çıkar. Filmin ana karakteri olan yüzbaşının gerek askerlerle yaptığı konuşmalar gerekse karısıyla yaptığı telefon görüşmeleri, anlatıda kadınların *hakkında konuşulanlar* olarak sabitlendiği bir temsil düzeyinde seyreder. Yüzbaşı karakterinin yanı sıra, askerlerin anneleri ve sevgilileriyle yaptıkları telefon görüşmeleri ve birbirleriyle kadınlar *hakkında* yaptıkları sohbetler, filmdeki görünmez kadın temsili destekler. Filmde, telefon görüşmelerinde *öteki ses* ve erkeklerin sohbet konusu olarak kadın, muhafazakâr milliyetçi anlatılarda karşımıza çıkan klişeleşmiş konumlar olan *melek* ve *şeytan* ikiliğine hapsedilir. Filmin *iyi* kadınları milliyetçi-militarist kurguların temel bir motifi olan “kutsal vatan toprağı” analogisi üzerinden resmedilirken, *kötü* kadınları erkeğe ihanet eden hainler, “orospular” olarak sunulur. Filmde görünürlüğü olan tek kadın figürüye “namussuz düşman” olarak şeytanlaştırılan kadın gerilladır.

Kutsal Vatan Toprağı Olarak Kadın

Nefes’in anlatısı, yüzbaşının karakola gelişi ve nöbet tutan askeri uyurken yakalamasıyla başlar. Ertesi sabah yüzbaşı içtima esnasında tüm askerlere uzunca bir ajitatif konuşma yapacaktır. Bu konuşmada, gece uyuyakalmış olan

asker yüzünden bugün hepsinin ölmüş olabileceğini, askerlerin eşleri, sevgilileri ve annelerine yaptığı göndermeler üzerinden dile getirir. Askerlerden birine yönelttiği “Karın var mı? Lojmanda mı kalıyor? Hemen haber ver yeni bir ev arasın! Lojmandan çıkaracaklar, çünkü sen öldün!” sözleri, kadının, milliyetçi-militarist tahayyülde erkeğine olan tabiiyeti ve korunmaya muhtaç “doğası” üzerinden tanımlanışını açığa çıkarır. Milliyetçi tahayyülde kadınları koruma ve sahiplenme söylemi, onların vatan toprağı olarak simgeselleştirilmesiyle yakından alakalıdır. Ulusal imgelemi şekillendiren bir gösterge olarak kadının vatan ile özdeşleştirilmesi, içerisinde hem romantik hem de erotik yan anlamlar barındırır. Vatan/kadın için duyulan arzu; ona sahip olmak, hayran olmak onu sevmek, korumak, onun uğruna ölmek gibi duygularda billurlaşan bir erkek arzusudur (Saigol, 2009, s. 232). Milliyetçi kavrayışta vatanın kadın olarak tahayyül edilmesi, erkeklerin vatani bir çeşit namus meselesi olarak kodlamalarına da yol açar. Najmabadi, ulus (erkek) ile vatan (kadın bedeni) arasında erotize bir ilişki olduğunu tespit eder ve sevilen kadın olarak vatan imgesine, yabancıların taciz ve tecavüzüne karşı korunması gereken bir mevzi olarak kutsiyet atfedildiğini öne sürer (2009, s. 129-133). Dolayısıyla yüzbaşının konuşmasında vurguladığı asker eşinin lojmandan atılması ihtimali, o kadının erkeksiz, tekinsiz bir hayata geçişini sembolize eder. Lojmandan atılmak, erkeğin ve ulusun namusunun göstereni olan, korunması gereken kutsal vatan toprağını imleyen figür olarak kadının, dolayısıyla da onun varlığında ve bedeninde görünür olan tüm simgelerin düşüşünün habercisidir. Dolayısıyla kadının lojmandan atılma ihtimali, erkeğin namusunu kaybetme ihtimalini beraberinde getirir.

Filmin anlatısındaki en temel çatışma noktası olan yüzbaşı ile gerilla grubunun “Doktor” lakaplı lideri arasında film boyunca yaşanan antagonizma, milliyetçilik ve militarizmin kadınlık kurgusunun okunabileceği başka bir malzeme ihtiva eder. Yüzbaşının, karısı Zeynep ile yaptığı her telefon görüşmesinde Doktor mütemadiyen çevrime girerek yüzbaşmayı tedirgin eder. Bu konuşmalardan birinde Doktor “Komutan, söyle boşuna bekleme sen yenge” der. Yüzbaşmaya karısına hemen telefonu kapatmasını söyler. Burada yüzbaşı ile karısı arasındaki mahremiyeti ihlal ederek konuşmalarını dinleyen, yer yer araya girerek yüzbaşmayı taciz eden Doktor, bir düşman olarak simgesel anlamda yüzbaşının namusuna yönelik bir tehdit unsuru teşkil eder. Bir başka telefon görüşmesinde Doktor yine çevrime girer ve yüzbaşmaya “Çok merak ediyorum sen ölünce karını kaç ay bırakıyorlar lojmanda?” diye sorar. Karşımıza yine yüzbaşı tarafından korunup kollanmaya muhtaç bir eş olarak kadın imgesi ve vatan toprağının da tehdit altında olduğu mesajı çıkar. Anlatının sonlarına doğru, yüzbaşının karısına yazdığı mektuptaysa, bu mesaj iyiden iyiye açığa çıkar; yüzbaşı karısına “Beni affet, ‘vatan sana canım feda’ derken dışım, içim ‘vatan sensin be aşkım’ diye haykırdı. Toprağın olmaya çalışmak varken mezarın oldum” diye yazarken kadın ile vatan arasında kurulan paralellik, tehdit

altındaki kadın ile yine tehdit altındaki vatan toprağı imgesinin iç içe geçtiğı, birbirinin yerine ikame edildiğı bir temsile kapı aralar.

“Aldatan Hain” ve “Namussuz Düşman” Olarak Kadın

Milliyetçi söylemde kadınlara “korunmaya muhtaç vatan toprağı” olarak bir –sözde- kutsiyet atfedilirken, bu tahayyülün öngördüğü saflığın, naifliğin, kutsiyetin dışında kalan kadınlıklar şeytanlaştırılır. Bu şeytanlaştırma, milliyetçi söylemde kadınlığın “namus” motifi ekseninde tanımlanmasıyla yakından ilişkilidir. Zira namus söylemi, milliyetçiliğın vazettiğı normatif konumlara “oturmayan” kadınların “orospu” olarak kodlanmalarına dayanak noktası teşkil eder.

Nefes’in askerlerinin hem kendi aralarındaki konuşmalarda hem de sevgilileriyle yaptıkları telefon görüşmelerinde “aldatan, ihanet eden kadın” imgesi sürekli olarak desteklenir. Örneğın hep birlikte söyledikleri bir şarkının sözleri şöyledir; “Bana bir resmini vermedin bile / Şimdi geziyorsun elden ele / Çalacağım kapımı bir demet gülle / Hayat kadını, allahsız sürtük / Biz seninle orda burda ne alem sürdük!” Bu şarkı sözlerinde tamamen cinsiyetçi örtüntülerle şekillenen, kadını cinsel bir nesne ve aynı zamanda erkeğini aldatan bir “orospu” olarak kodlayan eril dil kendisini gösterir. Bir başka sahnede bir asker telefonda sevgilisiyle konuşurken kadının sevgilisine onu ihmal ettiğı için kızdığına şahit oluruz. Asker, oradaki şartların elverişsiz olduğunu, bu nedenle onu arayamadığını anlatmaya çalışırken, kadın soğuk ve anlayışsız sesiyle onu aşağılar, onunla dalga geçer. Konuşmanın sonundaysa kadın ayrılmak istediğini söyler. Burada kentli, şımarık, anlayışsız kadın imgesi söz konusudur ve örtük bir biçimde kadının erkeğe ihanet ettiğı mesajı verilir. Aslında anlatı boyunca kadın ve ihanet sıklıkla özdeşleştirilir. Örneğın yüzbaşı bir askere sevgilisi olup olmadığını sorduktan sonra “Aldatacak oğlum seni! Hazır mısın?” diyerek kadınların hem erkeklere hem de ulusa ihanet eden tekinsiz varlıklar oldukları yönündeki şeytanlaştırıcı söylemi yeniden üretir.

Milliyetçi tahayyülde kadın, kültürel alanda bir milletin farklılığının en büyük göstereni olarak kodlanarak bir temsil yüküyle karşı karşıya kalır. Bu temsil yükü, kadınların topluluğun namusunun taşıyıcıları olarak kurulmalarıyla ilgilidir. Tam da bu nedenle savaşlarda askerlerin düşman grubun içindeki kadınlara tecavüz etmesi oldukça sembolik bir anlam ihtiva eder. Mosse, kadınların savaşta ya cinsel istismarın kurbanı olarak ya da cinsel tatmin nesnesi olarak var olduklarını söyler. Düşman kadınlar cinsel açıdan kolay elde edilebilir meşru tecavüz nesnelere dir. Tüm savaşlarda yaşanan tecavüz olayları tek tek bireylerin edimleri olarak değil, devlet ve ordunun ulusal itibarının birer göstergesi olarak sembolikleştirilmiştir (1985, s. 127-129). Dolayısıyla kadına tecavüz ve fuhuş milliyetçi-militarist kurgularda araçsal ve merkezi bir yer işgal eder. Bu kurguda dış düşman “başka erkekler”dir ve düşman ulusun kadınlarına tecavüz etmek aslında zaferi kadın bedenleri üzerinden kanıtlamaktır. “Ana ve bacalarının namusunu korumaya” yeminli erkekler, bu motivasyonla savaşmaya

ve şiddete daha yatkın hale gelirler. Aslında burada söz konusu olan, kadını araçsallaştırarak erkekliğe imtiyaz tanımak, erkekliği yüceltmektir.

Operasyon sırasında bir gerilla kadını yaralı olarak esir alan askerler onu karakola götürürler. Karakolun doktoru kadının yarasını temizleyip sarar. Bu esnada yüzbaşı içeri girer ve yatan kadının boynunu öldüresiye sıkarak ona şunları söyler; “Seni bekleyen yok mu kızım? Sen ölürsen kim üzülür? Ben üzülmem. Doktor üzülür mü? Tanıyosun dimi Doktor’u? Sikiyo dimi seni, sikiyo!”. O esnada bir asker odaya girerek Doktor’un telefonda olduğunu ve yüzbaşıyla görüşmek istediğini söyler. Yüzbaşıysa “Komutan sevginle ilgileniyo de” şeklinde karşılık verir. Yüzbaşının bu konuşmasında, düşman figürü olarak kadın gerillanın yalnızca kadınlığına ve cinselliğine yapılan vurgu dikkat çeker. Kadın gerillanın savaş ortamında -olsa olsa- bir cinsel tatmin aracı olarak var olduğu ve yüzbaşı tarafından Doktor’un “namusu” olarak algılandığı söylenebilir. Yüzbaşı, kadın gerillayı aşağılayarak ve ona dokunarak aslında Doktor’dan da intikamını almış olur. Bu kez Doktor’un namusu yüzbaşı tarafından ele geçirilmiştir ki bu, yüzbaşı için bir zaferdir. Anlatı boyunca karısına yoğun bir aşkla bağlı, duygusal bir erkek olarak çizilen yüzbaşı, söz konusu “düşman kadın” olduğunda onu, cinsel edime indirgeyerek düşmanı alt etmek için araçsallaştıran, aşağılayan bir erkekliğe bürünmüştür.

Tüm bunlardan hareketle, *Nefes*’e, milliyetçi-militarist ideolojinin kadınlar hakkındaki söylemlerini yeniden üreten, böylece bu ideolojiler içerisinde kodlanan egemen kadınlık algısını pekiştiren bir dil ve anlatımın hâkim olduğunu ve bu haliyle filmin cinsiyetçiliğin en bayağı sembollerini kullandığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda *Nefes*’in, kadın temsiliinde kapalı ve normatif bir anlatıya başvuran, muhafazakâr bir milliyetçi–militarist film olduğu sonucuna varabiliriz. Ancak söz konusu erkeklik temsili olduğunda karşımıza muhafazakâr bir milliyetçi-militarist anlatıdan beklenmeyecek ölçüde farklı bir tablo çıkar.

***Nefes*’in Erkekleri**

Erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp, duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutumları içeren bir pratikler toplamıdır. Atay’a göre erkeklik, kadınlıktan farklı biçimde bir iktidar pratiği olarak kurumlaşmıştır (2004, s. 14). Bir iktidar pratiği olarak erkekliğin milliyetçilik ve militarizmle ilişkisine baktığımızda, ulus-devlet mefhumuyla karşılaşırız. Çünkü ulus-devlet oluşumlarında karar alma konularında ve kadınlıkla ilgili meselelerde erkeklerin “üstünlüğü” ve düzenleyici rolü tartışılmazdır. Nagel’e göre “Ulus devlet esas olarak erkek bir kurumdur” (2009, s. 79). Cynthia Enloe de milliyetçi hareketlerin erkeklerin deneyimleri üzerinden şekillendiğini öne sürerek milliyetçiliğin erkekleştirilmiş hafızadan, erkekleştirilmiş aşağılanmadan ve erkekleştirilmiş umuttan doğduğunu öne sürer (1990, s. 44).

Türkiye özelinde baktığımızda günümüzde erkekliğin temelde şiddet, babalık, kocalık, aile reisliği, eve ekmek getirme gibi pratikler üzerine kurulu olduğunu söyleyebiliriz. Bu erkeklik kalıbı toplumda aile, okul, medya gibi kurumlar tarafından yeniden üretilerek sabitlenir. Ordu toplumsal alanda iktidar, şiddet, rekabet ve yarış düşüncesini körükleyen ve dolayısıyla da erkeklik kültürünü besleyen önemli kurumlardan biridir. Toplumdaki hegemonik⁶ erkeklik idealine erişim için erkeklere pek çok şey vaat eder. Hegemonik erkekliğin oluşumu sosyalizasyon süreçlerine bağlıdır. Erkekler dünyası olarak da adlandırılabilir dış dünyanın yarattığı modeller güçlü, acı çekmeyen, ağlamayan ve daima akılcı olan erkeklerdir. Bu erkeklik formunda erkek kendisi ve özellikle de duyguları hakkında pek fazla konuşmaz. Sorunlarını tek başına çözmeye çalışır ki bu, onu “kadınsılıktan” uzaklaştıran temel özelliklerden biridir. Sosyalizasyon sürecini başarıyla tamamlayan erkek, cesaretli, güçlü, duyarlılığı ve duygusallığı reddeden bir yapıya sahip olur.

Türkiye’de gerek milliyetçi ideolojinin “ordu-millet” mitinde açığa çıkan gerekse Kürt meselesiyle birlikte zihinlerdeki “kutsiyeti” iyiden iyiye pekiştirilen militarizm ve erkeklik, genelde popüler mecrada karşımıza muhafazakâr ve kapalı bir biçimde kodlanmış olarak çıkar. Ordu ve askerlik motifinin hakim olduğu filmlerde daha çok hegemonik erkekliği icra eden güçlü, cesur, yenilmez, kahraman erkeklerle karşılaşırız. Ancak *Nefes* filmi, seyirciye, erkeklik özelinde, muhafazakâr kodlarla kurulmuş kapalı anlatılardan farklı bir içerik sunar.

Hegemonik Erkekliğin “Yüz Karası”: Yüzbaşı Karakteri

Gilmore, erkek olmanın belli performans ölçütlerine dayandığını, bunların; “bir kadını hamile bırakmak”, “kendisine bağımlı olanları tehlikeden korumak” ve “hısım ve akrabalarını geçindirebilmek” olduğunu dile getirir (1990, s. 223). Gilmore’un bu kategorizasyonu *Nefes*’te özellikle yüzbaşı karakteri üzerinden çizilen erkeklikle sınılandığında yüzbaşının bu özelliklere haiz olmadığı ortaya çıkar. Aslında anlatı boyunca tüm askerlerin, çeşitli

⁶ Hegemonik erkeklik kavramı “ideal erkek”ten daha fazlasını imler ve örtük varsayımlarla yüklüdür. Hegemonik erkeklik öteki sınıf, ırk ve cinsiyetlerden erkekliklerle bir karşıtlık ilişkisi üzerinden kurulup tanımlanır. Dolayısıyla hegemonik erkeklik, diğer erkekliklerin rekabet ettikleri, kendilerini ona göre tanımladıkları bir standart, bir normdur. Bundan ötürü erkeklerin yaşamları zorunlu bir rekabet düşüncesi ve sürekli bir meşruluk arayışı temelinde şekillenir. Hegemonik erkeklik kültürel olarak desteklenen, yüceltilen, örnek gösterilen davranışlarla işler. Bu yüzden de aslında erişilmek istenen bir idealdir. Bu idealin en temel özellikleriyse tahakküm ve heteroseksüelliktir (Carrigan vd., 2004, s. 112). Hegemonik erkeklik ideolojisine göre erkeğin kadın üzerinde verili ve doğal kabul edilen bir tahakkümü söz konusudur.

semptomlarla görünür kılınan bir erkeklik krizi⁷ yaşadıklarına şahit oluruz. Ancak yüzbaşı karakteri, filmdeki en yüksek rütbeli asker ve erkek grubunun lideri olarak karşımıza çıktığından, onun yaşadığı kriz, daha makro ölçekte Türkiye'deki savaşın krizinin belirtisi ve cisimleşmiş hali olarak okunabilir.

Filmde, sıklıkla bir asker, yüzbaşının odasına girer ve ona “ilaç saatiniz geldi” diyerek ilaçlarını verir. Yüzbaşının hangi ilacı içtiği, neden içtiği konuşulmaz, bilinmez. Uzunca bir süre yüzbaşının yaşadığı yoğun stres nedeniyle anti-depresan aldığını düşünürüz. Anlatı doruk noktasına yaklaştığında ise yüzbaşı her şeyin anlamsızlaştığını düşünmeye başlar ve askere karısından bahsederken birden şunları söyleyiverir; “Bizim çocuğumuz olmuyor biliyor musun? O yüzden içiyorum o ilaçları”. Bir erkek için çocuk yapamamak, “karısını hamile bırakamamak” bir utanç kaynağı, dolayısıyla da bir sırdır. Bu sırrın açığa çıkmaması gerekir, aksi takdirde hem bir erkek hem de bir komutan olarak yüzbaşının erkekliği sorgulanmaya başlanır. Yüzbaşının bu itirafının anlatı boyunca süre giden gerilimin çözülmeye yüz tuttuğu, çatışma ve bozgun anının yaklaştığı zamanda gelmesi manidardır. Gücün ve iktidarın cisimleşmiş hali olarak karşımıza çıkan yüzbaşı karakterinin, soyunu devam ettirecek nitelikten yoksun olması, milliyetçi söylemin temel saikleri açısından da, bir eksikliğe ve krize işaret eder.

Gilmore'un hegemonik erkeklik üzerine öne sürdüğü performans ölçütlerinden bir diğeri “kendisine bağımlı olanları tehlikeden korumak”tır. Yine yüzbaşı karakteri üzerinden, onun zayıf yanları nedeniyle bu koruma kollama yetisine bir türlü haiz olamadığını, ona bağlı olan askerleri tehlikeye attığını ve sonunda çatışmada kendisi dâhil pek çok askerin ölümüne sebep olduğunu görürüz. Yüzbaşının bu performans ölçütünü gerçekleştirememesinin temel nedeni, anlatının başlarında meydana gelen bir olayda gizlidir. Karabal Karakoluna intikal ederken yolda bir gerilla grubunun üzerlerine ateş açması sonucu en yakın arkadaşı Orhan hayatını kaybetmiştir. Bu olay üzerine yüzbaşı

⁷ Beynon'a göre 1990'lı yıllardan beri erkekler değişen aile yapılarının, okuldaki başarısızlıkların ve şiddet içeren suçların merkezinde konumlanmışlardır. Dolayısıyla da erkekler aynı anda kriz içindeki bir toplumun hem nedenleri hem de belirtileri oluvermişlerdir. Çağımız, bir erkeklik krizi çağıdır; kapitalist sistem içerisinde erkeklerin mesleki rollerinde meydana gelen değişimler, işsizlik tehdidi ve buna bağlı stres, erkeklerin geleneksel maçoçluk ile yeni erkeklik arasında sıkışıp kalmaları, gey hareketinin yükselişi ve buna bağlı olarak daha androjen kimliklerin görünürlük kazanması ve kabulü, eve ekmek getiren rolü ve statüsünün kaybıyla beraber erkeklerin yaşadıkları depresyon, buna bağlı olarak ortaya çıkan şiddet eylemleri ve hırsızlıkların aktörlerinin çoğunlukla erkekler oluşu, feminist hareketin yaygınlaşmasıyla birlikte ataerkil tahakküm biçimlerinin güçten düşmesi gibi etkenler erkeklerin toplumdaki ayrıcalıklı konumlarını sarsmış ve onları bir krize doğru sürüklemiştir (Beynon, 2002, s. 76-79). Aslında erkeklik denilen o büyük anlatı moderniteyle birlikte kırılmıştır. “Sosyal yaşamın her alanında o ana kadar sorgulanmayan rutinler, içselleştirilmiş davranış kalıpları, roller ve işlevler yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır (Onur & Koyuncu, 2004, s. 36). Bu değişimden özellikle erkekler nasibini almış ve anlaşılmazlık, karmaşıklık, şüphe, güvensizlik ve korku gibi duyumsamalarla bir krizin içerisine doğru sürüklenmişlerdir.

son derece içselleştirip kişiselleştirdiği bir intikam duygusundan film boyunca kurtulamaz. Orhan'ın gerilla grubu tarafından öldürülmesinin ardından yüzbaşının ettiği intikam yemini, onun en zayıf noktasıdır aslında. Tam da bu intikam duygusu yüzünden askerlerini “koruyup kollayamaz” ve duygusal tepkilerle, öfke nöbetleriyle yanlış kararlar vererek kendisi dâhil pek çok askerın ölümüne sebep olur. Anlatı boyunca sık sık Orhan'ın yeni aldığı arabasını ne kadar çok sevdiğinden, bir karısı ve bir çocuğu olduğundan bahseder. Doktor ile aralarındaki antagonizmanın en büyük nedeni de bu olaydır. Yüzbaşının Orhan'a olan düşkünlüğü ve ondan bahsedışı anlatıda yer yer karısı Zeynep'in bahsinin dahi önüne geçer. Karısına “seni seviyorum” diyememiş bir adamın film boyunca arkadaşı Orhan'ın adını sık sık zikredip duygusal konuşmalar yapması homoerotik bir gönderme de içerir. Oysa ulus, milliyetçi tahayyülde hem erkekliğin hem de heteroseksüelliğin alanıdır. Topluluğun yeniden üretimi için gerekli heteroseksizm, milliyetçilikte tek norm olarak sabitlenir ve bu sabitleme kutuplaşmış ve hiyerarşik eril ve dişil kimlikleri kodlar. Zaten milliyetçilik kültürü “normal” erkek temalarını vurgulamak üzere yapılmıştır. Dolayısıyla milliyetçilik ve militarizmin heteroseksizmi bir norm olarak kabul eden ve diğer tüm ilişki biçimlerini reddeden doğası, filmdeki erkek karakterler üzerinden okunduğunda yüzbaşının Orhan'a olan düşkünlüğünün “erkek dayanışması” ve “homoseksüellik” arasında gidip geldiğini ve bu haliyle erkeklik açısından bir başka krizi görünür kıldığını söyleyebiliriz.

Gilmore'un formülasyonuna göre hegemonik erkekliğin bir diğer performans ölçütü “ailesini geçindirebilme” yetisidir (1990, s. 223). Doktor, yüzbaşıyla yaptığı telefon görüşmelerinde ona evine dönmesi gerektiğini, aksi takdirde burada öleceğini ve karısının da lojmandan çıkarılacağını söyler. Daha önce de değindiğimiz gibi lojman yüzbaşı ve karısı için simgesel bir barınağa işaret eder. Karısının orada güvenli bir şekilde yaşayacağını garanti edemeyen yüzbaşı bir yandan da böyle bir paranoya ve korkuyla mücadele eder. Anlatının sonlarına doğru karısına yazdığı mektupta onu koruyup kollayamadığı, yanında olamadığı için özür diler.

Nihayetinde yüzbaşı karakterinin daha çok heteroseksüellik, ekonomik özerklik, ailesine bakabilme, rasyonel olma, duygularına hâkim olabilme ve feminen olarak düşünülen her şeyden uzak olma olarak tariflenen (Alsop vd., 1998, s. 88) hegemonik erkeklik ölçütlerinin hiçbirine sahip olmadığı, dolayısıyla da bir iktidarsızlık, acziyet, suçluluk duygusu içine sıkışarak tam anlamıyla bir erkeklik krizi yaşadığı söylenebilir. Yüzbaşı karakterinde en yalın haliyle cisimleşen erkeklik krizi, anlatının içerisine serpiştirilmiş olan asker hikâyelerinde de açığa çıkar

Nefes'in “Güçlü, Cesur, Hazır” Olmayan Askerleri

Milliyetçi söylemde “vatana ve millete karşı kutsal görev, borç” olarak anlamlandırılan zorunlu askerlik olgusuyla şeref, vatanseverlik, cesaret gibi erkeklik jargonunda önemli yer tutan kavramlar erkekliğin militarizmle bağlantı

noktalarını gözler önüne serer. Bu denklemde silah tutmaya, savaşmaya karşı çıkmak dışarıda kalır, korkaklık ve namussuzluk olarak kodlanır. Askerliğin yüceltilerek milliyetçi-militarist saiklerin “gururla” sahiplenilmelerine yol açan bu çerçeve, erkeklerin başkalarının gözünde itibarsızlaşmamak, toplumsal olandan dışlanmamak için askere gitmeyi istemelerini; aynı zamanda, üniformanın ve silahın, şiddeti, cesareti, gücü temsil ettiği o büyük serüvenin içerisinde bir rolleri olmasını önemsemelerini açıklar. Zira bu serüven onlara erkek yoldaşlığı, kendini kanıtama fırsatı ve tarihsel bir olayın parçası olma şansı vaat eder. *Nefes*'in askerleriyse, anlatı boyunca militarizmin erkeklik zırhını kuşanmış çehresini altüst edici bir profil çizerler. Daha anlatının başında, yüzbaşı, arkadaşı Orhan'ı kaybettiği çatışma esnasında hiçbirinin Orhan'ı kurtarmak için kafalarını mevzilerden çıkaramadığını, kendisi dahil herkesin korktuğunu anlatır. Yüzbaşının anlattıkları, milliyetçilik, militarizm ve erkekliğin vazettiği cesaret, güç ve kahramanlık izlerini taşımayan, son derece “insani” bir duruma karşılık gelir. Film boyunca askerlerin devamlı olarak silah seslerinden ve telsizden gelen çatışma seslerinden korkmaları, bu korkunun beraberinde getirdiği eve dönme arzusu, kendilerinden, ailelerinden, sevdiklerinden bahsederken takındıkları duygusal ve çocuksu tavırlarda da aynı gerçekçi anlatının izleri sürülebilir.

Kirkham ve Thumin'e göre sinemada erkeklik vücut, eylem, dış dünya ve iç dünya olmak üzere dört temel kategori aracılığıyla temsil edilir. Sinemada erkek vücudu gücü ve iktidarı temsil eder, erkeğin eylemleri daha çok fiziksel güç üzerinden şekillendirilir ve beceri, sertlik, dayanıklılık gibi özellikler ön plana çıkarılır. Dış dünya, erkeklerin güç ve cesaretlerini kanıtlayabilecekleri bir alandır ve erkekliğini dış dünyaya yeterince kanıtlayamamış olan erkek iç dünyasında sürekli bu yenilginin gerginliğini yaşar (aktaran Beynon, 2002, s. 65-66). Filmde, bölüğün operasyona gideceği öğrenildikten sonra bir er yüzbaşının odasına gider ve ona şöyle yalvarır; “Ben de o dağa gelmek istiyorum. Dışarıda kimse beni ipelemezdi komutanım. Ben şimdi buradan çıkınca ne anlatacağım? Benden adam olmaz komutanım. Babam da hep öyle derdi. Ama siz yapın bi babalık komutanım. Beni de götürün. O dağ beni adam edecek komutanım.” Askerin bu yakarışını sözünü ettiğimiz vücut, eylem, dış dünya ve iç dünya kategorileri üzerinden bir erkeklik meselesi olarak okumak mümkündür. Asker diğerlerine göre son derece zayıf, küçük, çelimsiz bir bedene sahiptir. Fiziğinden duyduğu memnuniyetsizlik dış dünyadan (örneğin babasından) gelen aşağılamalarla birlikte iç dünyasında da bir gerginliğe neden olmuştur. Bu asker gücünü ve erkekliğini kanıtlamak için, dış dünyadakilerin artık onu “ipelemesi” için, askerliği bittiğinde anlatacağı bir kahramanlık hikâyesine sahip olmak için, kısacası “adam olmak” için çatışmada görev almayı şiddetle arzular. Askerin konuşması bize aynı zamanda erkeklerin orduya katılım nedenlerine ilişkin de bir fikir verir. Burada en temel motivasyon “erkekliği kanıtlamak”, “adam olmak”, “kahraman olmak”tır. Özellikle kahramanlık miti üzerinden biçimlenen erkek psikolojisi, anlatıda yüzbaşının askerlere yaptığı bir

konuşmada iyiden iyiye somutlaşır. Yüzbaşı eğer oradan sağ çıkarlarsa bunun onların erkekliklerini ispat edecek en büyük olay olacağını ima ederek şöyle söyler: “Burada yaşadıklarınızı karılarınıza anlatırsınız. Kadın dayanamaz zaten başlar hıçkırığa hıçkırığa ağlamaya. Kahramanım der.” Benzer biçimde Ömer isimli bir asker, arkadaşlarıyla konuşurken orada yapacakları çatışmada yaralanacağını, böylece “Gazi Komando Ömer” olarak memleketine geri döneceğini ve aşık olduğu kızın artık onunla ilgileneceğini hayal eder.

Askerlerin arzuladıkları “kahramanlık”la içinde buldukları erkeklik hali tam bir karşıtlık arz eder. Anneleriyle telefonla konuştuktan sonra ağlayan, sevgililerinden, sevdiklerinden bahsederken kırılğanlaşan, endişe ve korkuyla askerliğin bitmesini bekleyen askerlerle “güçlüyüz, cesuruz, hazırız” sloganında ima edilen kahramanlık arasındaki açığı, çatışma anında iyice belirginleşir. Çatışma başlar başlamaz romantizmiyle meşhur bir asker ağır yaralanır, oturduğu yerde “bir çocuk gibi” ağlayarak seslenir: “Komutanım! Sen hiç aşık oldun mu? Hiç şiir yazdın mı? Sende his var mı lan? Öldürecekler bizi!” Şair, kahramanlığa yeltenmez, içinde bulunduğu durumu gözyaşları ve ölüm korkusu içinde sorgular. Yine bir başka asker çatışmanın ortasında korkudan şuurunu kaybeder, telefonun yanına giderek telefonu açar ve “bir çocuk edasıyla” “anne, anne” diye seslenir. Burada da erkek olmanın, asker olmanın, kahraman olmanın bir ölçütü olan cesaret ve gözü karalığın yerini korkuya, acziyete, annenin güvenini hissetme ihtiyacına bıraktığına şahit oluruz. Özetle *Nefes*’in askerleri ne güçlü, ne cesur ne de hazır dırlar.

Sonuç

Milliyetçilik ve militarizmin egemen toplumsal cinsiyet normlarıyla olan karşılıklı ilişkisi hem bu ideolojilerin devamlılıklarını sağlayıp güçlenmelerine hem de toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesine hizmet eder. *Nefes* filminde bu ilişkinin izlerini sürmek amacıyla giriştiğimiz analizde filmin kadınlıkla ilgili tüm başat normları yeniden üretirken, hegemonik erkeklik rollerini alaşağı ettiğini görürüz.⁸

Filmde kadınlık, oldukça kısıtlı bir görünürlüğü olan, daha çok erkekler tarafından milliyetçi-militarist kalıplar içerisinde *hakkında konuşulan* bir cinsiyet kategorisi olarak karşımıza çıkar. *Nefes*’in kadınları ya şefkatine sığınacak analar, ya erkekler tarafından korunmaya muhtaç eşler, ya özlenen ama ihanet eden sevgililer ya da düşman tarafın namussuz mensuplarıdır. Tüm bu temsil biçimleri, milliyetçilik ve militarizmin öngördüğü kadınlık kategorileriyle uzlaşma içinde, onların yeniden üretimini sağlayarak bu rollere yönelik toplumsal algıyı güçlendirme işlevi görürler.

⁸ Film boyunca karakterlerin yaşadıklarıyla hegemonik erkeklik kalıpları arasındaki derin yarılmalar, anlatıda söylemsel düzeyde erkekliğin yeniden üretilmesine vesile olsa da, gerçeklik ve “ideal olan” arasındaki açığı yaşanan erkeklik krizini daha da billurlaştırır.

Söz konusu erkekler ve erkeklik temsilleri olduğundaysa anlatı içine yerleştirilen pek çok ögenin milliyetçi-militarist bir filmde karşılaşmayı ummayacağımız türden bir tablo sunduğu söylenebilir. Filmdeki erkekler, hegemonik erkeklik özelliklerinin hiçbirine sahip değildirler. Hepsinin zayıf noktaları, ideal erkek olamamakla ilgili kompleksleri vardır. Cesaret, güç, başarı gibi erkeklik ölçütlerinin hiçbirini tam anlamıyla yerine getiremezler. Kahraman olma hayali kurarken dahi duygusaldırlar. Filmde herhangi bir kahramandan da bahsedemeyiz. Dolayısıyla *Nefes*'e bir hegemonik erkeklik temsilinden çok krizdeki erkeklik temsilinin hâkim olduğunu söyleyebiliriz. “Karısını hamile bırakamayan”, onu tekinsiz bir hayat yaşamaya mahkûm eden, askerlerini tehlikelerden koruyamayan bir yüzbaşı figürüyle karşı karşıya kalırız. Üstelik anlatı seyirciye yüzbaşının heteroseksüelliğini dahi sorgulatur. Filmin diğer erkek karakterlerinin hepsi irade, cesaret, dayanıklılık, soğukkanlılık gibi özelliklerden yoksun bir biçimde çizilir. Karşımızda daha çok korkak, duygusal, çocuksu, romantik, melankolik, güçsüz ve başarısız erkekler vardır.

Türkiye’de Kürt meselesine ilişkin algıların, korkuların, kaygıların şifrenip hamaset yüklü paketler halinde seyirciye sunulduğu diğer popüler-milliyetçi filmlerden farklı olarak *Nefes*, izleyicinin halet-i ruhiyesinde şizofrenik bir etki yaratmıştır. Bölgedeki savaş söz konusu olduğunda milliyetçi-militarist bir konumu benimseyen izleyicilerin bir kısmı hayal kırıklığına uğrayarak filmi sert bir tonda eleştirirken diğer kısmı filmdeki milliyetçi-militarist kodlamaları baz alarak onu takdirle karşılamıştır.⁹ Sol-muhafiz cemahtan kimi izleyicilerse filmi egemen ideolojinin dilsel kalıplarındaki bir kırılma olarak okuyarak “önemli” addetmişlerdir (Çelenk, 2010, s. 93-94). Bu yorumsal farklılıklar bize hem Hall’ün “kodlama-kodaçıklama” kavramları yardımıyla izleyiciye attığı aktif pozisyonu hatırlatır, hem de filmin kodlanmasında muhafazakâr retoriksel stratejilerin yerine daha “liberal” bir retoriğin kullanılmış olduğunu gösterir.

Nefes'i hem izleyici hem de sinema yorumcuları açısından muğlak, belirsiz, tutarsız bir anlatı kılan ve onu muhafazakâr retorikten uzaklaştıran en temel öge, çözümlemeye çalıştığımız erkeklik temsilidir. Tam da Türkiye’de zorunlu askerlik olgusu ve savaşın konu edildiği bir filmde asker-erkeklerin sunuluş biçimindeki “insani” boyut, bizi bir popüler kültür ürünü olarak filmin üretildiği bağlama bakmaya zorlar. *Nefes*, Güneydoğu’daki savaşın en yıkıcı

⁹ Dönemin Genelkurmay Başkanı İlker Başbuğ ve CHP lideri Deniz Baykal’ın filmi izledikten sonraki olumlu yorumlarını hatırlayalım: “Belki de terörle mücadele kapsamında bugüne kadar çekilmiş en güzel filmlerden bir tanesi” (“İlker Başbuğ’un *Nefesini*”, 2009). “Çok etkili bir çalışma, çok çarpıcı! [...] Bu çalışma bizim sahip olduğumuz şeylerin değerini, önemini belki anlamamıza yardımcı olur. Gördüklerimiz hepimizi sarsıyor. Böyle bir sarsılmaya toplum, millet olarak ihtiyacımız var. Onların korumaya çalıştığı, bizim sahip olduğumuz şeylerin ne kadar değerli olduğunu, önemli olduğunu galiba birilerinin bize hatırlatmasına ihtiyaç vardı. Şimdi bu film işte bize bunu hatırlatıyor, bunu düşündürüyor” (“Baykal *Nefes*'i İzledi”, 2009).

biçimlerde tezahür ettiği 90'lı yıllardan bir hikâyedir. Ancak 2009 yılından geçmişe bakılarak yeniden yazılan bu hikâye, yüzbaşının da itiraf ettiği gibi “savaşın artık böyle kazanılamayacağı” toplumsal ve siyasal söylemin içinde dile getirilmeye başlandığı bir dönemde üretilmiştir. “Vatan sağolsun” demeyen annelerle, çözüme “demokratik açılım” planlarıyla, “barışçıl yol haritalarıyla” ulaşmaya çalışan siyasi figürlerin olduğu bu bağlamda *Nefes*, kadının temsili açısından milliyetçilik ve militarizme içkin olan cinsiyetçiliğin en bildik, en bayağı kodlarını kullanmış olsa da, erkeklik temsiline anlatıyı kapatmak yerine açık bırakarak, hamasetle örülmüş bir kahramanlık hikâyesi yerine “insancillaştırılmış” bir doku yaratarak, muhafazakâr milliyetçi-militarist söylemde bir kırılma yaratmış, bu haliyle Türkiye’deki savaşın tarihine “liberal” bir bakışla da olsa önemli bir not düşmüştür.

Kaynakça

- Alsop, R., Fitzsimon, A. & Lennon, K. (1998). *Theorizing Gender: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Altınay, A. G. & Bora, T. (2002). Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik. T. Bora & M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasal Düşünce: Milliyetçilik* (s. 140-154). İstanbul: İletişim.
- Altınay, A. G. (2009). Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm. A. G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 15-32). İstanbul: İletişim.
- Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? Yeşilçam’da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.
- Atay, T. (2004). “Erkeklik” En Çok Erkeği Ezer! *Toplum ve Bilim*, 101, 11-30.
- Baykal Nefes’i İzledi (2009, 29 Ekim). *Sabah*. http://www.sabah.com.tr/Siyaset/2009/10/29/baykal_nefesi_izledi (Erişim tarihi 01 Eylül 2013).
- Beynon, J. (2002). *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open University.
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*. İstanbul: Birikim.
- Carrigan, T., Connell, B. & Lee, J. (2004). Toward a New Sociology of Masculinity. R. Adams & D. Savran (Ed.), *The Masculinity Studies Reader* (s. 99-118). Oxford: Blackwell.
- Çelenk, S. (2010). Yasak Yas, Kesik Nefes. *Birikim*, 249, 90-97.
- Enloe, C. (1990). *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley, CA: University of California.
- Gilmore, D. D. (1990). *Manhood In The Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven, CT: Yale University.
- İlker Başbuğ’un Nefesini Kesen Sahne (2009, 26 Ekim). *Milliyet*. <http://siyaset.milliyet.com.tr/-nefes-ini-kesen-sahne/siyaset/siyasetdetay/26.10.2009/1154613/default.htm> (Erişim tarihi 01 Eylül 2013).
- Mosse, G. L. (1985). *Nationalism and Sexuality*. Madison, WI: University of Wisconsin.
- Nagel, J. (2009). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. A. G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 65-103). İstanbul: İletişim.

Najmabadi, A. (2009). Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak. A. G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 129-167). İstanbul: İletişim.

Onur, H. & Koyuncu, B. (2004). “Hegemonik” Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler. *Toplum ve Bilim*, 101, 31-49.

Özkırmılı, U. (2010). *Milliyetçilik Üzerine Güncel Tartışmalar: Eleştirel Bir Müdahale*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Saigol, R. (2009). Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri. A. G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 227-258). İstanbul: İletişim.