

## ORYANTALİZM VE OKSİDENTALİZM ARASINDA ÇANAKKALE SAVAŞI'NIN BELLEK İZDÜŞÜMLERİ: ÇANAKKALE YOLUN SONU VE SON UMUT FİMLERİ ÖRNEĞİ

Adem SAĞIR\*

Sinan KIRIMLI\*\*

### Öz

Bu çalışma, temelde sinemanın toplumsal anlamına odaklanmakla birlikte sinemaya uyarlanan “Çanakkale Savaşları” algısını oryantalizm ve oksidentalizm tartışmaları ekseninde çözümlenmiştir. Çalışmada “Çanakkale Yolun Sonu” ve “Son Umut” filmleri tercih edilmiştir. Birinci filmin tercih edilmesinde, filmi oksidentalist perspektiften “Çanakkale Savaşları” etrafında oluşan belleği okuma kaygısı etkili olmuştur. Çanakkale Savaşları'nda yaşananları merkezine koyan film, birçok isimsiz kahraman üzerinden Çanakkale cephesinde yaşananları, sosyal etkileşimleri, farklı kültürlerin karşılaşma alanlarında ortaya çıkan insani tavırlar gibi birçok olguyu yansıtmaktadır. İkinci filmin tercih edilmesindeki temel kaygı ise filmin aynı gerçekliği oryantalist perspektiften okuyor olmasıdır. Savaşı, “öteki” üzerinden tanımlayan ve betimleyen film, böylece savaşın gerçekliğinin ve tarihsel belleğin köklerinin yönünün değiştirildiği görülmektedir. Böylece bu çalışmada, iki farklı film içerisinde Çanakkale Savaşları'nın yansıtılmasında ortaya çıkan farklılıkların ve ortaklıkların çözümlenmesi amaçlanmıştır. Filmlerin çözümlenme konusu yapılmasındaki ana itici neden ise sinemanın ulaştığı geniş kitleler dikkate alındığında önemli bir toplumsal propaganda ve bellek inşa edici araç olarak görülmesidir. Çalışmanın önemi, “değer üretme” rolü bağlamında yerel olarak Türkiye’de, küresel olarak ise dünya üzerinde “Çanakkale Savaşları” algısının nasıl yansıtıldığı sorusunun yanıtlanmasından kaynaklanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Oryantalizm, Oksidentalizm, Çanakkale savaşları, Kültürel bellek.

---

\* Doç. Dr. Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü  
ademsagir@karabuk.edu.tr

\*\* Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü öğrencisi  
Makale Gönderim Tarihi: 27.01.2016, Kabul Tarihi: 16.02.2016

## Memory Projection of Çanakkale Battle Between Orientalism and Occidentalism: The Sample of “Çanakkale Yolun Sonu” and “The Water Diviner” Movies

### Abstract

This study basically focuses on the social meaning of the cinema but analyses the perception of The Battle of Çanakkale War that adapted to the cinema from the perspective of Orientalism and Occidentalism readings. In the study “Çanakkale Yolun Sonu” and “The Water Diviner” movies have been preferred. In the preference of the first film the reading anxiety of the memory that formed around the Battle of Çanakkale from the occidentalise perspective have been effective. The film that puts the centre of what happened at the Battle of Çanakkale reflects what happens in the Çanakkale Front over many unsung heroes, social interactions, and many cases such encounters occur in the area of human attitudes of different cultures. The main concern in the preference for the second movie but the reality is that reading from the Orientalist perspective. The film defines and describes the war with "other", so it is seen that changed the reality of the war and the direction of the root of the historical memory. So, in this study it is aimed to analyse the differences and similarities that occur when The Battle of Çanakkale is reflected. The main driving reason is the subject of analysis in making films that reaches a wide audience when considering the cinema is seen as a building a major offensive tool of social propaganda and memory. The importance of the study, "value creation" in the context of the role locally in Turkey, while globally in the world, how the perception of The Battle of Çanakkale reflected is due to answer the question.

**Keywords:** Cinema, Orientalism, Occidentalism, Çanakkale War, Cultural Memory.

### 1. Tarihten Beyaz Perdeye Toplumsal Belleğin İzlerini Sürme<sup>†</sup>

Küreselleşmenin baskıladığı toplumlarda, “uyumlu ve tek tip vatandaş” ve “evrensel kültür” yaratımlarına atfedilen kutsallık gittikçe yerel topluluklar lehine bozulmaya başlıyor. Artık, yerel kimlikleri kullanmak ve ön plana çıkartmak moda eğilimler oldu. Tarihsel bellek ise güncellenerek, toplulukların farklılaştırılmasında birincil araç olarak kullanılmaya aday. Sosyal bilimlerin

<sup>†</sup> Bu çalışmanın ilk biçimi, “21-24 Mayıs 2015” tarihleri arasında yapılan “100. Yılında Çanakkale Savaşları Uluslararası Kongresi”nde sunulmuştur. Bu makale, çalışmanın genişletilmiş ve yeniden gözden geçirilmiş halini içermektedir.

geçtiğimiz yüzyıl boyunca “totaliter kültür ve toplum” yakıştırmalarına karşı yaptığı mücadele,<sup>‡</sup> yeni yüzyılda kazananın yerel kültürler ve yerel kimlikler olduğunu onayladı. Bireyin küreselleşmeye uyum sağlayarak değil, kendi kültürel belleğini yaşatarak ve tarihsel belleğinin izlerini sürerek değerlendirileceğini vaat eden yeni durum, yeni muhafazakâr politik araçlarla da gittikçe kutsanmaya başladı. Muhafazakârlığın tarihle kurduğu doğrudan temas, topluluğun kendini güncelin içerisinde kurmasında eskiye göre daha fazla önem taşımaya başladı. Bugünün Türkiye’de Osmanlı Devleti üzerinden yapılan tanımlamalar da benzer kaygılardan hareketle toplumsal kimliğin tarihsel bellekle inşa edildiği biçimlerden birisidir. Cumhuriyet Türkiye’sinin değil de (1920-1938 arası dönem) bir önceki tarihsel alanın kullanılmasındaki temel hareket noktası, bugünkü iktidarın kendisini “muhafazakâr” olarak tanımlaması ve muhafazakârlığının temel kaynaklarının Osmanlı tarihinde bulunduğu varsayımına sahip olmasıdır.

Bu çalışma, aslında hem küreselin hem de yerelin, bahsi geçen bu değişimlerine somut olarak farklı bir perspektiften bakma çabasını içermektedir. Merkezine, bahsi geçen muhafazakâr vurguların gittikçe önem kazandığı varsayımını yerleştiren çalışma, bu durumun izlerini sinema üzerinden aramıştır. *Kitlesel olarak ulaştığı kişi sayısının yüksek olması ve kültür endüstrisinin en büyük araçlarından birisi olması*, çalışmada sinemanın kullanılmasının yerinde bir tercih olduğunu meşrulaştırmıştır. Çünkü sinema, geçmişten bugüne doğrudan ve dolaylı göndermelerle kullanılan *önemli ideolojik araçlardan* (Arslantepe, 2012:180) birisidir. Toplumsal problemler, kültürel pratikler, duygular veya bireysel coşku hallerini yansıtıyor olması bakımından sinema, toplumlar için hem yeniden üretilen hem de toplumun kendisini gösterdiği önemli alanlardan birisi olmuştur (Kellner, 1996; Monaco, 2013; Burke ve Briggs, 2005). Ayrıca *“gerçekliği güçlü ve inandırıcı bir biçimde sunması nedeniyle psikopolitik olarak izleyiciler üzerinde de büyük etkiler”* oluşturmaktadır (Monaco, 2001:249). Sinema, *sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceleri yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan geniş bir kültürel temsiller sisteminin* bir parçasıdır (Ryan ve Kellner, 2010:38). Böylece sinema, toplumsal belleğin etkilenmesine ve yönlendirilmesinde kullanılabilir bir araç konumuna yükselmektedir. Sinemayı Türkiye’de ön plana çıkartan önemli bir özellik ise son on yıl içerisinde, Kültür ve Turizm Bakanlığı destekli birçok filmin, tarihsel kimlik ve bellek için birer inşa edici araç olarak ön plana çıkışları olmuştur.

---

<sup>‡</sup> Bu mücadeleyi en iyi yansıtan kavramsal temalar, postmodernizm içerisindeki söylemlerde gizlidir. (Daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Sağır, 2012).

Bu çalışma, temelde sinemanın toplumsal anlamına odaklanmakla birlikte, Türk kurtuluş mücadelesinde mitleştirilen ve kutsallaştırılan “Çanakkale Savaşları”nın temsilileri/göstergeleri üzerinedir. Çanakkale Savaşları’nı “tekleştiren” noktalardan birisi, Osmanlı Devleti’nin Batı devletleri karşısında son müdafaası olarak kabul edilmesidir. Bu çalışmayı tekleştiren nokta ise Çanakkale Savaşları hakkında beyazperdeye uyarlanan filmlerden seçilen iki örnek üzerinde bir çözümleme yapmış olmasıdır. 2002 yılında çıkarılan bir yasayla 18 Mart’ın Şehitler Günü ilan edildiği dönemden beri her mart ayında mutlaka bir Çanakkale Savaşları konulu filmin vizyona girmesi, sosyolojik olarak çalışmanın niçin yapıldığı sorusunu değerlendiren nedenlerden biri olarak kabul edilmiştir. Ancak adı geçen filmlerin gişe başarıları, maddi getirileri veya iktidar ile sinema arasındaki ilişkinin de nereye konumlandırılabilir olduğu gibi bağlamlar, bu çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

Hazırlanmış olan bu çalışma, sinemaya farklı şekillerde uyarlanan “Çanakkale Savaşları”nı, seçilen iki film üzerinden *oryantalizm ve oksidentalizm okumaları* (Arlı, 2004; Buruma and Margalit, 2004) perspektifinden çözümlemiştir. Çalışmada “Çanakkale-Yolun Sonu” ve “Son Umut” filmleri tercih edilmiştir. Birinci filmin tercih edilmesinde, filmin oksidentalist perspektiften “Çanakkale Savaşları” etrafında oluşan belleğin okunması kaygısı etkili olmuştur. Çanakkale Savaşları’nda yaşananları merkezine koyan film, birçok isimsiz kahraman üzerinden Çanakkale cephesindeki olayları, sosyal etkileşimleri, farklı kültürlerin karşılaşma alanlarında ortaya çıkan insani tavırlar gibi birçok olguyu yansıtmaktadır. Türkiye’de mevcut tarihsel belleğin “tarihi film” kurgusuyla sinemaya aktarılması olarak karşımıza çıkan film, aynı zamanda “Batı’nın ve Batı Kültürü’nün”, “Doğu Cephesi” tarafından nasıl algılandığını da ortaya koyması bakımından dikkate değer bulunmuştur. Aslında burada kullanılmak istenen kavram “oksidantalizm” olmuştur. Oksidentalizm, Avishai Margalit ve Ian Buruma ikilisinin kullanmış olduğu “Batı değerlerine karşı düşmanca, yıkıcı bir tavır” ve “Batı’ya karşı bir nefret”(Öz, 2013; Metin, 2013) tanımlamasındaki içeriği ile kullanılmıştır. İkinci filmin tercih edilmesindeki temel kaygıda ise aynı gerçekliğin oryantalist perspektiften okuma tutkusu etkili olmuştur.

Son Umut, yaşlı bir adamın Çanakkale savaşında ölen oğlunun mezarını aramak için Avustralya’dan Türkiye’ye gelmesi üzerinedir. Filmin ana teması, “bir ulus olarak aramızda hiçbir anlaşmazlık olmayan bağımsız bir ülkeyi işgal ettik” mizansenini üzerine kuruludur. Filmin çeşitli yerlerinde izleyiciye verilen “yerini bilmediğiniz ülkeye bir daha asker göndermeyin” önermesi, bu durumu somutlaştıran önemli bir örnektir. Filmin öyküsü, “ölüm” algısı üzerinden yitirilen yaşamları ön plana çıkartma iddiasıyla kendisini temellendirir. “Klasik

*oryantalist perspektif*'te (Erkan, 2009) Gelibolu'da Avustralyalı, Yeni Zelandalı askerlerin kurban oldukları mitolojisine uymayan, savaşı yüceltmeyen, savaş karşıtı bir film olarak betimlemek mümkündür. Film içerisinde klasik oryantalist bakış açısından sıyrıldığı belirgin alanlar da bulunur. Türklerin film boyunca "kötü" veya "barbar" olarak gösterilmemesi; paracı ve çıkarıcı bir Papaz göstergesi karşısında hoşgörü dini İslamiyet'in ön plana çıkartılıyor olması, ezan ve caminin de bu hoşgörüyü sembolleştiren önemli göstergelere dönüşmesi dikkate değer bulunmuştur. Ancak film, savaşın "bağımsızlık" ve "özgürlük" için savaşılan bir milletin mücadelesini sıradanlaştırdığı için klasik oryantalist öyküden öteye geçememesi de eleştirilebilir durmaktır.

Böylece bu çalışmada, iki farklı film içerisinde *Çanakkale Savaşı*'nin yansıtılmasında ortaya çıkan farklılıkların ve ortaklıkların çözümlenmesi amaçlanmıştır. Filmlerin çözümlenme konusu yapılmasındaki ana güdüleyici neden ise sinemanın ulaştığı geniş kitleler dikkate alındığında "toplumsal bir propaganda ve bellek inşa edici araç" olarak görülmesidir (Anık, 2014; Swartz, 2013; Maigret, 2014). Çalışmanın önemi, "değer üretme" rolü bağlamında yerel olarak Türkiye'de, küresel olarak ise dünya üzerinde "Çanakkale Savaşları" algısının nasıl yansıtıldığı sorusunun yanıtlanmasından kaynaklanmaktadır. Çalışmanın içeriği iki izlekte ortaya koyulmuştur. İlk olarak oryantalizm ve oksidentalizm kavramları üzerinde durulmuş, bu kavramların tarihsel bellekte karşılık gelen yerleri dikkate alınmıştır. Diğer izleği ise adı geçen iki filmin içerik çözümlenmesi ile oluşturulmuş ve filmlerde Çanakkale Savaşları temasının ele alınış biçimleri çözümlenmiştir. Çalışmanın sonuç kısmında ise iki filmin ortaklıkları ve farklılıkları tartışılmış, filmlerin oksidentalist ve oryantalist söylemlere uyan biçimleri sunulmaya çalışılmıştır.

## **2. Bir Çarpışma Alanı Olarak Oryantalizm ve Oksidentalizmin Metaforik Kurguları**

Çanakkale Yolun Sonu filminde iskelede yan yana oturan iki asker arasında geçen diyalog "Türkler hava saldırısı için sinekleri, kara çıkartması için de bitleri eğitmiş olmalı" ile başlar ve Türklerin savaşta bitmek bilmeyen manevi güçlerinin betimlenmesi ile devam eder. Avrupa'da yıllardır sürediren Türk ve Müslüman gerçekliği, filmin içerisinde farklı göstergelerle dönüştürülerek sunulur. Aslında Batı'nın Türkler hakkındaki fikirleri çok önceleri oluşmaya başlamıştır. Birçok fikri akım, Batı'nın sadece Türklere değil Doğu'ya karşı ilgisinin her dönem var olduğunu gösterir. Doğu'nun mistik doğası ve karmaşık toplumsal pratikleri de Batı için aslında her dönem gizemli olmuştur. Seyyahlar için gezilip görülecek yerleri içerisinde saklayan Doğu, Hıristiyan refleksi ile de her dönem Batıca kutsallaştırılmış bir mücadelenin içerisinde

yer almıştır. Batı ile Doğu arasında tarihin birçok döneminde farklı biçimlerde karşılaşmalar olmakla birlikte, tarihteki son büyük karşılaşma ise Osmanlı Devleti ile Avrupa Devletleri arasındaki mücadeleler olmuştur. Osmanlı Devleti söz konusu olduğunda Batı ile Doğu arasındaki mücadele, 17.yüzyıldan itibaren oldukça hareketli ve aralıksız olmuştur. Osmanlı Devleti'nin modernleşme çabalarının başladığı 17.yüzyılda, bilimsel ve felsefi anlamda Batı'nın çok gerisinde kaldığının kabulü, ilerleyen yıllarda toprak kayıpları ile birlikte fiziken de çöküş sürecine girildiğinin göstergesi olmuştur. Bu çalışma, çöküşten birkaç adım öncesi ve yeni Türk devletinin kurulmasına giden süreçte önemli adımlardan birisi olarak kabul edilen Çanakkale Savaşları'nı merkeze yerleştirirken Batı'nın yüzyıllar boyunca Doğuya olan ilgisinin boyutlarını "oryantalizm" kavramıyla ilişkilendirmiştir. Aynı şekilde Doğu'nun da Batı'ya karşı olan ilgisini "oksidantalizm" kavramıyla ilişkilendirmiş ve incelediği iki filmi bu olgular üzerinden tartışmıştır.

Oryantalizm, temelde 18. ve 19. Yüzyıllarda Batılı seyahatçilerin çalışmalarıyla biçimlenmiş ve günümüzde Doğu'ya ilişkin yapılan Batı kökenli çalışmaları tanımlamak için kullanılmış bir kavram olarak bilinir. İçeriğinde dışlayıcı ve ötekileştirici bir anlam barındıran kavram, Batı'nın kendi dışındaki toplumlara karşı bir "hegemonya" kurma çabasını da yansıtmaktadır. Aslında oryantalizm içerisinde "damgalama" ya da "ötekileştirme" biçimini karşılayan şey oryantalizmin "modern bir sömürü biçimi" olduğuna dair söylemlerle ilişkilendirilmesi gerekliliğidir. Nitekim "ötekileştirme" söz konusu edildiğinde Turner'e göre (2002:148) "21.yüzyılda ötekilik sorunu gittikçe artan oranda İslam'ı anlama yönündeki politik gereksinimle" paralel gitmeye başlamıştır ve oryantalizmin yönü İslam coğrafyası üzerine kaymıştır. Buradaki öteki, modernizmin içerisinde üretilen yabancı ve düşman algısı ile de aynı anlamda birleşir. Turner'e göre (2002: 29) modern olmak için bir toplumun hedefe yöneltilmiş rasyonel davranış biçimlerini benimsemesi ve bunları uygulaması zorunludur. Batı'nın rasyonalizmi dünya tarihinin teolojik süreci için temel oluşturmaktaydı. Böylece orient öteki haline gelmekteydi. Bu görüşün sonucu ise daha önce de ifade edildiği gibi İslam'ın, rasyonalist modernite ve Hıristiyan Batı ile sorunlu bir ilişki içine oturtulmasıdır. Oryantalist söylem "ilahiyat, edebiyat, filoloji ve sosyoloji alanlarında ifadesini bulan ve zaman içinde bütünlüğünü koruyan bir çözümleme çerçevesi olarak sürdürülen bir alan olmuştur. Oryantalizm, mantıklı Batılı ile tembel Doğu karşıtlığı çerçevesinde örgütlenmiş bir karakterler, tipolojikler bütünü yarattı. Oryantalizmin görevi, Doğu'nun sonsuz karmaşasını anlaşılabilir tipler, karakterler ve kurumlaşmalara indirgemektir" (Kureyşi ve diğerleri, 1989: 37).

Edward Said (1998) Oryantalizm'in önsözünde kavramı; *"ben kendi hesabıma Oryantalizmin uzayıp giden bilimsel konu konuşmalardan çok daha ileri ölçüde Avrupa ve Atlantik güçlerinin Doğu üzerindeki bir kuvvet denemeleri olduğunu düşünüyorum"* şeklinde ifade eder. Edward Said, oryantalizmin içerisinde Doğu ve Batı kavramlarının coğrafi alanlar dışında kültürel pratik ve kalıplarla oluşturulduğunu söyler ki *orient ve oksident kavramları böylece üretilmiş biçimler olarak ortaya çıkar. Batı da Doğu da bir tarih, bir düşün geleneği, bir hayal dünyası ve bir kelime hazinesine sahip ideal bütünlüğüdür. Bu iki coğrafi gerçek böylece birbirini tamamlar ve bir bakıma birbirine dayanır* (Said, 1998:16). Son olarak oryantalizm içerisinde gizil bir söylem olarak *Batı'nın Doğu'yu tanıyarak kendi gücünü keşfetme çabasını* da içerir. Gücün keşfedilmesi süreci de bize, Batı'nın yeni bir medeniyet dairesi olarak ortaya çıkışının ana kaynağını sunar.

Oryantalizmin ters izdüşümü olarak oksidentalizm kavramı ise oryantalizmin kapsadığı süreçleri, bu sefer Doğu'nun Batı algısı üzerine tutar. Yani artık yorumlama sırası, Doğu'dadır. Batı ile Doğu arasındaki bu karşılıklı algılama mücadelesi ki bu mücadele de modernlik ve modernleşme çabaları önemli bir eşittir, aynı zamanda pratik olarak da çeşitli sonuçlar doğurur. Batı'nın zayıf ve kendini yönetemeyen Doğu algısı, daha önce ifade edildiği üzere işgal veya sömürü ile sonuçlanırken; Doğu'nun güçlü ve disiplinli Batı algısı ise sonuçta Batı'ya itaate sebep olur. Çünkü *"bilmek tahakküm etmektir"* (Kureyşi ve diğerleri, 1989:37). Oksidentalizm ise Batı'nın kurmuş olduğu hegemonyayı yıkmaya, Doğu üzerindeki baskıyı ortadan kaldırma veya özgürleşme hareketi olarak yorumlanabilmektedir. *"Oksidentalizm, İki Doğu İki Batı"* çalışmasının yazarı Abdullah Metin, Doğu'dan Batı'dan bazı isimlerin oksidentalizmi *"nasıl daha iyi modern olunur, Batı'nın yani occidentin değerleri nasıl geliştirilebilir"* sorusunun cevabını arayan bir disiplin olarak yaygınlaştırdığını belirtir. Metin, aynı çalışmasında Avishai Margalit ve Ian Buruma ikilisinin oksidentalizmi *"Batı değerlerine karşı düşmanca, yıkıcı bir tavır alış ve Batı'ya karşı nefretin bir yansıması"* olarak gördüklerinden bahseder. Hasan Hanefi'nin tanımında ise daha yumuşak bir içerik vardır. Hanefi'ye göre Batı'nın Doğu'yu inceleme hakkı varsa, Doğu'nun da Batı'yı inceleme hakkı vardır. Batı'nın oryantalizm ile elde ettiği bilgiyi Doğu üzerinde tahakküm kurma ve sömürü için kullandığını da göz önünde bulundurulursa oksidentalizm bir nefsi müdafaa ve tahakkümden kurtulma yani özgürleşme hareketi haline gelir (Metin, 2013; Öz, 2013).

Oryantalizmin sözlük anlamı, *"Doğu'ya ait olan ya da Doğu'yu akla getiren herşey"*dir. Oryantalizm, Fransızca *"orientalisme"* kelimesinden türetilen; daha genel anlamda *"Doğu ülkelerinin din, dil, tarih ve medeniyetlerini araştıran"*

*bilim dalı*” (Germaner ve İnankur, 1989:9) olarak kabul edilmektedir. Sönmezsoy’a göre (1998:25) Doğu dilleri ve Doğu Bilimleri uzmanı anlamında kullanılan oryantalist kavramı, Doğu topluluklarının tarihini, dinini, dilini, edebiyatını, kültürünün ve diğer bütün detaylarını araştıran bilim dalı anlamında kullanılmaktadır. Edward Said’in aynı isimli çalışması, oryantalizmin içeriğini doldurması bakımından oldukça önemlidir. Edward Said de Doğu’nun eski dönemlerden beri insanlarda gizemli yer olduğuna dair izlenimler yaratan bir yer olduğunu belirtirken, Batı’nın Doğu’daki bu gizemi merak kaygısıyla bir *“Avrupa gözü”* ile resmedilmesi sürecinin tam da oryantalizm kavramına denk düştüğünü belirtmektedir (Said, 1998:11). Oryantalist ve oksidentalist söylemler içerisinde mutlaka bir ötekileştirmenin izlerini bulmanın mümkün olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Oksidentalist söylemin izleri takip edildiğinde Batı’ya Doğu’nun bakışının zaten Osmanlı Devleti içerisinde varolan bir durumun sistematik hale getirilmesi olduğu görülür. Mardin, oryantalizmin Saidçi eleştirisine yakın bir düşüncenin, bizim geleneğimizde de bulunduğunu iddia eder. *“Küffar-ı haksar”* (*perişan ve toz toprak içinde kalmış kâfirler*) yaklaşımının devamı olmaya aday bu söylem, Osmanlılar için, Batıya tepeden bakabilmeye olanak tanımaktaydı. Ayrıca, *“bizimle”* ilgili konuşan Batılıların düşüncelerini ele alırken de, bir çeşit kendi onurunu koruyarak yaklaşımlarını da sağlamaktaydı. Buna göre oryantalizm, nasıl Batı’da, analitik ve derinlikli toplumsal çalışmaların önüne önemli engeller çıkardıysa, bizdeki *“küffar-ı haksar”* yaklaşımının da, analitik düşüncenin gelişmesi açısından, böyle bir bozuk işlev üstlendiğini belirtmektedir (Akt. Arlı, 2003:131). Oksident ne kadar kuşkulu ve bunalımlı bir anlam dünyalarından örülür ise orient de aynı perspektifte sıkıntılı bir alandır. Turner’e (2002:70) göre orient, *“Batı rasyonelliğinden tamamen yoksundur. Oryantal toplum bir yoksunluklar sistemi olarak tanımlanabilir: olmayan kentler, kayıp orta sınıf, kayıp özerk kentsel kurumlar ve kayıp mülkiyet.*

Oryantalizm, bir söylem olarak dünyayı tereddütte yer bırakmayacak şekilde *occident* ve *orient* olarak ikiye ayırmaktadır. Orient, temelinde tuhaf, egzotik ve gizemli, ama aynı zamanda tensel, irrasyonel ve potansiyel olarak tehlikelidir. Bu oryantal tuhaflık, ancak oryantal kültürlerde dahi olan uzmanlar tarafından ve bilhassa filoloji, lisan ve edebiyat uzmanlıklarına sahip olanlar tarafından kavranabilir. Oryantalizmin işlevi, oryantal toplumların ve oryantal kültürlerin bu sersemleştirici karmaşıklığını, yönetilebilir ve kavranabilir seviyeye indirmektir (Turner, 2002: 77). İkili şekilde ayrılan dünya ayırımında oryantalizm ekseninden gidildiğinde Said, Balfour ve Cromer’in şu sözlerini aktararak daha belirgin temalara vurgu yapmayı ister: *“Doğulu düşüncesizdir, haindir, çocuksudur, ilgisizdir. Avrupalı ise buna karşılık erdemlidir, olgundur ve normaldir.”* Ancak bu münasebeti canlı ve dengeli tutabilmesi için Doğulunun



daima kendisine ait bir dünyada yaşadığı, değişik fakat kendisine göre düzenlenmiş bir âlemi olduğu, kendi için ulusal sınırları bulunduğu, kendi kültürü ve anlatım biçimi içinde varlık sürdürdüğü ve bir ahenge sahip olduğu ileri sürülmektedir. Bununla birlikte Doğu dünyasına incelik ve kişilik kazandıran yine de kendi gayretleri değil, Batı'nın Doğu'yu çekip çevirmede gösterdiği ustalık ve başarıdır (Akt. Said, 1998:64). Oksidentalizm kavramının daha çok oryantalizme ve Batılı olanın bakışına tepki olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Arlı'ya göre (2004: 60, 62), oksidentalizmin düşünce üslubuyla, oryantalizmin düşünce üslubu arasında, hem siyasi hem de ontolojik bir fark mevcuttur. Bu fark, oryantalizmin düşünce üslubunun hem bir akademik disiplin olmasından, hem de sömürge kurumlarının birikimlerinden yararlanmasından kaynaklanmaktadır. Oksidentalizmde, oryantalizmdeki kadar sistematik bir işleyişten ve mantıksal bütünlükten söz etmek mümkün değildir. Oksidentalizmin tarihsel olarak konumlandırılabilmesi tek nokta, Batı dışı kültürlerin aydınlarının Batı'yla ilgili gözlemlerine, anti-sömürgeci söyleme ve kendi kültürel özelliklerine atıflarda bulunarak ortaya koydukları Batı ile ilgili söz yapılarıdır.

Buruma ve Margalit'e göre (2004: 14), "*Doğunun öteden beri Batı tarafından küçümsenmesi ve bu aşağılamanın*" 11 Eylül saldırıları ile birlikte artması Doğunun da Batıya olan bakışını daha keskin hale getirmiştir. Bu bağlamda, 11 Eylül saldırıları, Çin dâhil birçok Doğu toplumunda sanki hayal ürünü bir olay ve bir film gibi algılanmıştır. Böylece oryantalizme eşlik eden bir oksidentalist söylem ortaya çıkmıştır. Oksidentalist söylemin kendini meşrulaştırdığı temelbaşlıklardan birisi ise Avrupa'da oryantalizmin peşi sıra gelen "*İslamofobi*"dir.<sup>§</sup> İslamofobi tartışmaları, bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.

### **3. Araştırmanın Metodolojisi**

Araştırma kapsamında, "*Son Umut ve Çanakkale Yolun Sonu*" isimli filmler içerik çözümlemesi -contentanalysis- yöntemi ile incelenmiştir. İçerik çözümlemesi çoğunlukla iletişim araştırmalarında tercih edilen bir yöntemdir. Yöntem, iletişimle ilgili tüm alanları ya da ortamları, metaforik ve sembolik olarak bir inşa alanı olarak kabul eder. Bu alanlar aynı zamanda deşifre edilmeyi, yorumlanmayı ve betimlenmeyi bekleyen söylemsel metinler olarak

---

<sup>§</sup>İslamofobi, kelime anlamı olarak İslam korkusu demektir. Müslümanlara ve İslam dinine karşı sürdürüle gelen ön yargı ve ayrımcılıktan kaynaklanmaktadır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Fatih Okumuş, "Avrupa'da İslamofobi ve Mabadi" (iç) Batı Dünyasında İslamofobi ve Anti-İslamizm, ed. Kadir Canatan ve Özcan Hıdır, Ankara: Eski Yeni Yayınları, 2007.

düşünülür. Bu ortamları bir metin olarak kabul etme, aynı zamanda onlar üzerinde araştırmacı olarak yeniden bir inşa ve yazım sürecini uygulamanın mantıksal gerekçesini temellendirmektedir. Böylece çözümlenecek olan metin ya da toplumsal gerçekliğin içine gizlenmiş anlamların keşfedilmesini, yeniden yorumlanmasını ve yeniden yapılandırılmasını içeren bir kimliğe bürünmektedir (Bkz.Gökçe, 2006:18; Bilgin, 2006:8-9). Krippendorff'a göre (2004:18) içerik çözümlemesi, metinlere ve kullandıkları bağlamlara yönelik anlamlı ve geçerli çıkarımlar yapabilmek için kullanılan bilimsel bir araştırma yöntemidir. Kuramsal bir çerçevede kendisini çeşitli metodolojik kavramlarla temellendiren bu yöntem, aynı zamanda “*kontrollü bir yorum ve okuma çabası*” (Bilgin, 2003:157) olarak da betimlenmektedir. İçerik çözümlemesi, veri olarak kabul edilen iletişim ortamının salt görünen içeriğini değil, aynı zamanda arka planda kalan anlamını da çözümleme nesnesi yapmaktadır. Böylece içerik çözümlemesi, aynı zamanda birincil okumayla metnin tema ve içeriğini değerlendirirken, bağlam dokusunu da ikincil bir okumayla çözümlemektedir (Mayring, 2009:2). Bununla birlikte içerik çözümlemesinde araştırmacı kendini sadece incelediği belge içeriğiyle sınırlandırmaz (Neuman, 2008:467), incelediği belge içeriğini belgenin ortaya çıktığı sosyal ortamla ilişkilendirebilir. Bazı sosyal bilimciler ise içerik çözümlemesinin medya-kültür ilişkisinde karmaşık ilişkileri açıklayacak bir teknik olmadığını ileri sürmektedirler (Bilton vd., 2008:339).

Hazırlanmış olan bu çalışmada içerik çözümlemesinde veri toplama yöntemi olarak iki filme ait seçilmiş göstergelerden yararlanılmıştır. Filmlerin ortak özelliklerinden birisi konusunun “*Çanakkale Savaşları*” olmasıdır. Çözümleme yapılırken öncelikle Türkiye’de gösterimde olan Çanakkale Filmleri taranmıştır. *Gallipoli*, *Sarı Siyah*, *Bir Millet Uyanıyor*, *Çanakkale 1915*, *Çanakkale Yolun Sonu*, *Son Umut*, *Son Mektup*, *Çanakkale Çocukları*, *Tell England/ The Battle of Gallipoli*, *Çanakkale Son Kale ve Queen of The Desert* taranan temel filmler olmuştur. Bu filmler içerisinde örneklem olarak ise *Çanakkale Yolun Sonu* ve *Water Diviner/Son Umut* isimli iki film seçilmiştir. Filmlerin seçilmesinde etkili olan temel faktör her iki filmin de yakın tarihte vizyona girmiş olmaları olmuştur. *Son Mektup* (Vizyon Tarihi: 18 Mart 2015), çalışmanın yapıldığı dönemde henüz vizyona girdiğinden örneklem dışında bırakılmıştır. Oksidentalizm ve oryantalizm kavramlarının, bir düzine kadar Çanakkale Savaşı temalı filmin içinden okunmaya en elverişli ve görece güncel olan bu iki film üzerinden okunması tercih edilmiştir.

**Tablo 1. Çanakkale Yolun Sonu Filminde Seçilen Kategoriler**

Seçilen Kavramlar	İlişkilendirilen Göstergeler	
Din	* Kur'an-ı Kerim, * Allah Nidası İle Savaş * Toplu Namaz * Helallik * Kefere/Gâvur	* Teyemmüm Sahnesi * Dua * Haram * Defin Ritüeli * Din Adamları
Vatan ve Kimlik	* Toprak * Ölüm * Askerlik * Kahramanlık * Şehitlik	* Namus * Düşman İmgesi * Bayrak * Savaş Coğrafyası * Osmanlı
İnsan	* Annelik Duygusu * Eş Olma Psikolojisi * Babalık Duygusu * Keder * Özlem	* Acı * Erkeklik Vurgusu * Fotoğraf * Gözü Yaşlı Bekleyenler * Umut

Seçilen iki film, ortaklıklar ve farklılıklar bakımından dikkate alınmakla birlikte içerik çözümlemesi belli kategorilere göre yapılmıştır. Yukarıda belirlenmiş olan temalar, *Kültür ve Turizm Bakanlığı*'nin desteklediği ve *Genelkurmay Başkanlığı*'nin da ağır silah arşivini açarak destek verdiği *Çanakkale Yolun Sonu* isimli filme ait olarak kullanılmıştır. Her iki filmde de kullanılmak üzere üç temel kategori belirlenmiştir. Din kategorisi altında yapılan başlıklandırmalar, film içerisinde sunulan görselliklerden ve söylemlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Alt başlıklandırmalarda, filmde sıklıkla karşımıza çıkan dini semboller kullanılmıştır. Vatan ve Kimlik kategorisi altında yapılan

sınıflandırmada temel hareket noktası, filmlerde ifade edilen söylemlerin, kültürel bellek ilişkisiyle sosyal kimlikle nasıl örtüştürülebileceğini görselleştirmektir. Son tema ise insan başlığıyla açılmıştır ki bu başlıktaki temel amaç ise filmlerin seyirci üzerindeki etkisini artırabilmek için Çanakkale Savaşları görseline sızdırılan insanlığa dair anlatılardır. Bu anlatılar, savaşın etkilediği gündelik hayatı ve insana dair ilişkileri metaforlaştırmaktadır. Son Umut filminde de ana kategoriler, aynı şekilde kullanılmış, alt başlıklarda birkaç farklılık tercih edilmiştir.

**Tablo 2. The Water Diviner/Son Umut Filminde Seçilen Kategoriler**

Din	* Kur'an-ı Kerim * Allah * Namaz * Ferace * Frenk	* Kilise * Din Adamı * Cehennem * Cami Sunumu * Ezan
Vatan ve Kimlik	* Toprak * Ölüm * Askerlik * Kahramanlık * Şehitlik	* Namus * Düşman İmgesi * Bayrak * Savaş Coğrafyası * Osmanlı İmparatorluğu
İnsan	* Annelik Duygusu * Eş Olma Psikolojisi * Babalık Duygusu * Keder * Özlem	* Acı * Mezarlık * Fotoğraf * Gözü Yaşlı Bekleyenler * Umut

Buna göre ikinci filmde birinci filmde farklı olarak kullanılan alt başlıklar, “*ferace, Frenk, Klise, Cehennem, Cami, Ezan*”, din başlığında sunulan semboller olmuştur. Vatan ve kimlik kategorisi ise Çanakkale Yolun Sonu filmi ile aynı şekilde kullanılmış, insan kategorisinde ise yeni alt başlık olarak mezarlık teması kullanılmıştır. Bir önceki film ile kıyaslandığında Son Umut’un Çanakkale Savaşları’nı işleme biçimi, daha “*insani*” ve “*duygusal coşkunculuk*

*hali*"ni yansıması bakımından farklılık göstermektedir. Bu bağlamdan hareketle çalışma, her iki film arasında Çanakkale Savaşları'nı işleme biçimlerini dikkate almıştır.

#### **4. Oksidentalizm mi? Kahramanlık mı? Çanakkale Yolun Sonu'nda Tarihsel Belleğin İzdüşümleri**

Oryantalizm, ne kadar Batı'ya ait bir kavramsa, oksidentalizm de o kadar Doğu'ya ait bir kavram olarak kabul edilebilir. Bu çalışmada oksidentalizm, Doğu'nun Batı'ya kendisini anlatması bağlamında kullanılmıştır. Filmin çözümlemesinde kullanılan ana temalar din, vatan ve kimlik, insan olarak 3 ana başlıkta belirlenmiştir. Bu başlıklar alt kategorilere ayrılmış ve filmin içerisinde soyut-somut biçimleriyle tartışılmıştır.

##### **4.1. Filmin Künyesi:**

Çanakkale: Yolun Sonu 2013 Türkiye yapımı tarihi film kategorisinde yer almaktadır. Film, dram, savaş ve tarihsel içeriğiyle Çanakkale Savaşını isimsiz bir kahramanın gözünden anlatmaktadır. Filmde kullanılan isimsiz kahramanlar üzerinden Çanakkale cephesini, orada yaşananları, kısaca bu tarihi durumu yeni bir bakış açısıyla beyazperdeye taşımıştır. Yönetmenliğini Kemal Uzun'un yaptığı filmin senaryosunu Alphan Dikmen ve Başak Angigün yazmıştır. Gürkan Uygun'un Muhsin onbaşıyı canlandırdığı filmde, Behice hemşireyi Berrak Tüzünataç, Hasan'ı Umut Kurt oynamıştır. Filmin kısa konusu şu şekildedir.

Tarihler Nisan 1915'i gösterdiğinde I. Dünya Savaşı'nın zorlu cephelerinden biri olan Çanakkale'de Osmanlı Devleti'ne savaş açmış olan ülkeler, aylardır sürdürdükleri kuşatmadan hiçbir şey elde edememiş haldedirler. Anzak güçleri, daha sonra kendi isimleriyle anılacak olan Anzak Koyu'nda mağlup edilmişlerdir. İçinde isimsiz kahramanlar Muhsin ve Hasan kardeşlerin de yer aldığı Hilal-i Ahmer Cemiyeti'ne mensup destek birliği zorlu bir yol sonrası cepheye ulaşır. Ne var ki siperlere girdikleri anda savaşın tahmin edemedikleri sert ve acımasız yüzüyle karşılaşır. Muhsin oldukça keskin bir nişancıdır ama her gün ölümle burun burunadırlar. Yüzbaşı İbrahim Adil, Muhsin'i keskin nişancı olarak görevlendirmiştir ve Muhsin'in yüzbaşından istediği tek şey kardeşi Hasan'ın cephe gerisinde görevlendirilmesidir. Aslında Muhsin görevi savaş süresince oldukça önemlidir. Bir başka keskin nişancı Şeref ile beraber, tepelerde saklandıkları yerlerden ön saflardaki düşman askerlerini öldürür. Nişan almadaki keskin yeteneği ve düşman askerlerini tek tek indirmesi de tüm cephede adının duyulmasına neden olacaktır. Fakat Anzak

kuvvetlerinin başındaki İngiliz Binbaşı Steward'ın bu namlı Türk askerine karşı hamlesi de gecikmeyecektir.

Çanakkale Savaşı hakkında çekilmiş diğer filmlerle kıyaslandığında, savaşta kullanılan bazı malzemelerin orijinalliği bakımından diğer filmlerden ayrıldığı görülmektedir. Savaştan 98 yıl sonra yeniden gün yüzü gören özel ağır makineli tüfekler Genelkurmay Başkanlığı'nın desteği ile de yeniden çalışır hale getirilerek filmde kullanılmıştır. Filmin görsel efekt uygulamalarını da yerli bir yapım şirketi gerçekleştirmiştir. Filmde dikkat çeken bir diğer husus da, oyuncuların birçoğunun insanlar tarafından tanınan ve "reyingi" yüksek yüzler olmamasıdır. Aslında bu şekilde filmin daha çok konusunun ön plana çıkartıldığı görülmekte ve seyirciye bu haliyle taşınmaktadır.

#### 4.2. Çanakkale Yolun Sonu Filminde Vatan, Kahramanlık ve Kimlik Örüntüleri

"Çanakkale Yolun Sonu" filmi, Osmanlı Devleti'nin son dönemini kapsayan savaşlarla imtihan sürecini, bir sahnede şu şekilde söyleleştirmektedir. Bir Türk askeri, filmin ana kahramanlarından Muhsin Onbaşı'ya; *"Balkanlardan döndük, çocuk emzikliydi büyümüş ayaklanmış. Buradan da döndüğümüzde artık düğününe gideriz."* Askerin ifade ettiği gerçeklik, Osmanlı Devleti'nin 1900-1915'li yıllar arasındaki savaş coğrafyasının merkezinde yer almasını gündeme getirmiştir. Sinema literatüründe tarihi filmler, sosyal gerçekliği ve ele aldığı dönemin koşullarını aslına uygun aktarabildiği sürece amacına hizmet etmiş olur. Mersin'e göre (2010:7) *tarih ve sinema arasındaki kapsamlı ilişki, primafacie, sinemanın var olanı kaydetme aracı olarak tarihe yardım etmesi, tarihin ise barındırdığı geniş konu birikimiyle sinemaya hem dramatik hem de belgesel yapımların oluşturulmasında kaynak sağlamasıyla gündeme gelmesi* söz konusudur. Dolayısıyla sinema ve tarih arasındaki ilişki aynı zamanda betimlenen bu gerçeklik bağlamında seyirciye aktarılabilmesi ile doğrudan temas halindedir. Çanakkale Yolun Sonu filminde işlenen bu tema, 1900 ile 1915 arasındaki Osmanlı coğrafyasındaki savaşlara gönderme yapması bakımından altının çizilmesi gereken noktalardan birisidir. Nitekim film boyunca savaşın içerisinde insani hikâyelerle savaş coğrafyasının birlikteliği göze çarpmıştır.

Savaşların bir sonucu olarak afişe edilebilecek insani alanın, filmde kullanılan isimsiz kahramanların etrafında sunulan hikâyelerde de sürekli ön plana çıkartıldığı görülür. Örneğin Muhsin Onbaşı'nın kardeşi Hasan, cepheye giderken karısı hamiledir. Savaşın devam ettiği sırada bir mektup gelir ve Hasan bir çocuk sahibi olduğunu öğrenir. İlerleyen sahnelerde cepheye bir başka mektup gelir ve bu seferki mektupta ise karısının öldüğü yazılıdır. Kısa bir

zaman dilimine sığdırılmakla birlikte filmde sunulan insan hikâyeleri içerisinde askerlerin, cephe dışındaki gündelik hayatlarının da akışına dair sunum yapılması dikkate değer bulunmuştur. Zaman ve mekânsallık açısından kurulan ilişkiyi şu şekilde tasvir etmek mümkündür. Mekân, cephe ve cephe dışı olarak iki temel başlıkta kurulmuştur. Cephe, iki farklı şekilde kurgulanmıştır; ilki Osmanlı cephesini temsil eder, ikincisi ise Anzak kuvvetlerinin bulunduğu cephedir. İki cepheyi birbirine bağlayan şey, fiziksel olarak savaş anında karşılaşmaktan ziyade iki cephenin de aynı paralelde birbirini takip edişleri ve kendilerini birbirlerine göre konumlandırmalarıdır. Zamanı tanımlayan şey, farklı mekânsallıkta insanları birleştiren sürecin kendisidir. Mekân başlığı altında cephe dışı ise gündelik hayatın devam ettiği alandır ki *Çanakkale Yolun Sonu filmi* bu alanın temsili ile başlar. Zihinsel yakınlık dışında gündelik hayat ile cepheyi birbirine bağlayan şey, cepheden köye gelen mektuplardır. Muhsin Onbaşı ve kardeşi Hasan'ın cepheye gidişleriyle birlikte ise bağlantıyı kuran şey, yine mektup olmakla birlikte "*namus, vatan, kadın, ana*" gibi olgulara verilen kutsiyetin yarattığı alandır. Bu alan aynı zamanda bir başka zamansallığın kendisidir; çünkü cepheye gitmek aynı zamanda "*şehitlik*" ya da "*kahramanlık*" temasıyla geleceğe taşınmanın da kamusalılığıdır. Bu durumu betimleyen önemli sahnelerden birisi filmin başlarında yer alır.

Filmin başında "*Ulak ve Köylü*" ilişkisini görselleştiren bölüm, vatan savunmasına gidenlerle geride kalanlar arasında kurulan köprüyü göstermesi bakımından dikkate değerdir. Ulak, köy meydanına gelir, cephedeki askerlerin ailelerine yazdıkları mektupları okur, şehit olanların isimlerinin okunduğu sahneler, kadınların ve çocukların acısını yansıtmaları bakımından bu bağlamda dikkate değer bulunmuştur. Ulak, bir araçtır ve aslında şimdi ile gelecek arasında köprü kurmaktadır. Şimdi, cepheye gönderdiklerini bekleyen kadın, çocuk ve yaşlılardır; onların vatanın geleceğine dair içlerinde taşıdıkları umuttur; şehit haberini aldıklarında döktükleri gözyaşlarıdır, gurbettir, acıdır ve özlemdir. Gelecek ise cepheye gidenlerin vatanın geleceği ve Osmanlı Devleti'nin kendine gelebilmesi ve yeniden dirilişi için yapılan kahramanlık/kahramanlaştırılma öyküleridir. Bu kahramanlar, aynı zamanda tarihsel bellekte anonimdirler; ancak kamusal alanda tarihsel belleği inşa eden tipolojilerdir. Şehitlik olgusunun "*toprağa düşme*" söylemiyle birlikte kurulduğuna vurgu yapmak yerinde olur. Vatan ve kimlik ekseninde düşünüldüğünde "*toprak*", insanların aidiyetliklerini ifade eden bir metafora dönüşmektedir (Bkz.Sağır, 2014). Toprağa düşme, aynı zamanda kişinin tarihsel olarak bedenini kurduğu imgelerden birisidir. Şehit olmak, anonimliğe dönüşümün ama dönüşürken de kamusal alana ait olmanın temel bir bağlamı olmaktadır. Anonim olmak, kaybolmak değil aksine kültürel etiketlenmenin bir bileşeni olarak ele

alınmaktadır. Bu, kültürel pratikler içerisinde kahraman inşa etmenin bir karşılığıdır. Yeni bir hayat formunda ebedilik göstergelerine dönüştürülen mekân ve tarih anlatısına dönüşmenin de yansıması olmaktadır. Bütün bunların kullanılması da önemlidir; çünkü tarihsel bellek bütün araçlarıyla “geçmişte yaşananları anlamayı, hatırlamayı sağlamak, acıların, husumetle tutulan çetelerle değil; karşılıklı anlayışla, toplumsal yüzleşmeyle üstesinden gelinebileceğini, sefil bir döngüden ancak böyle çıkılabileceğini göstermek”le (Mersin, 2010:6) yükümlüdür.

*Çanakkale: Yolun Sonu* filminde başlama sahnesi Gelibolu Cephesi’ndedir. Düşman askerinde ağır makineli silahlar vardır; buna rağmen Osmanlı askerleri kırma tüfeklerle savaşmaktadır. Bu betimleyici görsellik, güç gösterimi ve üstünlük durumunu belirtmek açısından önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca film boyunca Osmanlı askerlerinin kısıtlı cephaneleri, karşı karşıya oldukları zorluklar ve kalabalık bir düşman askeri karşısında sınırlı sayıda insan gücünün tasviri gibi birçok tema, Batı’nın Doğu hakkındaki “*Hasta Adam*” imajına içkin söylemlerin belirgin bir göstergesi olarak karşımızda durmaktadır. Örneğin filmin birkaç sahnesinde, siperlerde yer alan komutanların, askerlerini boş yere mermi atmamaları, cephaneyi dikkatli kullanmaları konusunda uyarması bu tespiti somutlaştırmaktadır. Filmin bir diğer sahnesinde hemşire ile Muhsin onbaşı arasındaki diyalogda “*ayakta kalacak kadar yemek yiyoruz*” söylemi, bunun karşısında düşman cephesinde hasta askerlerin elinde bulunan konserveler, yine aynı güç-güçsüzlük ilişkisinin sunumunda önemli görselliklerdir.

Batı perspektifinden hasta adam imajının karşılık geldiği oryantalist söyleme gönderme yapılabilir. Osmanlı cephesinin ve askerlerin güçsüz olduğunu gösterip, bunun üzerine bir vatan inşası ve kimlik oluşturma sürecinin betimlenmesi, oryantalizmin hasta adamını betimleyici bir niteliktedir. Ancak verilen mesaj ve içerik farklıdır. Oksidental bir perspektiften Batı’ya verilen mesaj “*biz zayıfız ama sizi yenecek iman gücündeyiz*” biçimindedir. Film boyunca Osmanlı cephesinde “*iman*” ve “*inanç*” kavramlarının yoğun bir şekilde işlendiği görülür. Öyle ki bu güç, Muhsin onbaşının çadırda tedavi gördüğü bir sahnede hemşire ile arasında geçen diyalogda ince bir detayla anlatılır. Muhsin onbaşı, sineklerden şikâyet edince, hemşire yere bir kaşık yemek dökmesini ve bu şekilde sineklerin yerdeki yemeğe gideceğini söyler. Muhsin onbaşı bunun üzerine “*desene ekmeğimizle besleyeceğiz sinekleri gayri*” yanıtını verir. Ayrıca kullanılan kavramların duygusal ve görsel gücünü artırmak için düşman cephesini “*içki âlemleri yapan*”, “*plajda eğlenen/top oynayan*” ve “*kadınlarla âlem hayali kuran*” asker tipolojileri kullanılmıştır. Sadece *Çanakkale Yolun Sonu* filminde değil, *Çanakkale Savaşları*’nı konu edinen Türk yapımı bütün



filmlerde bu görsellikleri bulmak mümkündür. Bahsi geçen duruma; Avishai Margalit ve Ian Buruma ikilisinin oksidentalizmi “Batı değerlerine karşı düşmanca, yıkıcı bir tavırla özdeşleştirdiği ve Batı’ya karşı nefretin bir yansıması olarak gördüğü” tanımlama biçimi oldukça uygundur. Böylece filmler Batıya, “sefil bir hayatın içerisinde maneviyat çöküntüsü” ile saldırırken, Doğuyu ise “maneviyati yüksek bir şekilde zaferi” bekler şekilde sunmaktadır.

Savaş boyunca filmde anlatılan düşman cephesinde Osmanlı Devleti'nin yıkılmak üzere olduğuna dair inanç, Avrupalıların oryantalist söylemi olarak “hasta adam” imajının ne kadar güçlü bir algı olduğunu deşifre etmesi bakımından dikkate değerdir. Osmanlı cephesinde ise bu imajın içeriğini dolduracak yoğun bir materyal sunumu vardır. Yukarıda bahsedildiği üzere teknik donanım eksikliği başlıca güçsüzlüktür. Ancak sürekli vurgulanan ve gündemde tutulan şey ise manevi bağlamda güçlülüktür. İman, inanç ve sevgi bu anlamda Osmanlı cephesinde insanları besleyen en belirgin soyut kaynaklardır. Böylece film, Batının oryantalist söylemini birkaç başlıkta çökertmektedir. Türklerin askeri ve savaşçı yeteneklerine de parantez açan “Vatan bileği yüreği kuvvetli evlatları vurularak tükenmez. Keferenin yüreği sökecek her zaman birisi vardır” ifadesi, bahsi geçen kaynakların mekânı olması bakımından “yürek” kavramına vurgu yaparak söylemi çürüten ilk göstergedir. “Sevdikleri için ölmeyi göze almayanların soluğunun hükmü yoktur” ve “Burası yarını hesap edecek yer değil, bugün yapmazsam yarın hiç olmayacak” söylemi ise aynı kaynaktan beslenen bir ruh halinin adanmışlığını ve gücünü göstermesi bakımından oryantalist söylemin çürütülmesi bağlamında dikkate değer bulunmuştur. Bu bakış, oksidentalist perspektiften Doğu'nun kendisini Batı'ya karşı savunusunun bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamdan hareketle aslında kimliği tanımlayan temel altbaşlıklarını, fedakârlık, cefa, gurbet, kahramanlık, sevgi ve kutsallık oluşturmaktadır. Fedakârlık, bedenden vazgeçişini temsil etmektedir. Bu, kurban ya da intihardan ziyade “kendini adayış”ın bir göstergesidir. Bedenden vazgeçişin değerli sayılmasında, modern paradigmanın etkisi büyüktür. Modern toplum içerisinde kişi, bedeniyle birlikte kutsanır. Bedenin korunması ve sürdürülebilirliği için sağlık teknolojileri seferber edilir. Akıl hastaları dâhil bedensel yetersizlikleri olan veya anormal kabul edilen birçok topluluk ya da bireyin modern toplum içinde karşılığı yoktur (Bkz. Keskin, 1996; Yumul, 2000; Foucault, 2003; Işık, 1998; Türk, 2008). Geleneksel topluluklar, kültürel atıflarla yapısal bir topluluk imajına sahip oldukları için beden sadece bir araç olarak kabul edilmektedir. Bu yüzdendir ki Doğu, mistik unsurlar içerisinde ruh ve zihin aydınlanmasına birincil derecede değer verir. Ruh ve kalp aydınlanmasını ön plana çıkartan din ve inançlar, böylece Doğu-Batı arasında keskin bir kopuşu da meydana

getirmektedir. Batı'nın güce verdiği önem nicelik olarak bedensel, kurumsal ve teknolojik üstünlüğü temsil eder. Böylece Doğu'ya bakış, güç ve modernlik perspektiflerinden yapılır. Hasta adam olmak, aynı zamanda güçsüzlük anlamına gelmekte ve tedavi edilmesi gereken bir tedavi sürecinin de başlangıcı olmaktadır.

Milliyetçiliğin bir “*ideoloji olarak*”<sup>\*\*</sup> oryantalist söylemlerde “*millet inşa etmenin araçları*” olarak betimlenmesi, Batı'ya Doğu karşısında rasyonel açıklamalar vermesi gerekir. Osmanlı'nın son döneminde Batı rasyonalitesi ile karşılaşan aydınların eğitim kurumları içerisinde Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki süreçleri, radikal olarak yeni bir milli kimlik kurmanın formülasyonları üzerinde durmaya ayrılmıştır. Film boyunca baskın bir Türklük vurgusu, bu arayışları yansıtmakla birlikte savaşta gayri Müslümlerin de yer alıyor olmasının gösterimi, filmde “*Osmanlı Vatandaşı*” imgesinin de kullanılmasını betimlemektedir. Filmde gösterime sunulduğu biçimde Türk-Müslüman kimliğini vatan ile etkileşime sokan gerçeklik *şehitlik* olgusudur ki; bu toprağa düşmekle özdeş olmakla birlikte toprak için canını fedanın da bir yansımasıdır. Gayri Müslüm Osmanlı tebasını vatan ile etkileşime sokan kavramsal gerçeklik ise “*orada olmak*”tır. Orada olmaklık, toprağa aidiyetiği, vatana bağlılığı ve Osmanlı vatandaşlığını yansıtır. Aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin son döneminde beliren milliyetçi söylemlere<sup>††</sup> karşı verilen çokkültürlü yanıtlarıdır. Sosyal etkileşimlerin oluşturduğu sosyal ağlar, böylece sosyal tarihsel bellekte inşasını “*Osmanlı*” üzerinden yapmaktadır. Film içerisinde bu temanın vurgulandığı yerlerden birisi bir Ermeni asıllı Osmanlı askerinin, Türk olan bir başka askerle arasında geçen diyalogdur: “*Bana bir söz vereceksin. Eğer burada ölürsem beni Türk şehitleriyle gömeceksin. Gayrimüslimim diye düşmanın eline bırakmayacaksın beni.*” Bu olay, aslında Osmanlı toprakları içerisindeki farklı milletlerin barışçıl ve huzurlu bir şekilde

<sup>\*\*</sup> Kuşkusuz milliyetçiliği bir ideoloji olarak okuyan Avrupa'daki milliyetçi literatüre gönderme yapılmaktadır. Burada özellikle Anderson'ın “*millet hayal edilmiş cemaatlerdir*” söyleminin altını dolduran çalışmalar söz konusudur. Bu literatür değerlendirmesi için bkz. Umut Özkırımlı, Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2013. Milliyetçiliğin bahsi geçtiği üzere bir okuması için bkz. Benedict Anderson, Hayali Cemaatler (çev: İskender Savaşır), Ankara: Metis Yayınları, 2014; Ernest Gellner, Milliyetçiliğe Bakmak (çev: Nalan Soyarı), İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

<sup>††</sup> Osmanlı Devleti'nin son döneminde beliren milliyetçilik literatüründe varolan kültürel birikimlerin ve topluluk bilincinin tarihsel kaynaklarla güncellenmesi söz konusudur. Avrupa'daki çalışmaların tersine varolan kaynakların güncellenerek mevcudu yeniden oluşturmasına atıf yapmaktadır. Ziya Gökalp, Türkçülüğün Esasları, Ankara: Elips Kitap, 2006; Yusuf Akçura, Türkçülük/Türkçülüğün Tarihi Gelişimi, İstanbul: İli Yayınları, 2014.

birlikteliğini göstermesi bağlamında önemli bir sosyal ağın olduğuna vurgudur: “Osmanlı olma hali.” Çalışmanın içeriği bağlamında Çanakkale Savaşı'nda Osmanlı olma halini, “Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini hazırlayan Osmanlı askerleri” şeklinde tanımlamak özel tercih sebebi olmuştur.

Ayrıca filmde, aynı bağlamda paylaşılan bir diğer vurgu hali ise savaşta şehit olanların defnedildiği mezarlıkta “haç” görünümlü mezar taşıyla yer alan mezar görseli olmuştur. Bu görsellik, Ermeni vatandaşın vasiyetinin gerçekleşmesinin yansıtılmasını temsil etmiştir. Aynı anda iki farklı din adamı imgesinin de filmde gösterilmesi bahsi geçen birlik ve beraberliğin önemli temsillerden birisinin sunumu olarak kabul edilmiştir. Buna göre “Müslüman din adamı” Müslüman şehitler için vazifesini yerine getirirken, “Hıristiyan din adamı” ise Osmanlı'nın gayri Müslüm vatandaşları için son vazifesini yerine getirmektedir. Aslında buradaki gerçeklik aynı zamanda “yaşanmış olmak, var olmaktır” bağlamının bellek izdüşümünü yansıtır. Şehitlik, Müslümanlar için bir anonimlik içinde yeni bir varoluş biçimi iken; yaşanmışlık da aynı anonimlik içerisinde Müslüman olmayan kimlikler için varoluş biçimidir. Aynı yerde gömülmek isteği, bu durumun önemli bir göstergesi kabul edilmiştir. Gömülme ve mezarlık talebi, *vatan, aidiyet ve kimlik* (Bkz. Sağır, 2014) sarmalının sonuncu ve en güçlü aracı olarak kabul edilmiştir. Burada açığa çıkan başka bir vurgu söz konusudur.

Osmanlı tebaası için mekânsal olarak cephe içerisinde yer almış olmak ve savaşmak, kimlik tanımlamasına karşılık gelir. Ancak kişisel özellikleriyle ön plana çıkan bazı isimler, şahsına özel bir anılmaya ve mekân kuruluşuna konu olur ve abideleşirler. Gezinti alanları, mekanlara verilen isimler, cadde-mahalle ve sokak isimleri, hediyelik eşyalar, görseller ve insanların birlikteliğini anlatan hikâyeler tarihsel alan içerisinde oluşturulur ve çoğunlukla sosyal kimliklerden örülü sosyal ağlara dönüşürler. Mekânın bir aidiyet ve kimlik formuna dönüşmesi, *ölüm ve mezarlık imgesiyle* doğrudan ilişkilidir. Çanakkale'yi de kapsayan bu tür savaş alanlarında ölüm, doğrudan şehitlik ile tanımlanırken, mezarlıklar ise çoğunlukla anıt mezar olarak inşa edilmekte ve abidelere şehitlik kavramının kullanımıyla da aynı amaçta birleşmektedir.<sup>‡‡</sup> Böylece kimliği kurmanın temel formu, kendini bir yere ait hissetmekle başlamaktadır.

---

<sup>‡‡</sup> Uluslararası literatürde “darktourism” olarak adlandırılan turizm çeşidi, ulusal literatürde “keder, karanlık ve ölüm turizmi” olarak incelenmiştir. Kavram, temelde ölüm ve acı ile ilgili olan yerlere yapılan ziyaretleri anlatmaktadır. Çanakkale'de şehitlik alanına yapılan yurtiçi ve yurtdışı ziyaretler de bu kapsamda ölüm sosyolojisinin alt başlığında değerlendirilebilir durmaktadır (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sağır, 2014).

Çoğunlukla da bu bir topluluğa ait olmanın verdiği hazza ve güven duygusuna denk düşmektedir. Haz, yaşanmışlıklardan tatmin olma seviyesini ifade ederken, güven ise rasyonel olarak sınırları belli bir mekânda yaşamının vereceği rasyonel sonuca denk düşmektedir. Kendini koruma, dış bir düşman imgesine karşı ortaklık kurma, sosyal ağlar ve sosyal etkileşimler temel rasyonel sonuçlara örnektir. Film boyunca bu temaların farklı biçimlerde işlendiği daha önceki başlıklarda dile getirilmiştir.

Kimliklerin sunumları söz konusu olduğunda “Alman” temasının da sürekli gündemde tutulduğu görülür. Yani filmde Alman-Osmanlı ilişkisinin de tarihsel kesişme noktasında belirgin bir şekilde dile getirildiği görülür. Bilindiği üzere Osmanlı Devleti, öncelikle Fransa ve İngiltere ile anlaşma yapmak istediye de bu devletler, gelecek planları açısından anlaşmaya yanaşmamışlardır. Bu durum, Osmanlı Devleti’ni orduyu yenileştirme hareketi çerçevesinde askeri ilişkilerin geliştiği Almanya’ya yakınlaştırmış ve Osmanlı Devleti, Almanya’ya anlaşma teklifi yapmıştır. 2 Ağustos 1914’te Almanya ile gizli bir anlaşma imzalanmış ve Türk-Alman ittifakı kesinleşmiştir. Böylece Osmanlı Devleti her durumda sonuçlarından doğrudan etkileneceği Birinci Dünya Savaşı’nda taraf olmuştur (Barlett, 2007; Akın, 2008; Şahin, 2012). Filmde Almanlar ile ilişkili kullanılan sahneler şu şekilde karşımıza çıkar.

Tipolojiler aslında Osmanlı ile Batı arasında gerginliklerin modernleşme boyunca tipik bir göstergesidir. Osmanlı askeri sadece vatan savunusu ile özdeşleştirilirken, Almanlar ise savaş boyunca fikri ve teknik konularda yardımcı konumundadırlar. Aslında örtük bir şekilde sunulan “akıl hocası Alman imajı ile Türklerin cehaleti vurgusunun aynı anda yapılması” Osmanlı modernleşmesinde aydın ve devlet aklının belirgin bir uzantısını yansıtmaya bakımdan, film boyunca dikkate değer bulunmuştur. Mardin’in (1991:27) Osmanlı modernleşmesindeki bu bağlamı, “Osmanlı idarecilerinin imparatorluğun modernleşme sürecinde alt sınıfların düşünce ve yaşayışlarına gereken önemi vermediler” şeklinde betimlediği görülür. Tarık Zafer Tunaya’nın (1960:19-20) Osmanlı modernleşmesini tanımladığı üçlü sıralamada da aynı tartışmayı bulmak mümkündür. Bu tasnif edilen dönemleştirmeler sırasıyla şöyledir: 1- *Kısmi müessese ıslahları (1718-1826)*, 2- *Aydın despotluğu devresi* ve 3- *Modern Devlet fikrini gerçekleştirme safhaları*. Tunaya’ya göre Batı Doğu’ya yani Osmanlı İmparatorluğu’na göre sadece teknik değil, aynı zamanda medeni bakımdan da üstündü. Batılılaşmak Doğulular için, içinde buldukları geri ve aşağı hayat şartlarından da kurtulmak demektir. Bunun için de evvela, işe her alanda Batı’nın üstünlüğünü kabul etmekle başlamak gerekmektedir. Osmanlı-Alman ilişkilerini filmde üç ayrı sahnede bulmak mümkündür.

Film boyunca Alman doktorlar, Osmanlı cephesinde askerleri tedavi etmekle görevli olarak sunulmaktadır. Böylece Türk-Alman dayanışması bu şekilde karşımıza çıkmaktadır. Filmde Behiye hemşirenin Alman doktoru ile girdiği diyalogda Türk askerinin neden savaşa girdiğine dair klasik “Alman” algısını tekrar gündeme getirmektedir. Alman Doktor Behiye hemşireye “*Eğitilmiş ve zekisiniz sizi cepheye görmek beni şaşırttı. Evinizin verandasında yemeğinizi yiyor olmalıydınız*” şeklinde seslenir. Behiye Hemşire ise bu ifadeleri takiben doktora; “*Osmanlı cephesinde bu kadar Alman subayı görmekte beni şaşırttı efendim. Zira Berlin’de biranızı yudumluyor olmalıydınız. Belki bizde savaşmıyor olurduk o zaman.*” şeklinde yanıt verir.

Almanların cephe içerisindeki sunum biçimlerinden birisi de okuma-yazma bilmeyen Türk askerlerine yardımcı olmalarıdır. Osmanlı Devleti’nde okuma yazma bilmeyen askerlerin fazlalığı göze çarpmakla birlikte cephe içerisinde de eğitilmiş olarak vurgulanan sadece iki kişi olmuştur. Bu durum, filmde şu şekilde aktarılmaktadır: Bir sahnede, iki askerın kâğıda İngilizce olarak “*aç-susuz tek başınıza öleceksiniz*” yazdığını gören Türk komutan yanındaki emir erine “*kim bunlar*” diye sorar. Emir eri, komutanına “*Mekteb-i Sultani öğrencileri kumandanım. Geldiklerinde on beş kişilerdi. Şimdi ise ikisi kaldı*” şeklinde yanıt verir. Böylece savaşın toplumsal alanda oluşturduğu yıkıcı sonuçlar, yeniden gündeme gelmiş olur. Çanakkale Savaşları, eğitilmiş insan sermayesinin de dâhil olduğu büyük bir mücadelenin uzantısıdır. İnsanların ölmesiyle, Osmanlı Devleti’nin geleceğine dair önemli bir kaybın oluştuğunu da belirtmek önemli bir vurgu alanıdır.<sup>§§</sup> Nitekim tarihsel kaynaklarda Çanakkale Savaşları’nın sonuçlarına bakıldığında dikkat çeken noktalardan birisinin binlerce okumuş gencin kaybedilmesinin olduğu görülür. Şahin’in (2012) aktarımına göre ülkenin beyin takımını oluşturan küçümsenmeyecek bir sayıya ulaşan bu kayıpların olumsuz etkileri, savaş sırasında olduğu kadar, bu savaşı izleyen Milli Mücadele döneminde de fazlasıyla hissedilmiştir. Milli Mücadele sonrası ülkeyi kalkındıracak bu kadroların eksikliği daima hissedilmiştir. İngiliz Tarihçi Aspinall’in de “*Türklerin Çiçekleri*” olarak betimlediği gençler, böylece

---

<sup>§§</sup> Çanakkale Savaşları’nı konu alan “*Sarı Siyah*” filmi, savaşa katılan okumuş/okuyan gençlerin durumunu anlatan bir içeriğe sahiptir. 1915 tarihinde İstanbul Tıbbiyesi ve İstanbul Sultaniyesi’nin mezun verememesinin nedeni, mezun olması gereken sınıfların 1915 yılında Çanakkale Savaşları’na katılarak savaşta ölmeleridir. Ölüm haberini alan okul öğrencileri, okulun kapı ve pencerelerini siyah renge boyarlar. Okulun rengi de sarı olduğundan dolayı, bu tarihten sonra okulun renkleri sarı-siyah olarak kalır.

Osmanlı Devleti için önemli bir kayıp oluşturmuştu.<sup>\*\*\*</sup> Filmde okuma-yazma eksenli bir diğer sahne ise köyden gelen mektubu okuyacak kişinin cephede görev yapan Alman hemşire oluşudur. Filmde okuma yazma bilen birisi olarak ise sadece Türk komutan resmedilmiştir. Mektubun sadece okuma yazma bağlamında gündeme getirilmesi dışında, bu sözcüğe gerek yok insanlar arası bağlantıları sağlayan ve kuran önemli bir sosyal iletişim aracı olarak resmedildiğini de eklemek yerinde olacaktır.

Filmin görsel ve sözel sunumunda *vatan-kimlik* kategorisinde ilişkilendirilen temalarda toprak, ölüm, kahramanlık, askerlik, şehitlik teması aynı bağlamda doğuştan getirilen ve toplumun kimliğine atfedilen kutsiyet formlarını oluşturur. Dine içkin kısımlar da olmakla birlikte ön plana çıkan kavramlar, daha çok gündelik hayatın ve tarihsel belleğin uzantısı olarak ve kültürel formlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin kahramanlık ve şehitlik kavramlarının birlikteliği, kültürel bellek izlerini taşır. İlk olarak kahramanlık kavramının kökleri, atalar kültürüne kadar uzanır. Türk kültüründe atalar kültü, *toplumun değerler sistemini ve güçlü bir geleneği yansıtmakla birlikte belli bir toplumsal kontrol sistemi de oluşturmaktadır. Atalar, bu bağlamda kutsallaştırılmakta ve hafızada Tanrının kutsal otorite ve gücüne denk bir konumu işgal etmektedir.* Kahramanlar kültü ise ataların tapınma ya da tazimle karşılanmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve yerel kahramanların oluşum sürecine kaynaklık etmiştir (Hardacre'den akt. Selçuk, 2010:137).

Sosyolojik olarak kahramanlık, toplulukların ebedileşmesine katkı sağlayan önemli bir metafor aracı olmakla birlikte toplumsal hayatın her alanında önemli işlevler üstlenmiştir. Türklerde kahramanlık tipolojisinin tarihi oldukça eskiye uzanır. Örneğin eski Türklerde belli bir kahraman tipi vardı. Onun en başta gelen özelliği cesur ve atak olmasıydı. Düşmana üstün gelmek ve hakim olmak kahramanın en büyük ihtirasıydı. O, cesaret ve kuvvetiyle düşmanı ya geri döndürür ya da ona boyun eğdirirdi. Kahramanlar için kendi hayatlarının fazla bir değeri yoktu. Toplumun yararına hayatlarını feda etmek, onlar için en büyük erdem idi. Türk toplumunda hiçbir menfaat kaygısı gütmeksizin kendi hayatlarını tehlikeye atan, hatta feda eden insanlara büyük değer verilmekte ve onlara karşı büyük sevgi ve hayranlık duyulmaktaydı. Betimlenen bütün bu nitelikler, Türklerde "*Kahramanlık Kültü*" yani kutsal kabul edilen varlıklara saygı duymaya karşılık gelmekteydi. Öyle ki kahramanların

<sup>\*\*\*</sup> Daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Hasan Mert 82002). "Çanakkale Savaşlarının Askeri, Siyasi ve Sosyal Sonuçları", Yeni Türkiye – Türkler, Cilt:13, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, ss.368-376; Zekeriya Kurşun (1993). "Çanakkale Muharebeleri", Diyanet İslam Ansiklopedisi, C.8; Lokman Erdemir (2009). Çanakkale Savaşı-Siyasi, Askeri ve Sosyal Yönleri, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.

ölümü bütün milleti derin bir yasa boğmaktaydı. Bilhassa vatana, millete ve devlete hizmet yolunda can veren kahramanların arkasından günlerce yas tutularak gözyaşı dökülmekteydi. Kafesoğlu'nun (2014:28) bu aktarımlarından yola çıkıldığında, kahramanlık kültürünün İslamiyet sonrasında şehitlik olgusuyla birleştiğini ve yeni bir form kazandığını söylemek mümkündür. Fiziksel olarak bedenden vazgeçişin ve kendini Allah'a adayışın şehitlik mitinin içerisini doldurduğu görülmektedir. Örneğin filmde Muhsin Onbaşı'nın kahramanlaşma hikâyesi keskin nişancı olması ile başlıyor. Öldürdüğü rütbeli sayısı artınca düşman orduları arasında; *"tepenin ardından ateş etse siperin içindekini öldürür diyorlar. Şimdiden 12 kişi öldürdü. Tuvalette bile güvende değilsin. Türkler onu küçük yaşta avcı olarak yetiştirmiş. Gölgesinin içine saklanıyor"* söylentileriyle efsaneleştirildiği görülmektedir. Böylece kahramanlık hikâyesi, kendi tutkusuyla başlamakta ancak sonrasında kendi isteği dışında topluluk imajlarıyla şekillenmektedir. Çanakkale Savaşları'nı konu edinen bütün filmlerde, bu tip kahramanlık hikâyelerinin örneklerini sıklıkla bulmak mümkündür.

Film içerisinde hem kahramanlığın hem de şehitlik kavramının görsel anlamda vatan-kimlik ilişkiselliğinde sunulduğu söylemek mümkündür. Çanakkale cephesinin komutanı İbrahim Bey, *"Kardeşim Ekrem"* diye başladığı mektubunda seyirciye tarihsel belleğin içerisinde şu şekilde seslenmektedir:

"(...) Karşısına can siperane dikildiğimiz düşman neferleri, çadırları, silahları ve hayvanlarıyla tam teşekküllü bir ordugâh bina etti koya. Bizler düşman olarak İngilizleri bilmekteydik. Fakat kara tenlisi, sarı tenlisi, çekik gözlüsü ile türlü millet bir olmuş üstümüze gelmekte. Karşımızda İngiliz ordusu değil, bin bir milletin nesliyle harmanlanmış büyük bir haçlı ordusu var adeta. Lakin bilmedikleri en mühim hakikat şudur: İnanç, iman ve vatan sevgisi mukaddes birer emanet gibi neferlerimizin göğsünde saklıdır. Eli silah tutan son neferimiz hakkın rahmetine kavuşmadan, bu vatanın bir karış toprağı haramdır onlara. Tüm namüsaid koşullara ve imkânlarımızın kısıtlı kudretine rağmen, muvaffak olacağımıza inancım sonsuzdur. Bilirsin, bu inanç boş bir rüya değildir Ekrem. Bu haysiyetli vatan müdafaasında seninle omuz omuza muzaffer olmak en büyük arzumdu kardeşim. Lakin kaderden ötesine geçilmiyor. Vatan uğruna ferini kaybettiğin aziz gözlerinden hasretle öperim. Dostun Yüzbaşı İbrahim Adil."

Çanakkale Savaşı'nda dini pratik ve değerlerin yoğun bir şekilde sunulması söz konusudur. Özellikle muhafazakâr edebiyat içerisinde romanlarda<sup>†††</sup> ve

---

<sup>†††</sup> Roman yazarlarının Çanakkale Muharebeleri gibi bir konu alanını ilk defa 1989 yılında fark etmeye başladıkları görülür. Mustafa Necati Sepetçioğlu, önce *"Çanakkale İçinde"*

şiiirlerde<sup>+++</sup> karşımıza çıkan bu yoğun dinsellik, Çanakkale Yolu Sonu filminde de birkaç farklı görsellikte ve söylemle de görünür kılınmıştır. Siperlerin kapısında yazan “Bismillahirrahmanirrahim” yazısı belirgin temalardan birisidir. Ayrıca siperlerde askerlerin Kur’an okuması ve sürekli dua halinde oluş da bir diğer göstergelerden birisidir. Film boyunca “*hakkını helal et*” temasıyla ön plana çıkan helalleşme bağlamı ve filmin son sahnesinde “*Allah Allah*” nidalarıyla hücumla kalkış da dini söylemin gücünü göstermesi bakımından dikkate değer bulunmuştur. Cepheye teyemmüm alan askerinin gösterimi ve son sahnelere doğru toplu namaz kılma sahnesinin de önemli bir dini tema olduğunu belirtmekte fayda vardır. Bir başka dini tema ise film boyunca sahnelere yayılmıştır. Muhsin onbaşının keskin nişancı olarak başladığı kahramanlık hikayesi, tam da bu dini temayla paralel bir şekilde ilerler.

Tetiği “*Allahım, canı tene sen verirsin sen alırsın, bağışla*” diyen Muhsin onbaşı, filmin bir sahnesinde tüfeğin kabzasına çentik atmaktadır. “*Öldürdüğün düşmanları mı sayıyorsun?*” diyen arkadaşına “*günahlarımı sayıyorum*” şeklinde yanıt veren Muhsin onbaşı, “*vatan için adam öldürmenin günahı olmaz*” yanıtını alır. Muhsin onbaşı, “*düşman öldürmenin değil gözü yaşlı bıraktıklarının günahı var*” yanıtını verir ve hem dini bir temanın hem de daha önce bahsi geçtiği üzere savaşın insan hikâyelerinden oluşan yanının birleştirildiği görülür. Cepheye gidenin kaygılı olması, az da olsa isteksiz olma hali, algı eksikliği, aslında insan hikâyelerinin de filmde ön plana çıkartıldığı görülmektedir. Filmin bu bölümünde anlatılan insan olmanın verdiği kişisel durumlar, bir sonraki inceleme filmi olan “*Son Umut*” ile özdeşleşmektedir. Her iki filmde de bir sahnelerinde ölen askerlerin göğsüne saklanmış bir şekilde bulunan aile ve çocuk fotoğrafları, Muhsin onbaşının kardeşi Hasan’a karısının gönderdiği çocuk patitiği, Muhsin

---

*Bir Dolu Testi*” adıyla film senaryosu olarak yazdığı, daha sonra 1989 yılında romanlaştırdığı “...ve Çanakkale’yi takiben Çanakkale üzerine romanlar geleneğinin başladığı görülür (Bkz. Mat, 2007:82). Mehmed Niyazi’nin 1998 yılında yayınlandığı ilk günden bugüne sürekli bir ilgiyle okunan Çanakkale Mahşeri romanı, Çanakkale savaşlarını anlatan en gerçekçi roman olarak kabul edilmektedir. Kitapta dini temaların oldukça yüksek olduğu görülür. Kitabın başlangıç cümleleri şu şekildedir: “(...)ve siz ey hayatlarının baharında şehadet mertebesine erenler!...Alemlerin Rabbi sizler için “diridir” derken destanınızı fanilerin yazamayacağına da işaret ediyor. Biz yazamasak da kanlarınızla yağurduğunuz tepelerde rüzgar ebediyete kadar cenginizi terennüm edecek, mahzun vadilerde sütun sütun Fatihalarla yükselen mezar taşlarınızı gökler semlamlayacak.” Mehmed Niyazi, Çanakkale Mahşeri, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2015.

<sup>+++</sup> Mehmet Akif Ersoy’un “Çanakkale Şehitlerine” isimli şiiri en sık kullanılan şiirlerden birisidir. Şiir yüklü miktarda dini motiflerle süslüdür. Örneğin “*Bir hilal uğruna, ya Rab, ne güneşler batıyor!*”, “*Ne büyüksün ki, kanın kurtarıyor Tevhid’i*”, “*Bedr’in aslanları ancak, bu kadar şanlı idi*”, “*Ey şehid oğlu şehid, isteme benden makber, sana açuşunu açmış duruyor Peygamber*” şiir içerisinde dinsel teması en yüksek bölümlerdir.



onbaşının hemşire Behiye için yaptığı kolye geride bırakılan izler olması bakımından dikkate değer bulunmuştur. Savaşın bu bağlamda insan hikâyelerinden oluşan yüzü ortak bir şekilde sunulmaktadır. Dini bağlam ile insani bağlamın iç içe geçtiği ancak gene de vatan ve millet yüceltmesinin baskın çıktığı görülmektedir.

Filmin vatan-kimlik ekseninde baştan sonra sunulan ana temalarından birisi de “*namus*” olgusu üzerinden gider. Muhsin onbaşı, filmin en başında cepheye giderken oğluna bıraktığı vasiyet açık ve nettir:

“Ağlamak yakışmaz sana. Biz gelene kadar bu hanenin eri erkeği sensin. Eşiğimize düşman gelirse o vakit vasiyetim olsun sana: ninenin yengenin namusu için gözünü kırpmayacan. Onlara siper olacan. Vatani namusu haneyi düşmana çiğnetmeyecen. Canın pahasına.”

Film boyunca geride kalan kadınlar; ana, bacı, eş ve yenge olmakla birlikte aynı zamanda vatanla özdeşleştirilen ve namusu için savaşılan temel karakterlerdir. Muhsin onbaşının vasiyetinde açık bir şekilde görüldüğü üzere kadın temasının vatanın namusu ile özdeş tutulduğu ve yüceltildiği görülür. Ancak Osmanlı kadının yüceltilmesi karşısında, düşman cephesinde sunulan kadın imgesi ise tam tersi bir durumdadır. Düşman cephesinde iki yerde kadın teması önümüze çıkar. İlkinde Muhsin onbaşını öldürmesi için çağrılan keskin nişancının karaya çıkmasıyla başlar. Keskin nişancı, karaya ayak bastığında yanındaki rütbeli asker ona “*İşte burası bizim küçük cennetimiz*” der. Keskin nişancı etrafa bakar ve “*bu kadar zamanda küçük bir Londra inşa etmiş olmalıydınız*” yanıtını verir. Batı'nın Osmanlı Devleti üzerindeki gizil amacının söylem bazında deşifre ettirilmesi söz konusudur. Keskin nişancı ilerlerken arkada oturan üç asker kendi aralarında “*cepheye gelmek için fazla süslenmemiş mi?*” sorusuyla başlayan bir sohbete girerler. Bu soru karşısında diğer bir düşman askerinin verdiği yanıt ise “*eminim ona da üç gün sonra Maydos'da<sup>sss</sup> sarhoş olup her gece kadınlarla yatacağı söylenmiştir.*” Buradaki “*kadın*” imgesi, Türk cephesindeki “*kadın*” imgesinden tamamen farklı bir şekilde sunulmuştur. Kadın ile ilgili bir diğer tema ise düşman askerleri için çalışan

---

<sup>sss</sup> Bugün Eceabat olarak bilinen yer. Erken Yunan kolonilerinden olan antik Madytos kendî, Bizans döneminde Midos ismini almıştır. Bizanslıların bu tepelik için kullandığı isim Paleo Castro (Eski Kale) olarak bilinir. Osmanlılar, Eceabat'ı 1354 yılında, o zamanlar yarımada'nın idari merkezi olan Gelibolu ile beraber fethetmiştir. Kentin adı da fetheden Osmanlı komutanı Ece Bey anısına, Midos'tan Eceabat olarak değiştirilmiştir. 17. Yüzyılda Eceabat 800 evden oluşan önemli bir yerleşmedir. 1915 Çanakkale muharebeleri sırasında büyük hasar gören Eceabat, daha sonra yeniden inşa edilmiştir.

keskin nişancının vurulmasından sonraki sahnelerde karşımıza çıkar. Bu sahnede ise “Etnisite” ile “kadın” aynı bağlam içerisinde sunulur.

Muhsin onbaşının yaraladığı keskin nişancı tedaviye alınmıştır. Düşman kumandanı askerin bir an önce iyileşmesi için yanına yeni bir yardımcı tayin etmek ister. Askerle kumandan arasındaki diyalog askerin; “*benden bir keskin nişancıya gözcülük yapmamı istiyorsunuz doğru mu efendim? Bunu yapabilecek bir dolu asker varken niye bir asteğmen ve niye ben?*” sorusuyla başlar. Kumandanın yanıtı oldukça nettir: “*Çünkü tanıdığım hiçbir Anzak askerinin ve hiçbir asteğmenin annesi Alman değil. Yanlış hatırlamıyorsam Berlin doğumluydun değil mi?*” Askerin bu yanıt karşısında soruyu onaylamasından sonra kumandan asil söylemini sunar: “*Sana olan güvenimi değiştirir. Sana bahsettiğim keskin nişancı şu anda yaralı çadırında. İyileştikten emin olana dek cepheye inmesine izin verme. Her şeyinden sen sorumlusun. Bir nevi yaverlik yapacaksın. Bu arada söylemeyi unuttum. Senden önceki gözcüsünü kalbinden vurmuşlar. Kendine dikkat et, anneciğine mektup yazamazsın sonra.*” Osmanlı ile ittifak yapan Almanlara karşı duyulan gizli bir nefretin izlerini bulmak mümkün olduğu gibi düşman kumandanın insana bakış açısını göstermesi bakımından da dikkate değerdir. Düşman, insanlıktan nasibini almamış bir şekilde sunulmaktadır. Öyle ki düşman keskin nişancısı birlikte çalıştığı yardımcısını ölünce orda bırakıyor. Muhsin onbaşı ise bir gün önce vurulan ve ölen arkadaşını omzuna alıp yaralı bir şekilde cepheye taşıyor. Türkler, mert, candan, dürüst, insani duyguları yaşayan, saygılı ve namus düşkünü olarak resmedilirken; düşman askeri ise namussuz, korkak, insani duygulardan yoksun ve manevi yönü hiç olmayan, eğlence ve kadın düşkünü olarak resmedilmiştir. Bu bağlamı, tarihi filmlerde işlenen temaların bir uzantısı olarak yorumlamak mümkündür. Tarkan, Karaoğlan ve Malkoçoğlu filmlerinde işlenen “*düşman*” algılama biçimlerinin aynısının *Çanakkale Yolun Sonu* filminde de sürdürüldüğü görülmektedir.

### **5. Günah Çıkartma Temasının Oryantalist Bir Okuma: Son Umut Filmi’nde Kültürel Belleğin İzdüşümleri**

Oryantalizm, modernist bir yaklaşımla farklılıkların ötekileştirilmesi süreci olarak görülebilir. Oryantalizmin temeli biz-onlar düalizmine dayanır. Kontny’e göre (2002:117) oryantalizm, kendini Batı (Occident) denilen bir siyasi-kültürel oluşuma ait hisseden birinin Doğu (Orient) olarak betimlediği bir oluşumun öğeleri hakkında konuşmasıdır. Klasik anlatımıyla ise Batı’nın Doğu’yu tanımlama ve onun kültürel pratiklerini betimleme biçimidir. Son Umut filminde ana tema, Çanakkale Savaşları sonrasında betimleyen bir öyküden oluşmakla birlikte içerisinde Batı’nın Doğu’yu okuma biçimlerine ulaşabilmeyi sağlayacak

görsellerin olması bakımından dikkate değer bulunmuştur. Böylece filmde işlenen savaş temasına, oryantalist okumalar da iç içe geçmiş biçimler olarak eşlik etmiştir.

### **5.1. Filmin Künyesi:**

Son Umut ([İngilizce](#) özgün adıyla *The Water Diviner*), senaryosunu Andrew Anastasios ve Andrew Knight'in yazdığı, yönetmenliğini Russell Crowe'un yaptığı 2014 Avustralya, Türkiye, ABD ortak yapımı filmidir. Filmin başrollerini ise; Russell Crowe, Olga Kurylenko, Jai Courtney, Cem Yılmaz ve Yılmaz Erdoğan paylaşmaktadırlar. Avustralyalı bir çiftçi olan Connor (Russell Crowe), 1919 yılında Çanakkale Savaşı'nın ardından Türkiye'ye gelir. Gelibolu'da savaşta kaybolan üç çocuğunu bulmak için arayışa koyulur.

### **5.2. Acı, Umut ve Oryantalist Sarmalda Çanakkale Savaşları Teması**

*“Gerçek bir olaydan esinlenmiştir”* önermesiyle başlayan Son Umut filmi, bütün Çanakkale Savaşları'nda görülmeye alışılmış klasik savaş sahnesiyle başlarken, bu sahnelerin diğerlerinden farkı daha yumuşak görselliklerle sunulmasıdır. Film, perde arkasında dua eden bir kişi, arkasından cephede arka arkaya yürüyen iki kişi, devamında bir mum ateşi, kurşun ve aile fotoğrafı ile başlarken, savaşa dair görüntüler hemen bunların peşi sıra gelmektedir. Dolayısıyla daha en başında filmin temel iddiasının savaşın şiddeti ve görsellikleri üzerine olmayacağını göstermiştir.

Film içerisinde sunulan önemli temalardan birisi, daha önce Çanakkale Yolun Sonu filminde karşımıza çıkan *“güçsüzlük”* temasının yansımasıdır. Türklerin güçsüzlüklerinin ve zayıflıklarının sunulduğu alan; ayakkabılardan başlayıp yüzlere doğru çıkan kamera açısidir. Ayakkabılar, yırtık, eski, püskü ve yukarıya doğru çıkıldığında yara bere içerisinde perişan durumda olan askerler tam da güçsüzlük temasının sunumlarına örnektir. Bir önceki film ile aradaki fark ise *Son Umut* filminde artık Çanakkale Savaşları bitmiştir ve filmde sunulan bütün materyaller Türk askerinin son görüntüsüdür. Savaşın yorgunluğu, bütün yüzlerde yansımasını bulmuştur. *Çanakkale Yolun Sonu* filmi ile paralel şekilde ilişkilendirilebilecek bir sahnede Batı'nın rasyonalitesine yapılan vurgu ve zekâ gösterimidir. Düşman cephesine gelen Türk askerlerinin bulunduğu basit bir kova içerisindeki su düzeneğiyle hazırlanmış olan silah düzeneği ve yine aynı cephede bırakılmış satranç takımı bizce bu bağlamda dikkate değer bulunmuştur.

*Son Umut* filminde dini temaların sunumuna örnek olarak *“Allah Allah”* nidasıyla savaşa ön hazırlığı, *Çanakkale Yolun Sonu* filmindeki temayla aynı

paralelde değerlendirmek mümkündür. Filmde doğrudan savaşın işlenmediği, gündelik hayatı yansıtan bölümlerde, din ile ilgili birkaç sunum biçimi *Çanakkale Yolun Sonu* filmi ile *Son Umut* filmi farklılaştırmaktadır. Buna göre başrollerde oynayan Connor (Russell Crowe)'ın karısı, Çanakkale Savaşları'nda ölen çocuklarının acısına dayanamaz ve intihar eder. Connor'un cenaze hazırlıkları için gittiği kilisede din adamının kullandığı söylem ile dinin dışlayıcı dilinin işlendiğini görülmektedir. Papazın aktarımına göre "*intihar eden bir insanı, kutsal bir alana gömmek mümkün değil*" derken, aynı zamanda Connor'a "sen Tanrı için bir kayıpsın" şeklinde hitap ettiği söylemleştirmektedir. *Çanakkale Yolun Sonu* filminde gayri Müslümler ile Müslümanların aynı mezarlığa gömülmeleri sahnesi hatırlandığında, İslam dininin kuşatıcı hoşgörüsünü göstermesi bakımından *Çanakkale Yolun Sonu* filmi ile *Son Umut* arasında dinin anlatımı açısından farklılık görülmektedir. Filmde dini tema olarak gösterilmesi bakımından 3 defa ezan sesi duyulmaktadır. Birincisi, Connor'un İstanbul'a ayak bastığı zaman onu karşılayan ezan sesidir ki ezanın sesiyle birlikte İstanbul'un camileri silüetinde imgesel bir dışavurum göze çarpmaktadır. İkinci ezan sesi ise Connor, otel odasına girdiğinde duyulmaktadır. Connor'un "*ne satıyorlar?*" sorusuna, otel sahibi kadın "*bir şey satmıyorlar, bu ezan sesi*" şeklinde karşılık vermektedir. Aslında oryantalist söylem içerisinde ezanın metaforik olarak Müslümanlığın önemli bir temsil biçimi olarak sunulması önemli bir gösterge olmuştur. Devamında otel sahibi ile Connor arasındaki diyalog şöyle ilerlemektedir:

- Rehber kitabınız çok eski (Arabian Nights) (Kadın)
- Burada gezmeye gelmedim (Connor)
- Bari Sultan Ahmet Camisine gidiniz. Benim şehrim sefil olsa da Tanrı'yi bulmak için güzel bir yer

Üzerinde durulması gereken önemli noktalardan birisi "*Arabian Nights*" isimli kitaptır. Kitap, Doğu'da çok bilindik anlamıyla "*Binbir Gece Masalları*" kitabıdır. Kitabın filmin en başında masa üstünde gösterilmesi, Connor'un çocuklarına okuduğu masallardan birisi olan "*Uçan Halı*", film boyunca kullanılan temalardan birisidir. Kitap, oryantalist söylemlerin hayali Doğu imgesini bulduklarını varsaydıkları ve yoğun olarak kullandıkları önemli bir çalışmadır. Kitabın İngilizce çevirisi *Sir Richard Burton* tarafından *Arabian Nights* olarak yapılmıştır. 1885-tarihli bu çeviri, cinsiyetçi, ırkçı ve emperyalist bir tona sahip olduğu için sürekli eleştirilmiştir. *Binbir Gece Masalları*, sonsuzluk ve bolluk çağrıştıran adıyla bire bin katarak aktarılan tasvirleri, düşsel alanları ile Batı'nın kafasındaki Doğu imajının altını dolduran bir çalışma olarak kabul edilir. Aslında bu durumu, hayali bir Doğu karşısında hayali bir Batı şeklinde özetlemek mümkündür.

Böylece film boyunca *Bin Bir Gece Masalları* kitabı, Connor'un çocuklarının hayal dünyasını şekillendiren bir kitap olarak sunulur. Doğu'nun coşkulu, zengin, şatafatlı ve mistik biçimleri, Son Umut filminde çocuklar için ulaşılacak istenen bir sonuç olarak karşımıza çıkartılır.

Filmde başlangıçtan sona doğru uzanan serüvende "Mevlevi Ayinleri"ne ait semazen figürü de dinsel bir tema olarak karşımıza çıkmakla birlikte, semazen aynı zamanda oryantalist bir göstergedir de. Filmde rüzgâr değirmeninde yer alan pervane ile semazenler arasında ortaklık kurulması, Mevlana'nın Mesnevi'sinde yer alan "aşk, pervane, sevgili ve Sema" dörtlemesini metaforlaştırmaktadır. Connor'un dini temalarla ilişkilendirilmiş serüvenin bir başka durağı *Sultan Ahmet Camisi*'dir. Sultan Ahmet Camisi'nin sunum şekli, Müslümanlığın cami ile özdeşleştirilen kimliğine gönderme yapması bakımından önemlidir. *Son Umut* filminde dini temalarda vatan ve kimlik ilişkiselliğinde sunulan "cennet ve cehennem" metaforları da karşımıza çıkmaktadır. Hem Çanakkale Yolun Sonu hem de Son Umut filminde "Gelibolu"nun "cennet bahçesi" olarak tasvir edildiği görülmektedir. Batı'nın oryantalist perspektifinde Doğu'ya atfettiği hayali yaşantılar, bu tasviri güçlendiren belirgin niteliklerdendir. Cehennem metaforunun kullanımını ise mezarlık tasviri yapılırken "kocaman bir cehennem çukuru" ifadesinin kullanımı ve aralara sıkıştırılan Gelibolu'yu tanımlayan "Korku Diyarı" nitelendirmesidir. Savaşta ölenleri arayan ekibin bulunduğu alanda arka fonda "toplular kılın kişiler"ın sunumu ve Connor'un *Sultan Ahmet Camisi*'nde namaz kılanları seyredışı bir başka dini temadır. Filmin en başında Osmanlı askerlerinin yer aldığı cephede cübbesi ve takkesiyle Müslüman din adamının Kur'an okuyuşu da filmde kullanılan dini temalarından birisi olarak sınıflandırılmıştır.

Son Umut filminde şehitlik ve kahramanlık temasının karşımıza çıktığı ilk biçim, Türk Subayı Hasan ile İngiliz komutan arasında geçen diyalogda kendini sunar. "Çatışmayı kaybettik ama savaşı kazandık" söylemiyle Batı'nın Osmanlı karşısındaki kazanımına gönderme yapan İngiliz komutan Türk Subay Hasan'a, "ölülerimizi bulmak için yardım istiyoruz. 10 bin Anzak" şeklinde yardım isteğini belirtiyor. Hasan, "biz 70 bin insanımızı kaybettik" şeklinde söze başlarken devamında "Burada Çanakkale'de. Benim için burası kocaman bir mezarlık" sözlerini ekliyor.

*Son Umut* filminde düşmanlık ve yabancı söyleminin Alman, Yunan, İngiliz ve Avustralyalılar üzerinden götürüldüğü görülür. Connor, otele yerleşmek için geldiğinde otelin sahibi kadın onu otele almak istemez. Çünkü Gelibolu ve Çanakkale Savaşları'nda yoğun bir şekilde Anzakların Türklerle savaşı gündemde tutulduğundan Connor'un Anzak olması bir dezavantaja

dönüşmüştür. Yabancı ve düşman olarak etiketlenmek için de yeterli sebeptir. Otelde görevli çocuk, oteli hakkında bilgi verirken “*Almanlar da yok*” söylemini kullanması, Almanlar ile Türkler arasındaki Osmanlı'nın son dönemdeki yakınlaşmasını göstermesi bakımından dikkate değerdir. Nitekim aynı tema ve ilişkisellik, *Çanakkale Yolun Sonu* filminde baştan sonra kurulan bir tema olmuştur. Yunanlılar ise Connor'un oğlunu bulmak için çıktığı yolda “*Anadolu'nun içlerine kadar gelen, önüne gelini yakıp yıkan öldüren*” bir düşman olarak gösterilmiştir. Ancak filmin bir yerinde İngilizlere göre “*Dostumuz Yunanlılar*” imajı söz konusudur. İngilizlerin Osmanlı Devleti'nin vasisi olarak kendilerini gördüklerini belirttikleri bir sahnede ise; “*Osmanlı parçalanıyor. Türkler ve Yunanlılar ortalığı kan gölüne çevirdiler*” söyleminin yabancı ve düşman imajının sunulması bağlamında altı çizilmesi gereken bir bağlam olduğu tespit edilmiştir. Osmanlı Devleti içerisinde Türk milliyetçiliğine ait söylem alanı ise İngilizlerin yerleştiği Saray'ın kapısının önünde “*Turkish Nationalist Rally*” şeklinde pankart taşıyarak “*Defol İngiliz*” diye bağırarak ve eylem yapan Osmanlı vatandaşlarının sunumuyla gösterilmiştir. Yabancı ve düşman imajlarının sunulduğu bütün sahnelerde dışlayıcılık, yakınlık, dostluk ve düşmanlık bağlamları dilin inşası bakımından film boyunca dikkat çeken temalar olmuştur.

Son Umut filminde bu kez hikâye gündelik hayat içerisinde cepheye uzanışla kurulmaktadır. Gündelik hayatta çocuklarını arayan bir baba ve çocuklarının öldüğüne inanmayan bir anne tipolojisi, savaşın insani boyutunu sunan iki önemli modeldir. Cephe ile gündelik hayat arasındaki bağlantıyı kuran anı defteri ve çocukların Gelibolu'da savaştığını gösteren haritadır. *Çanakkale Yolun Sonu* filminde ulak ve mektup araçlarıyla işlenen bağlantı teması, bu defa karşımıza anı defteri ile çıkmaktadır. Connor'ın hikâyesi boyunca ona eşlik eden temel iki şeyden birisi *Arabian Nights* kitabı ise diğeri de çocuklarından kalan savaşa ait anı defteridir. *Çanakkale Yolun Sonu* filmi ile kıyaslandığında “acı” olgusunun da iki farklı şekilde işlendiği görülür. Buna göre *Son Umut* filminde bireysel bir acı üstüne kurulan umudun hikâyesi söz konusudur. Diğer filmde ise kolektif bir acının yansması söz konusudur. Yeni doğan bebekten doğmamış bir nesle uzanan kolektif bir bellek içerisinde, acının tarihsel bir anlatıya dönüştüğü ve abideleştiği görülür. *Son Umut* filminde de bireysel acıların yansıdığı yerin kahramanlık hikâyelerinde içkin olduğu görülür. Ancak filmin sonlarında doğru Connor'un kendisini kahramanlık kavramı üzerinden sorguladığı görülür: “*Kafalarını kahramanlık saçmalıklarıyla doldurdum; Tanrı, kral ve vatan*”. Bu sorgulamayı tamamlayan bölümlerden birisi, Anadolu'ya savaşmaya giden Türk subay ve askerlerinin trendeki konuşmalarından karşımıza çıkar. Trende, “*Osmanlı topraklarından Avustralya'nın payına neresi*

*düştü*" ile başlayan muhabbet, bir Türk subayı olan Cemal'in ölürken (Cem Yılmaz) "*yerini bilmediğiniz ülkeyi işgal etmeyin Anzak Bey*" sözüyle bitmiş oldu.

Mezarlık ile kahramanlık arasında kurulan ilişki, aynı zamanda tarihsel bir kimliğin ve kolektif belleğin yansımalarına dönüşür. Mezarlık ile ilgili kullanılan ilk söylem, daha öncede ifade edildiği üzere Hasan kumandanın Çanakkale için kullandığı "*burası benim için kocaman bir mezarlık*" etiketlemesidir. Diğer bir sahnede ise mezarlık sunumunun kimlik ve vatan temasıyla paralel gittiği görülürken; kullanılan kavramların *Çanakkale Yolun Sonu* filmindeki şehitlik ve vatan ilişkisine denk düştüğü görülmektedir. Oğullarının mezarlarını bulmaya gelen Connor, İngiliz kumandanla karşılaştığında hikâyesini komutana anlatır. Komutanın yanıtı nettir: "*Kocaman bir cehennem çukuru. Üzerine kireç attılar, isimler yok. Atlar, katırlar, hepsi gübreye dönüştü*". Ölümüne bakışın ve insana değer vermenin Batı gözüyle karşımıza çıktığı bir sahnede, Connor'un verdiği yanıt ise tam da Doğu'lu bir karakterin verdiği yanıtıdır: "*Oğullarımız vatanlarına gömülmeli. Annelerinin yanına.*" Gelibolu'da ölen askerlerin mezarlarının aranması ve onlara bir isim atfedilmek istenmesi de temelde ölüm-kimlik ilişkiselliğini mezarlık bağlamında görünür kılmaktadır. Connor'un savaşın içerisinde giriş hikâyesi de Türk subayı Hasan'ın; "*niçin planlarımızı değiştirelim*" diye soran komutana "*Oğullarını aramaya gelen tek baba o*" diyerek Connor'un geliş hikâyesini kutsaması ile başlamaktadır. Ölümün sunum biçiminde Osmanlı perspektifinden bakışta "*onları burada ölmeye siz yolladınız*" söylemi sunulurken görsel olarak mezarlıkta "*Turkish Bones*" yazması da yabancı perspektiften bakışı göstermesi bakımından dikkate değer bulunmuştur. Ayrıca ölümü ve mezarlığı kimlik bağlamında değerli kılan ise Connor ile ölüleri arayan ekibin sorumlusu kumandanın arasında geçen diyalog olmuştur. Connor, Gelibolu'ya geliş hikâyesini kumandana; "*onları annelerinin yanına götürüp gömeceğim, onları kutsanmış topraklara götüreceğim*" şeklinde açıklar. Kumandanın verdiği yanıt mezarlık, kahraman, vatan ve kimlik ilişkiselliğini sunması bakımından önemlidir: "*Burası onların evi oldu. Artık düşman toprağında değiller. Götürürsen mezarlıkta yatan sadece ölü bir beden olurlar. Kutsal olması için daha ne kadar insanın ölmesi lazım.*" Dilin gücü kullanılarak bir "*günah çıkartma*" söyleminin de tarihsel belleğin içerisine yerleştirildiği görülür: "*Türkler daha fazla öldü. Esir bile almadık. Sence kendimizi bağışlayabilir miyiz?*" Bu söylem önemli kabul edilmiştir; çünkü Türk Subay Hasan, Türklerin savaş sırasında yaralanan Connor'un oğlunu esir aldıklarını ve Afyon'da esir kampında tuttuklarını film süresince vurgulayarak aktarır. Tek tek esir listeleri tutulmakta ve düşman da olsa insan yaşamına verilen değer için "*yabancı*" gözüyle sinemada sunulması bakımından dikkate değerdir.

*Çanakkale Yolun Sonu* filminde de sunulduğu gibi karşılıklı olarak “insanlık” algısının karşılaştırmalı olarak film içerisinde sunulduğu görülmektedir.

*Son Umut* filminde, *Çanakkale Yolun Sonu* filmi ile ortak sunulan noktalardan birisi Osmanlı Devleti'nin son dönemine hâkim olan “Savaş Coğrafyası” gerçekliğinin merkezinde yer almasıdır. Filmde Türk subaylardan Hasan (Yılmaz Erdoğan), “*Burası Osmanlı İmparatorluğu. Burada savaştan önce diye bir şey yoktur.*” Connor’un “*savaştan önce ne yapıyordun?*” sorusuna Hasan’ın verdiği yanıt, *Çanakkale Yolun Sonu* filminde olduğu gibi Osmanlı Devleti'nin son dönemini yansıtmaları bakımından dikkate değer bulunmuştur.

*Son Umut* filminde oryantalist bir tema olarak kadının işleniş teması önemli bulunmuştur. Filmde “*piyano çalan kadın*”ın sunum biçimi, Osmanlı modernleşmesini yansıtmaları bağlamında önemlidir. Osmanlı modernleşmesinin işlendiği *Tanzimat* ve *Servet-i Fünun* romanlarındaki bütün modernleşmiş kadınların hepsinde bir piyano merakı vardır. Piyano çalmak, Avrupalı olmanın simgesel işaretleridir. Bu romanlarda kadınlar mutlaka piyanoda Batılı besteler çalarken resmedilmiştir (Coşkun, 2010:943). Filmde Osmanlı kadının sunum biçimlerinde oryantalist izlerin farklı başlıklarda izlerini sürmek mümkündür. Türklerin ikinci eşlerinin olduğu söyleminin de otelde eşi ölen kadına sürekli evlenmek için baskı yapan “*amca*” tipolojisi ile sunulmuştur. Filmin sahnelerin birisinde amca, din adamına “*ikinci eş olarak almaya karar verdim. İmkânlarım da müsait*” önermesini kullanıyor. Sürekli de kadının “*zayıflığı*” ve “*güçsüzlüğü*” üzerinde Müslümanların çokeşlilik imajına yapılan oryantalist perspektife referans gösterilmektedir. Ayrıca “*başörtüsü*” veya “*ferace*”nin kadının kamusal alana çıkması için kullandığı bir araç olarak gösterilmesi filmin eleştirilebilir söylemlerinden birisidir. Filmin “*Çanakkale Savaşları*” dışına çıkarak tamamen Doğu'nun gündelik hayatlarından kesitler üzerine kendisini kurması söz konusudur. Filmdeki sahnelerin birisinde müzikli/içkili bir eğlence sırasında “*Hero/kahraman*” ifadesinin gündeme geldiği görülmüştür. Kadehler havaya kaldırılır ve hep bir ağızdan “*Mustafa Kemal'e*” sözü çıkar. Connor, “*kime kadeh kaldırdı*” diye yanındakine sorar. Cevap, Osmanlı Devleti'nin yeni bir Türk devletine doğru gidişatının başlangıcını vermektedir: “*Türkiye'nin istikbaline.*”

Doğu'ya gelmeden harem ve hamam resimleri yapan oryantalist ressamı gibi, Türk temalı filmlerde mutlaka bir hamam sahnesi yer almaktadır. Ayrıca filmdeki bir başka oryantalist tema ise “*kahve*” ve “*çay*”dır. Kahve ikramı, hem “*kız isteme*” pratiğinde kahvenin sunum biçimlerinin betimlenmesi ile hem de “*kahve falı*” ile birlikte sunulmuştur.

*Son Umut* filmi, *Çanakkale Yolun Sonu* filmiyle kıyaslandığında daha önce belirtildiği üzere savaşın içeriğinden ziyade, savaş sırasındaki gündelik



akışkanlığı aktarmaktadır. Böylece Osmanlı Devleti'nin son dönemine dair oryantalist yani Batı perspektifinden Doğu algısının izlerini sürmek rahat olmaktadır. Filmin sonunda yer alan "adayış" hikâyesi, araştırmada vurgu yapılan noktaları özetlemesi bakımından temellendirici bir gerekçe kabul edilmiştir:

"1. Dünya Savaşı'nda (1914-1918) 37 milyondan fazla askeri personel öldü veya yaralandı. 8 milyondan fazla kişi kayıp olarak kaydedildi. Öldükleri varsayıldı. Bu film, kayıp ve isimsiz kalanlara, ailelerinin kalplerinde ve anılarında yaşayanlara adanmıştır."

### **KIYASLAMALI BİR TARTIŞMA: ÇANAKKALE FİMLERİ ASLINDA NE VAAT ETMİYOR?**

Türk sinemasının önemli imtihan alanlarından birisi tarihi filmler kategorisidir. Belgesel çekiminde kaliteli yapımlar ortaya çıkmakla birlikte tarihi filmler söz konusu olduğunda filmlerin popülist söylemlerden ve bol hamasi nutuklardan öteye gidemediği görülüyor. Filmlerin aynı fiziksel arka plandan beslendiğini ve farklı olayların aynı kategoride görselleştirildiğini ve sunulduğunu iddia etmek mümkündür. Türk tarihinin ve kültürel belleğinin zengin olması, film yapımcılarının tercihleri konusunda belirleyici olmaktadır. Tarihi film yapmanın avantajı, tarihle istenildiği gibi oynanabilmesidir. Ayrıca tarihi kullanarak insanların hafızasında görsel bir alan yaratmak mümkün olduğu için de yapımcılar ve senaristler tarafından tercih edilir durmaktadır. Ancak aynı mantık çerçevesinde hareket edildiğinde, bu filmlerle ideolojik bir ayrışmanın da körüklenmesi söz konusu olabilmektedir. Bu filmlerin aynı zamanda kimlik inşa etmede üstlendiği misyon dikkatimizi çekmektedir. Kimlikle ilişkilendirildiğinde filmlerin içeriğinin siyasi iktidarın söylemleriyle örtüşebilir izler taşıdığını görmekteyiz.

Türk yapımı *Çanakkale Savaşları* filmlerinin duygusallık, heyecan ve tarihsel bütünlüğüyle dikkate değer olmakla birlikte seyirciyi içerisine çektiğini söylemek mümkün değildir. Bu iddia, filmlerin seyredilme sayılarıyla doğrudan ilişkilendirildiğinde doğrulanmaktadır. Dolayısıyla filmlerde *kahramanlık, cesaret, tarihsel bellek, acı, özlem, vatan, millet, düşman, Osmanlı* yoğun anlatılmış olsa da, filmlerin seyirciyi yakalayamadığı, genç kuşaklarla geçmişin bağlantısını kurabilme konusunda başarısız olduğu görülmektedir. Bu başarısızlığın belirgin nedenlerinden birisi olarak filmlerde savaşla ilişkili her şeyin anlatılmaya çalışılmasından dolayı ortaya "*yamalı bir bohça*"nın çıkıyor olması varsayılabilir.

Aslında bu bağlamda düşünülürken Çanakkale Savaşları, birer “pastiş”tir.<sup>\*\*\*\*</sup> Çanakkale filmleri, tarihe ve belleğe dair her şey anlatılmaya çalışılırken aslında hiçbir şeyin anlatılmadığı “*Tabula Rasa*”lardır. Çünkü kavramların değiştiği günümüzde, filmlerin içeriğinde sunulan “*vatan*” kavramı, bundan yüz yıl önce insanların aklında olan anlamları karşılamıyor. Yeni kuşak, millilik ve kutsallık atfedilen değerlerde, bir yüzeysellik yaşıyor. Yüzeyselliğin oluşmasında yeni kuşağın sosyal medya ile doğrudan bağlantısının payı büyüktür. Günümüz, artık bir gösteri toplumdur ve bu gösteri toplumunda anlık paylaşımlar insanları heyecanlandırıyor. Dolayısıyla “*Recep İvedik*” veya “*Kurtlar Vadisi*” serisi seyirci rekoru kırarken, “*Çanakkale Savaşları*” ise çok daha az sayıda izleyici ile buluşuyor. Böylece Çanakkale Savaşları’ndaki Osmanlı askerlerinin yaptığı fedakârlıkların ve kahramanlıkların yeni nesillere aktarılma misyonu, ister istemez “*bu filmler başka şekillerde anlatılamaz mıydı?*” sorusunu akla getiriyor. Kurtlar Vadisi serisi de milliyetçi bir alana ve yakın tarihsel olaylara gönderme yapmasına rağmen hem izleyicilerin zihninde yer tutmuş hem de uzun süre gündelik tartışmaların konusu olmuştur. Özel izinlerle savaş alanlarının birebir kullanılması, Kültür Bakanlığı’nın sunduğu destekler ve Genel Kurmay Başkanlığı’nın Çanakkale arşivini yapımcılara açması gibi özel hassasiyetler dahi filmlerin, seyirciyi yakalamasında etkili olmuyor. Bu göstergeler akla aslında “*Çanakkale filmleri ne vaat etmiyor?*” sorusunu akla getirmektedir. Soruya aranan yanıtlar, araştırmaya dâhil edilen iki film üzerinden götürülmüştür.

Araştırmaya konu olan iki filmin farklılıklarından birisi *Çanakkale Yolun Sonu* filminin finalinin Muhsin Onbaşı’nın “*Yolun Sonu Gelibolu. Size daha ötesi yok*” sözüyle bitmesi; *Son Umut* filminde ise baştan sona “*savaş henüz bitmedi*” fikrinin seyirciye ulaştırılmış olmasıdır. Osmanlı Devleti’nin son döneminde, savaşların hâkim olduğu bir coğrafya üzerindeki güç mücadelesini yansıtıyor olması, her iki filmin de ortak bir bağlamıdır. Ancak *Son Umut* filminin savaş sonrasını anlatıyor olması bakımından gündelik hayata ve savaşın gündelik hayat içerisinde yarattığı etkilere daha fazla yer vermiştir. *Çanakkale Yolun Sonu*, doğrudan cephede Osmanlı askerlerinin sonuna kadar verdikleri mücadeleyi yansıtmıştır. *Son Umut* filminin gündelik hayata daha fazla yer vermiş olması, filmi oryantalizm içerisinde değerlendirmek için yeterli göstergeler sunmuştur. Filmde klasik biçimleriyle karşımıza çıkan *hamam*, *kahve kültürü*, *kadın imgelerinin yansıtılışı*, *gündelik hayattaki akışlar*, *Bin Bir*

<sup>\*\*\*\*</sup> Pastiş, fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karmakarışık, darmadağınık, kolajı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırkyamadır. Pastiş eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği, mantığı ya da simetriyi yadsır. Çelişki ve karşıtlığı yüceltir (Rosenau, 2004:16).

*Gece Masalları* gibi birçok pratik, oryantalist tema olarak vurgulanmıştır. *Çanakkale Yolun Sonu* ise Türk yapımı bütün Çanakkale Savaşları filmlerinde olduğu gibi savaşın içerisinde Doğu'nun Batı'yı algılama biçimlerini klasik olarak yansıtır. Böylece filmin kendi içerisinde bir oksidentalist perspektif yarattığını ileri sürmek yerinde olacaktır.

Türk yapımı Çanakkale Savaşları filmlerinde oksidentalist söylemin en güçlü yönlerinden birisi Batı'ya karşı Doğu'nun üstünlüğü olarak sunulan “*manevi anlamda güçlü bir medeniyet*” imajıdır. Batı ise filmlerin hepsinde maddi olarak güçlü bir medeniyetin temsili olarak sunulmaktadır. Bunun aslında tipik bir oksidentalist söylem olarak değerlendirilmesi mümkündür. Çünkü oksidentalizmin içerisinde yoğun bir şekilde kutsiyet temaları bulunur. Batı sömürgeci ve aynı zamanda manevi anlamda zayıftır. Doğu'yu üstün kılan şey ise soyut anlamda manevi değerlerdir. Gökalp çizgisinde götürülen kültür-medeniyet ayrımının izlerini sürmek mümkündür. Medeniyet, maddi anlamda üstünlüğü temsil ederken, kültür, manevi anlamda kendi kültürüne özel parantez açmayı gerekli kılmakta ve savaşın sonunda zaferi getiren temel kaynak olmaktadır. Batı'nın manevi anlamda güçsüzlüğü, savaş sırasında içki âlemleri, eğlence ve zevk düşkünlüğü ya da kadınlarla sefa hayali gibi göstergelerle sunulurken, Osmanlı cephesinde namaz, Kur'an, Allah kelamı, dualar gibi dini içeriği yoğun ifadeler kullanılmıştır. Ancak bu söyleme Batı'nın “*namussuz, korkak, cesaretsiz, çıkarıcı vb*” gibi başlıkların eşlik etmesi, filmin söylemsel gücünü zayıflatması bakımından dikkate değerdir. Örneğin Çanakkale 1915 filminde düşman betimlemesinde düşman için “*onlar öldürmeye biz buraya ölmeye geldik*” ya da “*gelecek olanlar da ırz düşmanıdır*” söylemlerinin kullanılması bahsedilen duruma önemli bir örnektir. Yani Osmanlı askeri ne kadar *mert, candan, dürüst, misafirperver, koruyucu, saygılı* gösteriliyorsa, düşman askeri için de tam tersi durumlar söz konusu edilmiştir. Türk yapımı Çanakkale Savaşları temalı filmlerde manevi gücü ön plana çıkartmak ve kahramanlığı kutsamak için maddi zayıflık sürekli kullanılan bir tema olmuştur. Örneğin “*yemek yemenin doymak için değil, ayakta kalmak için yapılması*”, “*yaralanan askerlerin morfin olmaması nedeniyle acı çekerek tedavi edilmesi*” Doğu'nun çileciliği ile kahramanlık mitinin iç içe geçmiş hallerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Türk kültüründeki kahramanlık mitinin, İslam dini içerisindeki şehitlik inancıyla yeniden güncellendiği görülmektedir.

*Son Umut* ve *Çanakkale Yolun Sonu* filmlerindeki ortaklıklarından birisi her iki filmde de insan hikâyelerinin ön plana çıkartılmasıdır. Baba ve anne modelleri önemli bir gösterge olarak işlenmiştir. Her iki filmde özellikle baba-oğul ilişkisi üzerinden yüksek derecede bir “*erkeklik*” söyleminin sunulduğu tespit edilmiştir. Türk yapımı Çanakkale Savaşları filmlerinde *kadın, geride*

*bekleyen ana, bacı, kardeş ve eştir.* Aynı zamanda yoğun bir şekilde kadının vatanla özdeşleştirildiği ve namus vurgusunun bu bağlamda yükselen bir ton olduğu görülmüştür. Fotoğraflar, mektuplar, anı defterleri her iki filmde de cephedekilerle geride kalanların arasındaki bağlantıları göstermesi bakımından önemlidir.

Her iki filmde de ötekileştirilmiş bir düşman imgesini, dönemin milliyetçi söylemleri üzerinden okumak mümkündür. Almanlarla Osmanlı Devleti arasındaki son dönem ilişkilerin boyutuna yapılan vurgu; İngilizler, Anzaklar, Yunanlılar, Ermeniler, Türkler ve bütün bunların yanında Osmanlı vatandaşı olmanın da uzantıları, her iki filmde de karşımıza çıkan başlıklar olmuştur. *Son Umut* filmini, bir “*günah çıkartma*” olarak değerlendirmek olasıdır. Aynı mantık çerçevesinde hareket edildiğinde *Çanakkale Yolun Sonu* filminde de günah çıkartmanın Almanlar için yaptırıldığı görülür. Behiye hemşirenin Alman doktora söylediği “*şu an burada olmasaydınız biz de belki de savaşa girmemiş olurduk*” demesi, bu bağlamda dikkate değer bulunmuştur. Doğu’daki fetva gücüne karşı, *Son Umut* filminde aforoz etme gücü kullanılmıştır. Aslında her iki filmde de vurgulanan gerçeklik nettir. Savaş, doğrudan Osmanlı Devleti dışındaki devletler tarafından çıkartılan ve devam ettirilen bir durum olmuştur. Almanların kendilerinden emin tavrı, Anzakların suçluluk tavrı farklılık göstermekle birlikte ortak noktada buluşabilmektedir. *Son Umut* filminde İngilizlerin “*dostumuz Yunanlılar, İzmir’den saldırıya geçerek bizi zor durumda bıraktı*” veya “*Türkler ve Yunanlılar Anadolu’yu kan gölüne çevirdi*” söylemleri de aynı ortak noktanın bir devamı olarak kabul edilebilir.

Her iki filmin ortak noktalarından birisi de Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu olarak Mustafa Kemal Atatürk’e yapılan vurgudur. *Çanakkale Yolun Sonu* filminde kumandana yazdığı mektupla savaşın seyrini değiştiren Atatürk, *Son Umut* filminde Türkiye’nin istikbali için kendisine umut bağlanan önemli isimlerden birisidir. Tabii ki hem oryantalizm hem de oksidentalizm içerisinde Atatürk betimlemesinin ortak noktada buluşuyor olması, araştırma için altı çizilmesi gereken bir nokta olarak kabul edilmiştir. Bir bütün olarak *Çanakkale Savaşları* temalı filmlerdeki Atatürk temasının işlenme biçiminin filmin senaristi ve senaryoya uyarlanan eser sahibinin dünya görüşünün önemli bir etkisinin olduğunu ifade etmek gerekir.

*Son Umut* filmi içerisinde oryantalist temalar veya konular, birkaç bölümde eleştirilebilir durmaktadır. Bir taraftan bakıldığında “*ölülerin şerefine içki içmenin*” hem görsel hem de söylemsel olarak abartıldığını iddia etmek (abartılı olduğunu söylemek) mümkündür. “*Hey On beşli On beşli*” türküsünün bir eğlenceye konu olması da ayrıca tartışılabilir durmaktadır. Osmanlı kadınının sunum biçiminde de bazı göstergeler açısından eleştirilebilir alanlar olduğunu

belirtmek gerekir. Örtünmenin, sadece bir sokak kıyafeti olarak gündeme getirilmesi ve klasik oryantalist söylemler içerisinde olan hamam ve Türk kahvesi imajlarının da kullanılması, filmi sıradanlaştıran temel öğelerden birkaçıdır. İki belirgin farkı da filmde sıklıkla kullanılan kimlik tanımlaması gerçekliğiyle belirtmek gerekir. Son Umut filminde sıklıkla “Türk” kelimesi kullanılır. Türk ordusu, Türk subay (subayı) gibi kavramlaştırmalar bunlardan ikisidir. *Çanakkale Yolun Sonu* filminde ise aynı kelimelerin Osmanlı üzerinden kullanılması, bizce filimin (filmin) günümüzdeki popülist Osmanlıcılık söylemini yakalama çabası olarak yorumlanabilir. Nitekim Çanakkale filmleri bu bağlamda değerlendirildiğinde çoğu defa, halkın dilinde olan popüler imajlardan öteye geçememektedir. Sinemalarda çok fazla seyredilmemesi de filmlerin birbirine benzer yapımlar olmasının etkisi büyüktür. Bütün bu bağlamlar birlikte düşünüldüğünde Çanakkale Savaşları filmlerinin birbirlerinin tekrarları olduğunu söylemek bir tercih meselesi sayılabilir. Aynı şekilde filmin içeriğinde dini temaların ne kadar ön plana çıkarılacağı, Osmanlı ya da Atatürk temasının hangi yoğunlukta işleneceği gibi durumlar, yine senaristin ya da yapımcının tercihinin göre değişebilir. Bu çalışma, filmleri belli ideolojik ya da hayat anlayışları etiketleri üzerinden sınıflandırmaktan ziyade, eleştirel bir söylem okuması olarak yapılmıştır.

Oryantalizm ve oksidentalizm kavramlarını gündeme getirmesi ise Doğu ile Batı arasında varolan çekişmenin tarih boyunca süregeldiğine yapılmak istenen vurgudan ötürüdür. Çalışma, aynı konu üzerinde diğer filmleri de içerisine dâhil edecek bir çalışma için de bir ön fikir niteliğinde dikkate değerdir. Öyle ki sinemanın görsel olarak seyirci üzerinde kurduğu baskının gücü dikkate alınsa bile Ersoy’un dizelerine yansıyan tarihsel belleğin etkisine karşılık gel(e)miyor. Bu durum bir gösteri toplumuna dönüşen günümüz dünyasının yüzeyselliğiyle yakından ilişkilidir. Filmlerden akılda kalan “*Kurtlar Vadisi*” modu yüksek “*aforizmalar*”dır. Bu aforizmalar, sosyal medyada ardı arkasına paylaşılan ancak bireylerin kimlikleri ve kültürel bellekleri üzerinde hiçbir iz bırakmayan bir duruma karşılık geliyor. Batı sinemasının görselliğini ve dilini eleştiren oksidentalist değerlendirmelere bakıldığında, “*Türk sinemasının ne vaat ettiği*” sorusu yanıtız kalıyor. Peki “*Cennetin Krallığı*”nın başarısının yanında Türk sinemasının tarih filmi kategorisinde seyirciye sunduğu gerçeklik neydi?

## **Kaynakça**

- AKÇURA, Y. 2014. *Türkçülük/Türkçülüğün Tarihi Gelişimi*. İstanbul: İlgı Yayınları.  
ANDERSON, B. 2014. *Hayali Cemaatler*, (Çev. İ. Savaşır) Ankara: Metis Yayınları

- ARLI, A. 2003. *Oryantalizm ve Oksidentalizm Tartışmaları Ekseninde Şerif Mardin*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Ankara.
- ARLI, A. 2004. *Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin*. İstanbul: KüreYayıncıları.
- BRUMA, I. ve MARGALIT, A. 2004. *Occidentalism The West in the Eyes of Its Enemies*. New York: The Penguin Press.
- COŞKUN, B. 2010. Türk Modernleşmesini Kadın Romanları Üzerinden Okumak - Tanzimat'tan Cumhuriyet'e- . *Turkish Studies, Volume 5/4*, ss.930-964.
- FOUCAULT, M. 2003. İktidar ve Beden, çev: Işık Ergüden. h. K. Michel Foucault içinde, *İktidarın Gözü* (s.38-47). İstanbul: Ayrıntı Yayınları .
- GELLNER, E. 2012. *Milliyetçiliğe Bakmak*, (Çev. N. Soyarık). İstanbul: İletişim Yayınları
- GÖKALP, Z. 2006. *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Elips Kitap.
- IŞIK, E. 1998. *Beden ve Toplum Kuramı- Özne Sosyolojisinden Beden Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları
- KAFESOĞLU, İ. 2014. *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- KESKİN, F. 1996. Foucault'da Şiddet ve İktidar. *Cogito, Kış-Bahar*, ss.117-122.
- KUREŞİ, Cemil ve Diğerleri (1989). *Oryantalistler ve İslamiyatçılar-Oryantalist İdeolojinin Eleştirisi*, çev: Bedirhan Muhib, İstanbul: İnsan Yayınları.
- MARDİN, Ş. 1999. *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- MAT, C. 2007. "Çanakkale Muharebelerini Konu Edinen Romanlar Üzerine", *BAU Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:17, Sayı:1, ss.81-100.
- METİN, A. 2013. *Oksidentalizm*, İstanbul: Açılım Kitap.
- NİYZAZI, M. 2015. *Çanakkale Mahşeri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZKIRIMLI, U. 2013. *Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Doğu Batı Yayınları .
- Rosenau, P. M. 2004. *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev: Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- SAĞIR, A. 2014. *Ölüm Sosyolojisi*. Ankara: Phonix.
- ŞAHİN, C. 2012. Çanakkale Savaşları'nın Eğitim ve Öğretim Üzerindeki Etkisi: Karesi İdadisi ve Sultanisi Örneği. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:26, , ss.7-20.
- SELÇUK, A. 2010. Horasanda Eren Anadolu'da Evliya: Acısu Sıraç Köyü Örneğinde Atalar Kültür, Milli Folklor, Yıl:22, Sayı:87, ss.136-147.
- TUNAYA, T. Z. 1960. *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. İstanbul: Yedigün Matbaası .
- TÜRK, H. B. 2008. Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek: Erkeklik Çalışmalarında Bir İmkan Olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim*, Sayı:112, ss.119-144.
- YUMUL, A. 2000. Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden. *Toplum ve Bilim*, Sayı:84, ss.37-50.