

ULUS FANTAZİSİNİN İMGESEL DURAĞI: *THE WATER DIVINER*

Yıldız Derya Birincioğlu
İstanbul Gelişim Üniversitesi
UBYO

Öz

Bu yazıda kolektif arzu ve kaygıları şekillendiren imgeleri bünyesinde taşıyan sinema ve ulus ilişkisine odaklanılarak, *The Water Diviner* (Son Umut, Russell Crowe, 2014) filminin Türk ulusçuluğunun yeniden inşa edilmesinde oynadığı önemli rol ele alınır. Ulus anlatısı ve ulusal kimliğin, gündelik yaşam pratiklerine sızan bir yapıya dönüştüğü ve banallaştığı sürece devamlılık sağladığı söylenebilir. Yeniden üretim sürecinde anlatıyı oluşturan imgeler, her ne kadar eril hegemonik bir yapı özelliği taşısa da, aslında dişil anlamlar içerir. Bu bağlamda gündelik yaşam pratiklerine sızan dişil anlamların kodlarını çözmek için Anthias ve Yuval-Davis'in ulus anlatılarında kadınlara verilen rollere dair yaklaşımları, çalışmanın ana tartışmasını oluşturur. Bu tartışmadan hareketle, çalışmada filmin Türk ulusçuluğu söylemine neler kattığı, yeni düşünme biçimlerini nasıl ortaya koyduğu, ulus anlatısının kadınlık kurgusuyla olan organik ya da inorganik bağları ve imge repertuarlarının konumlandığı kimliklerin, ulusal kimliklere dönüşme sürecinde toplumsal cinsiyet rollerinin etkisi irdelenir.

Film anlambilimsel olarak yorumlandığında ulus anlatısının merkezinde savaşçı erkek mitinin yer aldığı söylenebilir. Eril söylem, ulusal kimlik yaratmada aile ve namus kavramlarını merkeze alır. Bu kavramların idealleştirilmesi çerçevesinde kadın bedeni simgeleştirilir. Ulus anlatıları ve toplumsal cinsiyet ilişkisini yorumlamak için anlatıda yer alan imge repertuarlarına bakıldığında kadın karakterin, erkek karakterin/kahramanın yanında ikincil rollerde yer aldığı söylenebilir. Kadın karakter eril söylemin ürettiği sadakat, namus ve bağlılık gibi değerlerin taşıyıcısı, başka bir deyişle cemaatin sürdürücüsü görevini üstlenir.

Anahtar Sözcükler: Ulusçuluk, Türk ulusçuluğu, toplumsal cinsiyet, öteki, kolektif bellek.

Visual Narration of the Nation Fantasy: *The Water Diviner*

Abstract

The aim of this paper is to discuss the important role of the film *The Water Diviner* (Russell Crowe, 2014) in the reconstruction of Turkish nationality through the relationship between fear and the images that shape collective desire. It is possible to argue that the nation narrative and national identity are continuous, since they are transformed into a structure that penetrates daily life practices and becomes banal. Although the images in the reconstruction process have the characteristics of masculine hegemonic structure, in reality they have feminine meaning. The approaches taken by Anthias and Yuval-Davis when analyzing the roles of women in national narrations help to decode the feminine meaning that penetrates daily life practices. Regarding this discussion, aspects of the film that contribute to Turkish nationalistic expression – a new way of thinking presented by the film – are studied. Moreover, the organic and inorganic relations between the construction of femininity and the nation narrative, the presence of gender roles in national identities that are positioned by image repertoires, are also examined.

When the movie is interpreted semantically, it could be suggested that the warrior male myth is in the center of the national narrative. Masculine discourse relocates the family and concepts of honor to the center of the process resulting in national identity. The female body is symbolized in a framework idealizing these concepts. When image repertoires in the relationship between national narratives and gender are considered, it might seem that the female character is secondary to the male character/hero. Female characters undertake the duty of conveying the values of loyalty, honor, and dependence that are produced by the masculine discourse, in other words, the duty of carrying the community.

Keywords: Nationalism, Turkish nationalism, gender, the other, collective memory.

*Bu çalışma 30 Kasım 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaşılmış, 15 Ocak 2017 tarihinde kabul almıştır.
deryabirincioğlu@gmail.com*

Giriş

Sinema; üretildiği coğrafyadan, ulusal kimliklerden, kültürden, yaşanan travmatik olaylardan, baskın ideolojik söylemlerin yeniden üretilmesinden, gündelik hayat pratiklerinden, baskın anlatılardan ve edebiyattan etkilenir. Tüm bu unsurların birbiriyle ilişkisi sonucunda sinema ve tarih ilişkisini inceleyen Tül Akbal Süalp'in de belirttiği gibi filmin yaratıcısının, temsil edilen ve tarihle nasıl bir ilişki kurduğu ve bu temsil pratiğinde neleri ön plana çıkardığı önem kazanır (2006, s. 44). Sinemanın toplum ile ilişkisine bakıldığında, bu ilişkinin hiçbir zaman değer yargılarından, politik eğilimlerden ve ideolojilerden tamamen arındırıldığı söylenemez. Bu anlamda ticari amaçla çekilmiş filmler bile, içerisinde belli bir ideolojik ve politik tutum barındırır. Sinemanın, ulusun/ulusların izdüşümlerini temsil etmesi dışında sorgulayıcı, açıklayıcı, yorumlayıcı ve yönlendirici unsurları da barındırması, toplumsal/kolektif bellek oluşumunda etkili bir araç olduğunu gösterir. Sinema dilde, anlatıda, görüntüde ya da kaydedilmiş seslerde yer alan bütün temsil biçimleriyle tarihsel olaylara karşı bellek kaybına uğrayan toplumun/grupların/bireylerin bastırılanı hatırlamaları, sorgulamaları ve yüzleşmeleri için kullanılan araçlardan biridir (Huysen, 1995, s. 13). Bu sebeple ulus anlatılarında önemli yere sahip olan kimlik dönüşümleri, kimlik bunalımları, aidiyet gibi travmatik süreçler beyaz perdede sıkça sorgulanır ve temsil edilir. Toplumların kendi geçmişlerine yabancı olduğu, kolektif hafızalarının gün geçtikçe zayıfladığı ve toplumsal bellek kayıplarının yaşandığı yönündeki eleştirilerin yapıldığı süreçte, bu kayıplara karşı bir direniş olarak görülen sinemanın temsil pratiklerinde neleri ön plana çıkardığı, dönemi nasıl temsil ettiği önem kazanır.

Modern bir toplum çabasının yukarıdan aşağıya işleyişi kültürel olarak inşa edilir. Popüler sinema, temsil değerleri içerisinde "hangi ideolojik yapının/temanın işleneceğini" belirlerken her zaman kolektif arzu ve kaygıları dillendiren imgeleri bünyesinde taşır (Aslan, 2007, s. 10). Bu noktada ulus ideolojisi ve ulusal kimlik, günümüzde siyasi hayatı yönlendiren bir araç olmasının ötesinde gündelik yaşam pratiklerine sızan bir anlatıya dönüşür. Ulusal kimliğin inşa edilme stratejilerinin açığa çıkarılmasında anlatılar, bugüne kadar eril iktidarın imgeleri bağlamında yorumlanmıştır. İktidarın eril imgelerinin yanı sıra dişil imgelerine odaklanmak, tek taraflı bakış açısının oluşturduğu okuma pratiklerine alternatif üretme noktasında bir direniş niteliği taşır. Bu çalışmanın çıkış noktalarından biri, gündelik yaşamın pratiği ve kültürel bir form olarak sinemanın, ulusçulukla olan ilişkisini akademik bir çalışmada anlatabilme arzusunun teşvik edici olmasıdır. Ulusun ve ulusal kimliğin erkeklerden daha yoğun olarak kadınlara verilen rollerle nasıl yeniden inşa edildiğinin irdelenmesidir. Çalışmada gerek kadınsılığın

ulusallaşması bağlamında, gerekse Türk ulusçuluğunun “öteki” tarafından üretilmesi bağlamında benzersiz bir örnek olan *The Water Diviner* (*Son Umut*, Russell Crowe, 2014) filminde Türk ulusçuluğu ve toplumsal cinsiyet ilişkisine anlambilimsel olarak odaklanılmaktadır. Anlambilim, sinemanın toplumsal diline ait -kodlar ve göstergelerle organize edilen- görüngülerin yorumlanabilmesini sağlar. Sine-semiyoloji bir metin ve göstergesi arasındaki referansın psikolojik, sosyal ve kültürel yapısına odaklanarak ortaya çıkan farklı söylemsel kombinasyonları anlamlandırır (Stam, 2014, s. 120-124). Bu çerçevede anlambilimsel okuma sinemanın sadece geniş metaforik anlamda ürettiği mesajlar için değil, sanatsal bir dil ve özel kodlarla oluşturduğu söylemlerini çözümlenmek için de yol haritası olarak kullanılabilir/kullanılmalıdır.

Ulusçuluğa Değen Kadın Eli

Maskülist bir yapıya sahip olan ulus, kadını ve erkeğini başka ulusların kadın ve erkeklerinden farklı olarak tanımlarken, hem kendi milli “öz” değerlerini hem de toplumsal cinsiyet rollerini yaratır. Bu tanımlar zaman içerisinde yeniden üretilebileceği gibi, hiç değişmeden aynı özü nesiller boyunca taşıyabilir. Bu sebeple ulusçuluk yazınında, kadın ve erkeğin ulusal projelere angaje olma süreçleri çeşitlilik gösterir.

Erkeklerin çıkarları ile ulusal önceliklerin tanımındaki örtüşme, ister istemez kadınların ve kadınların cinselliğinin denetiminin ulusal, etnik süreçlerde merkezi bir yer aldığı düşüncesini akla getirir. Bu düşünce temelinde Sylvia Walby (2011), toplumsal cinsiyetin ulusal projelere angaje olmasını farklı perspektiflerden açıklar. Walby, toplumsal cinsiyetin varlığını kabul eder, ancak kadın ve erkek rollerinin; etnik/ulusal/ırksal ilişkilerin, ulusal inşa sürecinin ya da vatandaşlığın doğasını etkileyemeyeceğini belirtir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve erkek egemenliğinin hemen hemen her toplumda ve her tarihsel süreçte var olduğunu; dolayısıyla uluslaşma sürecinde yaşananların, cinsiyet rollerini belirlemede çok da büyük bir etki gücüne sahip olmadığını, kadınların her zaman aynı şekilde ezildiğini, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ile etnisite, ırk ve ulus kavramlarının birbirlerini sürekli değişen bir dinamizm içinde etkilediğini söyler (2011, s. 36-37). Walby'nin ifade ettiği bu yaklaşımların ana çerçevesine, Floya Anthias ile Nira Yuval Davis'in belirttiği toplumsal cinsiyet olgusunun ulusal projeye eklenme sürecinde izlediği yollar da eklenebilir.

1. Etnik toplulukların üyelerinin biyolojik üreticileri olarak,
2. Etnik ve ulusal grupların sınırlarının yeniden üreticileri olarak,
3. Topluluğun ideolojisinin yeniden üretilmesinde ve kültürünün aktarılmasında merkezi bir rol olarak,

4. Etnik ve ulusal kategorilerin yeniden üretiminde ve inşasında kullanılan ideolojik söylemlerin merkezinde yer alan semboller olarak,
5. Ulusal, ekonomik, siyasi ve askeri mücadelelere dahil olarak. (Anthias & Yuval-Davis, 1989, s. 8-11).

Belirtilen bu beş nokta kadınlara, ulusal projelere dahil olma sürecinde birbirinden farklı, ama zaman zaman birbirini içeren çok yönlü roller biçildiğini gösterir. Bu bağlamda, ulusları biyolojik, kültürel ve sembolik olarak yeniden üreten bürokrasi ve entelijansiyadan ziyade kadındır. Tam da bu sebeple kadın bedeni, iktidar analizinin bir uzantısı olarak ulus-devletin bekası ve ulusun inşası için sıklıkla kullanılan imgelerden biridir.

Walby, bu kategorileştirmenin ulus politikaları ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkiyi analiz etmede yeterli olmayacağını savunur. Ona göre bu beş pratikten üçünde ideolojik ve kültürel düzeye ayrıcalık tanınır, diğer iki pratikten birinin biyolojik, diğerinin ise ulusal, siyasi, ekonomik ve militarist mücadeleyi içerdiği belirtilir. Anthias ve Yuval-Davis'in ortaya koyduğu kategorilerde işbölümü sembolik düzeyde yer alır. Walby' e göre, toplumsal yapıyla en yüksek düzeyde kaynaşmış etnik/ulusal gruplar içerisinde bile baskın sınıf, topluluğun ve kültürün üzerinde hegemonik bir kontrol mekanizmasına sahiptir. Anthias ve Yuval-Davis'in ortaya koyduğu kategoriler, bu durumun yarattığı toplumsal eşitsizliği vurgulama konusunda yetersiz kalırlar. Buradan da anlaşılacağı gibi, etnik ve ulusal gruplar arasındaki sınıf mücadeleleri salt olarak kültürlerarası çatışmaları tetiklemez (Walby, 2011, s. 40-41). Walby, ulus ideolojileri ve projelerinin kadınları ve erkekleri farklı şekillerde etkisi altına aldığı belirtir ve Anthias ile Yuval-Davis'den ayrılarak kadınların ulusçuluk projelerine katılımlarından ziyade, bu katılım sürecindeki farklılığa odaklanmayı önerir. Katılım sürecini belirgin olarak etkileyen faktörlerden biri, toplumsal cinsiyet ilişkileri ve ataerkinin toplumlar arasında farklı görünlümlere sahip olmasıdır. Bu noktada ataerki, kamusal ataerki ve özel ataerki olmak üzere iki grupta toplanabilir ve kadını baskılama konusunda kolektifleşir (Walby, 2011, s. 49-50). Kadınlar, kamusal alanda erkeklerle yasal düzeyde eşit vatandaşlık haklarına sahip olmalarına rağmen, özel alanda sürdürmek zorunda oldukları geleneksel roller nedeniyle gerçekte bu hakları elde edemedikleri için eşit bir taraf olmazlar. Özel alana ait hak ve ödevler konusunda baskılanan kadın, uluslaşma süreçlerine dair hegemonik eril güç asimetrisi tarafından kamusal alanın dışında bırakılarak siyasal açıdan önemsiz olduğu düşünülen özel alana (aile) yerleştirilir. Ancak Carole Pateman, kamusal alanın özel alandan bağımsız olarak anlaşılmasının güç olduğunu belirterek, kadınların ulusal süreçte yer alışlarını soy veya akrabalık ilişkilerindeki temel sadakat bağlarıyla; yani tek tek erkekler tarafından değil, devlet tarafından yasal yönetim aygıtınca uygulanan/dayatılan bir pratik ile

ilişkilendirir (1993, s. 102). Pateman'ın ifadelerinden hareketle, ulusun anneleri olma misyonunun, devlet söylemince kadınlara yüklendiği ve kadınların bedenlerinin ulusun gösterenleri haline dönüştüğü söylenebilir. Bu bağlamda heteroseksüel erkek kurgusu dâhilinde ulus, kadınların ve erkeklerin “doğal” rollerini oynadıkları, başında bir erkek reisin bulunduğu aile olarak betimlenir (Nagel, 2011, s. 84). Kurum ve metafor olarak aile, ilişkiler bütünüdür ve yaşamı düzenleyen temel alanların odak noktasını oluşturur. Özellikle iktidar ilişkilerini düzenleyen otorite, sevgi, itaat ve dayanışmaya dair anlamlar bu alanda üretilir (Sancar, 2012, s. 233). Ulusun iyi durumda olması, büyük ölçüde aile ile ilişkilendirilir; çünkü aile, toplumsal ilişkilerin düzenlenme zemini olmasının yanı sıra nüfus planlamasının yapıldığı, fizyolojik üretiminin sağlandığı bir alandır ve aile hayatının bozulması, maddi ve siyasi yıkımı da başlatabilir (Şerifsoy, 2011, s. 169). Bu sebeple aile, sağlam temeller üzerine kurulmalı ve “iyi vatandaş”, “iyi evlat” yetiştirme idealini hayata geçirmelidir. Anthias ve Yuval-Davis'in kategorileştirilmesinde değinildiği gibi kültürel aktarım aracı olması ve sembolik unsurlar barındırması açısından aile, üremenin ve cinselliğin düzenlendiği bir mecra olmanın dışında, kadınların ve çocukların konumlanışıyla da ilişkili olarak beslenme, giyinme, eğitim, hijyen, estetik gibi modernlik kavramının içini dolduran birçok değerin yaratıldığı ve deneyimlendiği bir mecradır. Bu noktada kadınlar, anne olarak kültürleme¹ yoluyla ulusun sahip olduğu yazılı olmayan davranış, konuşma, inanç, sözlü gelenek ve ayin gibi örüntüleri yeni/genç nesillere aktarırlar (Kottak, 2001, s. 21). Kimin “uygun erkek” ya da “uygun kadın” ve/veya neyin “uygun erkek” ya da “uygun kadın” davranışı olduğunu tanımlayan ve topluluk içindeki bireylerin kimliklerinde merkezi öneme sahip kodların düzenlenmesinde/şekillenmesinde doğrudan etkili olurlar. Dolayısıyla ulus anlatısının ortak dili, grup kimliğinin simgesel hazinesi kadınlara/aileye özel bir yer ayırır (Kandiyoti, 2007, s. 173). Ulus-devlet paradigmasını taşıyan her ülkede inşa edilmek istenen kadın modeli birbirine benzer bir yapıya sahiptir. Toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve kültür alanlarında kadının özne olarak bölünmesine neden olan bu paradigma, kimliklerin içsel ya da dışsal dönüşümlerini beraberinde getirir. Özellikle toplumsal konumları özel alan bağlamında belirlenen kadının ev içi rollerinin, geleneğe ve ulusçu söylemlere dayanılarak meşrulaştırıldığı söylenebilir.

¹ Kültürleme, kültürün öğrenilmesi ve kuşaklar arasında aktarılmasını içeren toplumsal süreçtir (Kottak, 2001, s. 25).

Cepheden Yayılan Yanılsamalı Efendilik

Gelişmekte olan ÷lkelerde “biz” olma idealinin/k÷lt÷rel bilincinin/ cemaat hissini geniş alanlara nüfus etmesi için, halk, tarihini mitoslaştırma ihtiyacı duyar. Ulusçuluğun izdüşümleri; romantize edilen hikâyeler, farklı mitler ve popüler kültür ürünleri içerisinde ortak imgeler ve semboller aracılığıyla yeniden üretilirler. Bu yolla, toplulukların kriz anları dışında, günlük hayatta sayısız bireysel his, algı ve hafıza momentlerinden sıyrılan öznel kolektif kimlik çerçevesinde özdeşleşen algı, tutum ve duyguları birbirleri ile ilişkilendirerek aynıyet kurabilir ve hatta bunu nesiller boyu sürdürebilir (Smith, 2010, s. 47-48). Ulusal kimlik tasarımının benimsenmesinde, özellikle edebiyat ve sinemanın birbiriyle temas ettiği noktalarda, mitler ve sembollerin yoğunluğunda ilerleyen anlatı yapısı, çoğunluksal hafızayı/kolektif belleği yeniden inşa etme ihtiyacı duyabilir. Bu ihtiyaç, özellikle popüler kültür ürünleri içerisinde yeniden üretilerek unutmata-hatırlama diyalektiğiyle gündelik yaşam pratiklerine dâhil edilebilir. Böylelikle ulus anlatısı, kolektif kimlik, “biz” ve “öteki” günün anlam ve ihtiyaçlarına uygun olarak yeniden üretilebilir/icat edilebilir. Yeniden üretim sürecinde ataerkil anlayış sisteminin bir ürünü olan militarist düşünce ve savaş pratikleri, ulusçuluk söylemlerinde sıklıkla kullanılır (Altınay, 2011, s. 24). Bu söylemler militarist düşünce yapısında içselleştirildiği, görünür olmadığı ve hayatın içine girdiği ölçüde; anıtlar, kahramanlık hikâyeleri, zafer, şehitlik gibi kavramlar, duygular, imgeler, anlama biçimleri ve sembollerle topluma sunulduğunda başarılı olur. Peki ama Çanakkale Savaşı’nın bitiminden 100 yıl sonra yaraların kapandığı, anıların iyice unutulup küllendiği bir dönemde Çanakkale Savaşı’nı anlatan bir filme neden ihtiyaç duyulur? Bu film dönemin toplumsal, kültürel, siyasi ve ulusçu politikalarını eleştiren ya da yeniden inşa eden bir çalışma olarak değerlendirilebilir mi? Ortak yapım olan bu film, nasıl bir ulusçuluk üretir? “öteki”nin yeniden ürettiği ulusçuluğa ihtiyaç var mıdır? Bu sorulara cevap aranırken filmin tematik özelliklerine bakmakla işe başlanabilir.

1915 Çanakkale Savaşı’nda taarruz için şafağı bekleyen askerlerin barikattaki görüntüleriyle açılan filmde, genç ve yaşlı herkes vatan toprağının korunması için cephede yer alır. Askerler, vatan borcu için mücadeleye atılmadan önce dua ederler ve göğüslerinde taşıdıkları ailelerinin fotoğraflarına son kez bakarlar.² Binbaşı Hasan sığınakta, yaşı küçük olan askerden

² Bu sahne, ulusçuluğun farklı ideolojik yapılarla eklenerek melez bir görünüme sahip olması ve toplumdaki İslamcı değerlerin korunmasına ayrı bir önem atfedilmesi olarak okunabilir. Türk ulusçuluğu; Osmanlıcılık, İslamcılık ve Batıcılık (Garbiyatçılık) gibi ideolojilerin/söylemlerin eklenmelerıyla son görünümüne kavuşur (Bora, 2005, s. 19-20). Heterojen bir kültürel yapıya sahip olan Osmanlı Devleti’nde III. Selim döneminden beri, belirli boyutlarda hayata geçen “modern

dürbününü bulmasını ister. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu isteğinin aslında onu korumak ve sığınmakta kalmasını sağlamak amacıyla gerçekleştirilen bir davranış olduğu seyirciye sunulur. Zira dürbün, baştan beri Binbaşı Hasan'ın boynunda asılıdır. “Allahu Ekber” sesleriyle ileriye doğru hücum başlar. Kamera, geniş açıyla cephede yaralı olan askerleri ve farklı açılarda dalgalanan Türk bayrağını çerçeveler. Detay ve genel planlarda görüntülenen Türk bayrağı, adeta düşmana meydan okur gibidir. Binbaşı Hasan'ın komutasındaki askerler, düşman hatlarına geldiğinde sığınağa saklanan tuzağı bulurlar. Hasan, sığınmakta yer alan satranç tahtasına doğru yürür ve hamlesini yapar. Bu sırada Anzakların çekildiği haberi gelir. Cephedekiler için kutlama zamanıdır; sevinç çığlıkları ve türküler eşliğinde Türk bayrağı bir kez daha dalgalanır. Filmin açılış sekansında yer alan Türk bayrakları filmin ulusçu tonunun ve yönünün ağırlığını belirler niteliktedir.

Filmin açılış sekansına göstergebilimsel olarak bakıldığında evrensel değerler içerisinde, ulusun gücünü simgeleyen en önemli unsurlardan birinin bayrak olduğu görülür. Öyle ki, savaş alanlarının keşmekeşinde ulusu diğer uluslar arasında belirgin kılan dalgalandırılan bayraktır. Bu alanlarda yer alan ulusal bayraklar dalgalandırma rutinleri ile sembolik bir anlam içerir. Raymond Firth'e göre, “bayrak ulusun kutsallığını simgeler; sadık vatandaşlar tarafından ona saygı gösterilir ve protesto etmek isteyenler tarafından törensel bir şekilde aşığılır” (aktaran Billig, 2002, s. 52). Bu sebeple bilinçli olarak sallanan ve selamlanan bayrak “yoğunlaşma simgesi” ve “toplum hakkındaki duygulanım için odak” olarak sembolik bir işleve sahiptir (aktaran Billig, 2002, s. 52). Başka bir deyişle, duygular için psikolojik bir mıknaatıs görevi gören bayrak, milletin kutsallığını simgelediği gibi, Barthes'ın ifadesiyle, mitleşerek doğallaşan ve herkese ait kılınan anlamlandırma biçimlerinden biri olan simge ve işaretlerin bir araya gelmesi sonucu gündelik hatırlatıcı rolünü üstlenir (aktaran Billig, 2002, s. 53). Billig'in ifadelerinden hareketle, bu hatırlatıcı rolünde karşıt ikiliklerin “biz” ve yabancı “öteki”nin basit, ayırt edici stereotipler olarak sınıflandırıldığı söylenebilir. Sınıflandırma;

ama milli” olma ideali üzerinde ortaklaşan bu ideolojiler, farklı ideolojilerle aynı anda girdiği güçlü ilişkilerle sentezler oluşturur. Ekonomik örgütlenme ve ulusal burjuvazinin yokluğu, sosyal ilişkiler çerçevesinde inşa edilen ulusçuluğun, Türk ulusçuluğundan ziyade Osmanlılık ideolojisinin -Osmanlı Devleti'nin inanç ve dil farkı gözetmeksizin bütün tebaasının yeni meşrutî devlette eşit haklara sahip, sadık yurttaşlar olması düşüncesi- gelişimine olanak tanır (Akşin, 2005, s. 45). 20. yüzyılda “öteki”leri oluşturmaya başlayan “yeni Biz anlayışı” içerisinde yer tutan Osmanlılık ve İslamcılık alanı gittikçe daralırken Tanzimat döneminde din, bütünleştirici etkisini yitirmeye başlar ve farklı akımlarla eklenilen/motif değiştiren ulusçuluk söylemi, etnik dinamikleri bünyesine ekleyerek yoluna Türkçülikle devam eder (Berkes, 2007, s. 49).

hatırlama-unutma diyalektiği çerçevesinde, gündelik yaşam pratiklerinde rutinleşen ulusçuluğun yeniden inşa edilmesinde hayati bir önem taşır. Uluslar devamlılıklarını süreklilik taşıyan kolektif bir hafıza kaybına borçludur. Bu bağlamda günün anlam ve ihtiyaçları doğrultusunda harekete geçen simgesel hatırlatıcılar, oluşturdukları anlamsal zincirler ile ulusal değerleri kuvvetlendirir. Filmdeki cephe sekansında, yönetmen, başka ulusların bayrağı yerine, sadece Türk bayrağını dalgalandırarak hatırlama pratiğini bilinçli bir eyleme dönüştürür ve bayrağın simgesel anlamını güçlü bir şekilde kullanır. Aynı zamanda filmin açılış sekansı olan cephe sekansının bilinçdişini uyararak yarattığı yanılsamalı gerçeklik etkisi, Anderson'un "hayali cemaat" kavramsallaştırmasıyla da benzerlik taşır. Arzu ve gerçekliğin etkileşiminin ulus fantazisinin tamlığa ulaşmasında seyirciye ideolojik bir alan açtığı; seyircinin perdede temsil edilenlerle özdeşim kurarken, kendisiyle aynı duygudaşlığa sahip ulus üyelerini tahayyül ettiği ve kolektif/ulusal kimliğini konumlandırdığı/oluşturduğu belirtilebilir. Başka bir deyişle, McGowan'ın seyirci ve kamera bakışının birbirini kuran söylemler yarattığı yorumlaması çerçevesinde, filmde yer alan bayrakların, üniformaların ve askerlerin sunduğu temsil pratiğinde imgesel efendilik deneyimiyle özdeşleşilen kameranın bakışı devreye sokularak, simgesel düzenin işleyişinin görünmez kılındığı söylenebilir (2003, s. 30).

Yolculuğun Dönüştürdüğu Bedenler

Savaşın üzerinden dört yıl geçmesine rağmen, bu savaşta üç oğlunu kaybeden Conner ailesi için kayıpla yüzleşmek kolay değildir. Çiftçi olan Joshua ve ev hanımı olan Lizy hala gündelik yaşam pratiklerini oğulları hayattaymış gibi sürdürür (Onların ayakkabılarını boyar, masaya onlar için tabak koyar, boş yataklara kitap/masal³ okur). Özellikle kaybın kabulünü ifade eden yastan ziyade melankoliden beslenen Lizy, yaşananlar için Joshua'yı suçlar ve kayıp duygusunun yol açtığı eksiklikle daha fazla baş edemez. Joshua'nın uyuduğu bir gün, gölde intihar eder. İntihar sahnesi, filmin sahip olduğu oryantalist imge repertuarının belirlenmesi açısından oldukça önemlidir. Bu sahnede, Joshua, kitap okurken uyuya kalır. Geriye sıçrama (flashback) ile oğullarının savağa gidiş ve cephedeki mücadelelerinden farklı planlar görülür. Bu görüntüleri bir semazenin⁴ sema ediş takip eder. Tennure

³ Anlatılan masal, "Alaattin'in Sihirli Lambası", Şehrazat'ın Şehriyar'a anlattığı hikâyelerden oluşan ve İslam edebiyatının örnekleri arasında yer alan *Bin Bir Gece Masalları* içerisinden seçilmiştir.

⁴ Mevlevilikte semâzenler, "tennure" olarak isimlendirilen, kefeni simgeleyen beyaz kıyafetler ve mezarı simgeleyen siyah hırkalar giyerek, "sikke" adı verilen ve mezar taşını simgeleyen sarıklar takarak ney nameleri eşliğinde vecde gelip semâ ederler. Semâzenler sağ elleri gökyüzüne (Hak'tan almak) sol elleri toprağa (halka vermek)

içerisinde dönen semazenin görüntüsü Lizy'nin beyaz bir kıyafet içinde Joshua'yı öptüğü sahne ile metaforik olarak ilişkilendirilir. Seyirci, Lizy'nin suretler âleminde hakikatler âlemine geçtiğini karakterden/Joshua'dan önce sezer. Takip eden planda içgüdülerinin rehberliğine inanan Joshua köpeğinin de yardımıyla uyanır ve Lizy'nin cesedini bulur. Lizy ile semâzen arasında kurulan bu metaforik bağ, filmin oryantalist perspektifine dair ipuçlarından sadece biridir. Filmde bir diğer oryantalist perspektif ise, İslam edebiyatının en önemli eserleri arasında yer alan ve farklı sekanlarda zor durumlarla karşılaştığında rahatlama olanağı sağlamak için –sihirli halı- sıklıkla kullanılan *Bin Bir Gece Masalları*'dır. Filmin, aynı zamanda Doğu dinine de oryantalist bir açıdan bakarken Batı dininin Ortodoks yapısına eleştiride bulunduğu söylenebilir⁵. Filmde Conner ailesinin bağlı bulunduğu kilisenin, Lizy'nin intihar etmesi ve Joshua'nın da oğullarını kaybettikten sonra cemaatten kopması nedeniyle cenaze töreni yapmayı istememesi, manevi alanın maddi bağışlarla aşılabileceğı eleştirisiyle sorgulanır. Diğer taraftan filmde, “öteki”nin bakışıyla İslam dini, ibadethanelerle/camilerle, ezanla ve Mevlevilerin ritüelleri ile fetişleştirilir. Özellikle Joshua'nın oğullarını aramak için İstanbul'a geldiğı sekansta yer alan Eminönü Camisi ve Sultan Ahmet'teki Ayasofya Camisi, bu fetişleştirmenin doruğa çıktığı sekanlar olarak ifade edilebilir. Hatta yönetmenin alt açığı, ışık ve turuncu filtre kullanımının da bu etkiyi arttırdığı söylenebilir.

Kutsal Toprakların Şifresi: “Biz” ve “Öteki”nin Kayıpları

Savaşın üzerinden geçen dört yılın ardından Türklerin de yardımıyla 1919'da Gelibolu'da izleri kaybedilen Anzaklar aranır. Bu sırada adaya gelen Joshua arama ekibindeki Türklerden yardım ister. Türkler için 70 bin insanını kaybettiğı koca bir mezarlık olan Çanakkale'de kayıpları bulmak çok da kolay değildir. Ancak filmde Türklerden başka hiç bir ulus, Joshua'ya kayıplarıyla

bakacak şekilde bu semâyı icra ederler. Semâ, ölümü değil aksine yeniden doğumu, suretler âleminde hakikatler elemine geçişi simgeleyen metaforik bir anlatımdır (<http://www.semazenekibi.com/semazenin-anlami.html>).

⁵ Hatta ortak yapım olan bu filmin oto-oryantalist bir bakış açısına sahip olduğu bile iddia edilebilir. Oto-oryantalizm, Güliz Uluç'un ifade ettiğı gibi Batı'da üretilen, şekillendirilen ve temsil edilen Şark imgesinin, Şark tarafından benimsenerek kendi kendini çözmede ve kavramada bir rehber olarak kullanılmasıdır. Basit bir anlatımla “oto-oryantalizm, kendi kendini oryantalize etme, bireylerin ve toplumların kendilerini kendilerine ait olmayan düşüncelerle anlamaları ve anlamlandırmalarına” (Yazar, 2013, s. 5) hatta kendilerine yabancılaşmalarına ve ötekileştirmelerine karşılık gelir (Uluç, 2009, s. 204). Bu noktada “biz”e uzak, “onlar”a yakın bir söylemin devamlılığında toplum kendi geçmişinden kopuk, toplumsal sorunların gerçek niteliklerini kavrayamayan bir süreç içerisinde kendi kültürünü ve insanını geri/aşağı görmekten öteye gidemez.

İlgili yardım etmez; aksine bu girişimi engellenmeye çalışılır. Hatta arama ekibinin başındaki İngiliz Subay, “Bugüne kadar savaşta kaybolan insan, at, silah hepsi kireç dökölerek toprağa karışıp gübre oldu ve ilk kez bu savaşı birileri önemsiyor” diyerek savaş sonrasında kitlelerin tepkisiz kalışını anlatır. Binbaşı Hasan ve Cemal avuş ise oğlunu aramaya gelen tek baba olan Joshua’nın, bu cesaretinden etkilenerak ona yardım ederler. 7 Ağustos 1915’te Kalınsırt’ta kaybettiği üç oğlunu Türklerin ve sezgilerinin de yardımıyla bulur. Bu sekansta geriye sıçrama ile çatışmanın olduğu güne dönölür. Edward, Henry ve Arthur’un yaralı şekilde birbirleriyle konuşmaları genel ve detay çekimlerle seyirciye sunulur. Filmsel zamanda ileriye atlama tekniği ile geri dönölüdüğünde başından vurulan Edward ve Henry’nin iskeletlerinin ve künyelerinin bulunduğu görölür ancak Arthur’a ait hiçbir iz yoktur. Bu sekans aynı zamanda “öteki”nin üretildiği sekans olması açısından da önemlidir. İngiliz Subay, Hasan’ı göstererek Edward’ı onun vurduğunu söyler ve Binbaşı Hasan’ı açık hedef haline getirir. Joshua bu travmatik durum karşısında kendini “öteki” üzerinden tanımlar ve öfkesini bedensel gücüne yansıtarak, Binbaşı’ya saldırır. Bu sekansta gerçek ve farazi anlamlar dâhilinde ulus anlatısını inşa eden çoğunluksal hafızanın/kolektif kimliğin, özne konumlandırılmalarında birleşme (*civic*) ve bölünme (*ethnic*) karakteristiğinden yararlandığı tanımlaması hatırlanabilir (Beck, 1993, s. 128-134). Birleşme ve bölünme kurgusu, “biz” ve “düşman/Öteki” imgelerini yaygınlaştıran ulusçuluk içinde barındırdığı antagonizmadan yola çıkarak toplumdaki mevcut kültürel, etnik, toplumsal cinsiyete dair çatışmalarla iktidarını kuvvetlendirir. İktidarın toplumsal yapıyı biçimlendirme süreci, toplumsal özne ve “öteki” arasında kurulan ilişki bağlamında anlamlandırılabilir. “öteki”, “ben”in/”biz”in var olmasının ön koşullarından biridir. “Özne öz kimliğine ulaşmak için, her zaman kendini imgesel öteki ile özdeşleştirmeli, yabancılaştırmalıdır” (Zizek, 2004, s. 121). Bu sebeple özne, kendisinin “öteki” karşısında dışsal konumunun “öteki”nin kendisine içsel olduğunu kavramak zorundadır. Özneyi “öteki”den dışarılanmış gibi görünen özelliğin kendisi zaten “öteki”nin “düşünömsel bir belirlenimi”dir (Zizek, 2004, s. 139-140). “Tam da ‘Öteki’den dışlanmış olduğumuz için çoktan onun oyununun bir parçası oluveririz” (Zizek, 2004, s. 81). Bu anlamda “öteki”, öznenin var olması için olmazsa olmazdır. Öteki’nin sorun haline gelmesi ise iktidar ilişkilerinin yapısından kaynaklanır. Toplumsal yapının iktidarına sahip devletin, toplumu “ben”/”biz” ve “öteki” olarak bölümlenmesi ve parçalaması, iktidarı içselleştiren ve iselleştirmeyenleri karşılıklı olarak konumlar. Devlet, ulus anlatısının pürüzsüzlük taşıması için bir yandan “öteki”ne ihtiyaç duyarken, diğer yandan homojenleşmenin altını çizer. Dolayısıyla ulus anlatısının bütönlüklü yapısının parçalanmalar olmadan tamlığa ulaşabileceğinden söz edilemez. Joshua için ulusçuluğun

öznesi olan öteki, anlatı içerisinde Binbaşı Hasan ya da Çavuş Cemal olarak konumlandırılırken, meseleye etnik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında öteki Türklere/Türklüğe dönüşür. Bu noktada farklı ideoloji ve söylemlerden beslenen çoğunluksal hafızanın oluşturulmasında, kültürel temsiliyet çerçevesinde ortak davranış/algılayış biçimlerinin oluşturulmasında ve ulus anlatısının yeniden inşa edilmesinde stereotipleştirmeler (Anzak, Yunan, İngiliz, Türk) kaçınılmazdır. Bu stereotipleştirmelerle grupların kendilerini sahip oldukları özelliklere göre değil, başkalarıyla aralarında olan farklılıklara göre tanımlamaları sağlanır. Bu farklılıklar üzerinden yapılacak tanımlamaların getireceği bir ulusçuluk söylemi, toplumları kolektif bir kimlik etrafında toplayabilir ve filmde de benzer bir stereotipleştirmenin kullanıldığından söz edilebilir. Stereotipleştirme ile devreye giren temsil pratiğinde yeniden sunulanlar doğrudan gerçekliğin görüntüsü değil, öteki temsilleridir. Temsiller, yeniden sunum sürecinde gerçek ile farklılaştırıcı işleve sahip olmaları nedeniyle karmaşık ve gerilimli bir ilişki içindedirler. Kültürel formların anlam yoğunluğu ve “gerçekmişgibilik” arasında yaşanan gelgitler, bireylerin kültürel kodlara göre bu formlara farklı anlamlar yüklenmesini sağlar. Kültürel temsil çerçevesinde toplumsal gruplara yönelik düşünme, davranış ve duyumsama kalıpları gerçek hayattaki davranış biçiminin bir parçası oluverir ve temsil mekanizması dolayısıyla kurumsallaşır. Kurumsallaştığı oranda “öteki”lere dair bakışı ve konumlandırmayı kurgular (İri, 2012a, s. 39-45). Bu bağlamda filmde, stereotipik görsel imgeler ile “biz” ve “öteki” ayırımında karşıtlıklar yaratılarak özdeşleşmenin etki alanı kuvvetlendirilir. Kahramanlaştırma ve düşmanlaştırmanın ikircikli ilişkisinde yer alan ve ötekileştirilen sadece Türkler ya da Binbaşı Hasan değil, onların yaşadığı coğrafyadır. Bu bağlamda film hem bu coğrafyada yaşayan bireyleri/karakterleri hem de seyirciyi kullandığı farklı alt metinlerle konumlandırır. Bir sahnede “savaş ortamında, bir askeri arkasından vurabilecek tek ulusun Türkler olacağı” vurgusu ile “öteki” olgusu yaratılırken, “savaşa rağmen yardım eden tek ulus” vurgusu ile de “biz” olgusu yaratılır. Binbaşı Hasan sağduyusuyla acılı babanın bu fevri davranışını büyük bir soğukkanlılıkla karşılar. Yaşanan bu tatsız olaya rağmen Joshua’ya yardım etmekten vazgeçmez. Filmde yer alan ikircikli ilişki bir kez daha girift bir hal alır. Aynı sekans dâhilinde filmde savaş alanlarının düşman sahası olmadığı, aksine ulusları için kanlarını döken yurttaşların kutsallığıyla çevrelenen topraklar olduğu şeklinde bir mesaj da verilir. İngiliz Subay’ın çocuklarını eve/kutsal topraklara götürmek isteyen Joshua’ya cevabı bu anlamda önemlidir.

İngiliz Subay: Onların evi burası, bırak birlikte yatsınlar, burası düşman toprağı değil.

Joshua: Onları kutsal topraklara götürmeye söz verdim.

İngiliz Subay: Kutsal olması için daha ne kadar kan dökülmesi gerekiyor. Biz 2000'den fazla, Türkler 7000'den fazla kayıp verdi 4 günde, sence kendimizi bağışlayabilir miyiz?

Ulusal kimliklerin devamlılığı bağlamında savaşa giren ulusların kayıpları üzerinden kutsallığı inşa edilen bu topografyaya gömülen Henry ve Edward, Doğu'nun mitleriyle (*Bin Bir Gece Masalı*) son yolculuklarına uğurlanır. Joshua için son bir umut vardır o da Arthur'u bulmak. Esir alındığı haberini öğrendiğinde onu aramaya başlar. Yardım almak için gideceği ilk isim yine Binbaşı Hasan olur. Kuvâyi Milliye hareketi⁶ içerisinde olan ve Yunanlıların İzmir'e girdiğini duyan Binbaşı Hasan oraya doğru harekete geçmeye hazırlanırken Joshua ile karşılaşır. Başlarda yardım etmek istemese de, sonrasında fikrini değiştirir. Savaşta kaybettiği oğullarını arayan bir baba üzerinden gelişıyormuş gibi gözükmesine rağmen olay örgüsünün; Milli Mücadele döneminin eylem ve protestolarını, Yunanlıların İzmir'i işgal girişimleri karşısında halkın mücadelesini ve ülkenin sahip olduğu huzursuzlukları anlatarak Türk ulusçuluğunu yeniden inşa ettiği söylenebilir.

Oryantalist Esinti: Mistik Bir Ulus, Gizemli Kutsal Bir Kadın

Doğulu kadın figürünün batı zihnindeki çağrışımlarından izler taşıyan bu filmde, kadın/Ayşe, büyü, mistik ama ulaşılmaması zor fetişistik bir imgedir. Filmde, egzotik olana kaçışta, otantik olanı arayan "Batılı Özne"nin kendini olumlama çabaları arasında kadın/Ayşe, kendine temsil alanı bulur. Bu noktada Meyda Yeğenoğlu'nun, "Doğu ve Doğulu kadın arasında kurulan metonimik bağın çözümlenmesinde, Doğulu kadının anlaşılmasının kritik olduğu" yönündeki açıklamaları hatırlanabilir (2003, s. 34). Duygusallığın vücut bulduğu yer olarak görülen Doğu, hep kadınsılığa ilişkin terimlerle temsil edilir ve oryantalist söylem ırksallaştırma ve kadınsılaştırma süreçlerini

⁶ Filmde yer alan Kuvâyi Milliye hareketi, ulus ideolojisinin motif değiştirme sürecinde yer alan itici bir güç olarak yorumlanabilir. Toplumunda bulunduğu sıkıntılı durumdan kurtaracak olan şey "biz" duygusunun yeniden üretilerek halkların kendi hakkını tayin etmesi pratiğinin hayata geçirilmesidir. Bu bağlamda Türkleri bekleyen en önemli görev; çağdaş medeniyetlerin koşullarına kendilerini uydurmak amacıyla bir ulus olarak var olmalarıdır (Kadioğlu, 2003, s. 143). Bu yeni ulus ideolojisinin oluşturulmasında Gökalp'in, ulus ve batı arasındaki hassas denge formülleştirmesinden yararlanılır: Bu formülleştirmede yerel kültürel özelliklere ve geleneğe sahip olunması açısından doğudan, medeniyetin teknik hususları bakımından ise, batıdan geri kalınmaması gerekir (Zürcher, 2008, s. 199). Başlarda Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı, Cumhuriyet dönemi ulusçuluk projesinde ideal bir model oluştururken, zamanla dinin bütünleştirici etkisinden arınmak isteyen ideolojinin, bu modelden uzaklaşarak Akçura'ya yaklaştığı görülür. Bu noktada Gökalp'in ulusçu mirasındaki din, medeniyet sahasından ayrılarak, bireysel bir vicdan zeminine dönüştürüldüğünde ilerlemenin önündeki engelin ortadan kalkacağı düşüncesinin yaygınlık kazandığı söylenebilir.

harekete geerir.

“Biz”i “öteki”ne dönüştüren yollarda ilerleyen oryantalist arzu spirali, “Batı” karşısında konumlanacak bir “Doğu” inşa eder ve benzer ortak noktalarla sınırlandırılan temsiller bütünü olan “Doğu” üretiminde “öteki”nin bakışını tanımlar. Edward Said’in Şarkiyatçılık-Batı’nın Şark Anlayışları (2008) adlı kitabında belirttiği gibi tarih/ulus, insanlar tarafından üretilen bir kurgudur; bu kurguda öne çıkarılmak istenenler, dayatma biçimleri, belirsizlikler ve göz yummalar kültürel örüntüler yardımıyla gerçekleştirilebilir (2008, s. iv-13). İnşa edilen ulus/tarih gündelik yaşam pratikleri ve popüler kültürel ürünlerin içerisinde rutinleşerek etki alanını genişletir. Burada unutulmaması gereken en önemli nokta Said’in de belirttiği gibi, iktidardan bağımsız bir inşa sürecinin olmayacağı gerçeğidir (2008, s. 13). Murat İri’nin sinema ve ulus ilişkisinin irdelenmesinde hem görsel hem de anlatsal bir işleve sahip olan ve iktidarın eril söylemi üzerine odaklanan oryantalizm yorumu hatırlanabilir. İri’ye göre klasik anlatı sinemasında bakışı ve eril hegemonyanın söylemini harekete geçiren kadın gibi, “Doğu” da temsil pratiğinde sahip olduğu özelliklerle fetişleştirilen bir nesne konumunda yeniden üretilir (2011, s. 292). Fetişleştirilen Doğu/kadın kavramsallaştırması Said’in örtük oryantalizm tanımlamasıyla beraber düşünülebilir (2008, s. 22). Batının kendini, kendine yeterli ve özerk bir özne olarak kurgulamasında bilinçdışı bir alana denk düşen, fantazilerin, rüyaların, arzuların, endişelerin ve korkuların yer aldığı süreçte fetişleştirme gerçekleştirilebilir. Bu bağlamda yönetmenin Doğu/Doğulu kadın/Ayşe’yi Batılı meşum bir kadın karakter üzerinden inşa etmesi oldukça önemlidir. Filmde, Ayşe’nin kutsallığını inşa eden meşum kadın, otelde fahişelik yaparak para kazanan ve aşırı cinselleştirilmiş bir karakterdir. Bu kadın, cinselliğini ön plana çıkardıkça arzu duyulan, fethedilecek ya da baştan çıkarılacak bir beden olarak filmde yer alır. Bu noktada arzunun üreticisi kadın, Nurdan Gürbilek’in ifadesinde olduğu gibi baştan çıkarıcı ve yozlaştırıcı etkisiyle erkeği elinde oyuncak eden, milletin oğullarını felakete sürükleyen kötücül hazların taşıyıcısı kahpeden başka bir şey değildir (2007, s. 82). Filmde, ciddi bir tehdit olarak görülen bu kadın/Batı uzun süre erkekleri cemaatten koparır. Erkek öznenin inkâr ettiği ancak tutkulu bir bağımlılıkla meftun olduğu, ihtiyaç duyduğu ama açıkça kabul etmediği kadın “biz”e ait sahte bir tehdittir. Bu noktada, meşum kadın sadece bir erkeğe değil, aynı zamanda aileye/ cemaate/ ulusa dair sembolik bir tehlikeyi ifade eder. Diğer taraftan ulus anlatsısını devam ettirecek olan Ayşe ise piyano çalan, yabancı dil konuşan, açık renk kıyafetler giyen (gelinliği andıran beyaz kıyafetler giyen) başını sokağa çıktığı zamanlarda kapatan, Sultan Ahmet’de otel işleyen bir kadındır. Kocasını Turgut’u Çanakkale Savaşı’nda kaybetmiş; ancak bu kaybı reddeden, yas tutmaktan kaçınan melankolik bir kadındır. Filmde kendini bırakmayan,

vermeyen, sunmayan kadın/Ayşe, gizemli bedenini görme ve ona sahip olma arzusunun taşıyan özne tarafından bakışın nesnesi olarak konumlandırılır. Bu kadının/Ayşe'nin sessiz imgesi üzerinden röntgenci arzuyu harekete geçiren eril bakışın, fetiş arzuyu ürettiği söylenebilir. Bu bağlamda Ayşe, hem Joshua için hem kocasının kardeşi Ömer için hem de seyirci için fetişistik bir nesneye dönüşür.

Eril iktidarın diline sahip anlatılarda kadınlar, ideolojik söylemlerin merkezinde yer alan semboller olarak ulusun “saflığını” ve “bozulmamışlığını” temsil etmek zorunda kalır. Ulus ve kadın arasında kurulan metaforik bağ namus, şeref, lekesiz olma gibi kavramlarla ilişkilendirilerek kadının cinselliğine, cinsel davranışlarına ayrıca bir önem atfedilir. Ulus anlatısında vatan, nötral bir coğrafî beden olmanın aksine arzunun öznesi eril bakışın romantik ve erotik bir nesnesi ve dişil niteliklerle özdeşleştirilen kadın bedeni olarak temsil edilir (Najmabadi, 2011, s. 129; Saigol, 2011, s. 232). “Koruyucu” ve “güçlü” erkek, “korunmaya muhtaç” ve “zayıf” kadın anti teziyle oluşturulan ulus tahayyülünde “vatan” ne kadar dişileştirilip, kadınsal özelliklerle donatılırsa “vatan”ın korunması rolünün de o kadar erilleştiği söylenebilir.

“Ana vatan” ve “ana yurt” gibi ülke imgesine ait değerlerin ailevi bir çerçevede kadın tarafından temsil edilmesini “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı” (1995) adlı çalışmasında Nezih Erdoğan irdeler. Erdoğan “biz” ve “öteki” arasında cisimleşen ulusal değerlerin cinsel farklılığı kullandığını ve kadın bedeninin değiş tokuş edilmesi metaforundan yararlandığını belirtir (1995, s. 190). Bu bağlamda Erdoğan, ulusal kimlik ve kolonyal söylem karmaşıklığını açıklamak için çözümlediği *Kara Gözlüm* (Atıf Yılmaz, 1970) filminde Azize ve Chopin/meçhul besteci/Kenan arasındaki ilişkinin milliyetçi-cinsiyetçi sınırlarını oryantalist fantezi kavramı çerçevesinde çizer. Meçhul besteci, Hollywood’da (Öteki) Rock Hudson’la bir film teklifi aldığını söyleyen Azize’ye geride arkadaşlarını, denizi ve konuştuğu dili bırakacağını hatırlatarak “biz” ve “öteki” arasındaki kültürel farklılığı hatırlatır (Akbulut, 2008, s. 264). Azize “temiz”, “saf” ve “yerli” bir yaşamın göstergesi olarak ulusal kültürün bileşenlerini simgeler (Akbulut, 2008, s. 277). Ancak Azize’nin sahip olduğu bu bileşenler Kenan’ın rüyasında onu peçe ve doğulu raks kıyafetleri içinde görmesiyle eril bakışın romantik ve erotik nesnesi haline dönüşürler. Azize’nin Hollywood’a gidişi -Kenan’ın müziğiyle arzu nesnesine dönüşmesi ve bedeniyle de “öteki”nin fantezisi haline gelmesi- ana vatanın Hollywood’a (öteki) bırakılması anlamı taşıyacağı için meçhul besteci/Kenan “her şeye sahip olmak isteyen elindekileri de kaybeder” diyerek Azize’yi uyarır ve daha sonra sevgisinden mahrum ederek onu cezalandırır. Azize’nin üzerinde denetim ve baskı kuran

“güçlü” ve “koruyucu” erkek/meçhul besteci/Kenan Hollywood’a giderse “kirlenebileceği” ve “saflığını” yitirebileceğini ima ederek ataerkil düşüncenin kadına yüklediği olumsuz değerleri yeniden üretir (Akbulut, 2008, s. 281). Anlatının sonunda yönlendirici özne/Kenan, bağımlı özne/Azize’nin gidişini engelleyerek Amerikan egemenliğine karşı ulusal-kültürel kimliği dişil kodlarlar üzerinden inşa eder (Erdoğan, 1995, s.195).

Water Diviner filminde ise toplumsal cinsiyet rolleri patriarkal yapının izdüşümünde yeniden kodlanır. Ömer için aynı vatan gibi, Ayşe de “korunmaya muhtaç” ve “zayıf” bir kadındır. Kaybı kabul edip, yasını tutması ve sonrasında kendi himayesine dâhil olarak onunla evlenmesi gerekir. Ulusun devamlılığı için ideal olan eril hegemonyanın tabiiyetine girmesidir. Hatta yönetmen ideal olanı/Ayşe’den beklenen davranışları, diyaloglarla da yeniden üretir. Ömer’in, savaşın ardından geçen dört sene sonrasında yaptığı konuşma bu yeniden üretimi somutlar: “Ayşe, sen bir Osmanlı kadınısın, öyle davranmanın zamanı geldi. Frenk gibi davranamazsın artık. Senden ne beklendiğini biliyorsun, hiç değilse evladını düşün”. Biyolojik üretici ve kültürel aktarımcı olan kadın/Ayşe, ulus anlatısının devamlılığında üzerine düşen görevi -fedakâr bir anne ve ideal eş- yerine getirmelidir. Bu noktadan sonra baskılara daha fazla dayanamayan Ayşe, Ömer’in ikinci karısı olmaya, onunla evlenmeye ve yas sürecini yaşayıp bitirmeye karar verir.

Savaştan Arta Kalan Melankolik Kadınlar

Filmde kadınlar, melankolik karakterler olarak seyirciye sunulur ve ulusal kimlik/benlik, ölüm, kayıp ve melankolinin izdüşümlerinde bölünmüş olarak konumlanır. Kendisine benzer olmadığını düşündüğü herkesi ötekileştirme ve dışlama eğiliminde bulunan ulus anlatısı/kolektif bellek; yaşanan kayıpla, bu kaybın kabulüne direniş olarak yer alan melankoliyle filmde yaşama anlam veren bir rol üstlenir. Ölüm, artık yaşama anlam veren kimliği dönüştüren bir etkidir. “Zamanı tasavvur etme, susmuş seslerin aksini duyma, akıp giden suların içinden bir kısmını muhafaza edip aynalaştırma ancak kayıpla mümkün olur. [...]Saf haliyle tezahür eden melankoli, mateme ve kökensel hasrete dönüşür” (Arslan, 2010, s. 154-155). Arslan’ın kayıp ve melankoli ilişkinde belirttiği gibi, kayıpla doğan melankoli “iç dünya” denen yeri açar ve bu dönüşüm kaybı yaşamış olan ben’i; bu kayıp deneyimiyle henüz tanışmamış, kaybı yaşamamış olan ben’e dönüştürür (2010, s. 155). Kökensel eksikliğin giderek kayıp parçaya dönüşmesi suya yansıyan kamera açılarında, İstanbul’un ibadethanelerinde, semâzenlerin ritüellerinde hayat bulur. Diğer bir deyişle maziye/geçmiş, bir zamanlar var olan akustik aynayı anlatan ölüm/melankoli; kökende kaybolma, suya bakan öznenin içinde huzur, haz ve hayal dolu bir âlemi anlatan imgesel bir geçmiş anlatısı kurulmasına olanak sağlar.

Melankoli, Umut Tümay Arslan'ın ifadesiyle, geçmişte yaşanan travmatik kayıpların, acıların, düş kırıklıklarının bize yaşattığı ilksel duyguların bir ifade alanı olarak melodramlarda ve filmlerinde sıklıkla bulunur. Sinemanın hafıza ve hatıra gibi geçmişin varlığına dair paradokslarıyla tedirgin etmesi, kayıp olanın perdenin dışından, perdenin içine çağırılmasını sağlar. [...] Sevmenin ve peşi sıra kaybetmenin yaşattığı ilksel duyguları ifade eden melankoli, kendi üzerine düşünen ve konuşan özne olabilmenin ön koşuludur. Öznenin iç dünyasının kendini bulmaya özgü arayışlarını ve kendine dönüşlerini ortaya çıkarır. [...] Varlık ve yokluk diyalektiğinde kendimizi kavrayış ve ötekiyle olan ilişki kurma biçimimizi şekillendirmemizi belirler. Geçmişle bugünü birbirine bağlayan süreçlerle kendi üzerine düşünen öznenin ortaya çıkışını mümkün kılar (Arslan, 2010, s. 143-145).

Öznenin var olabilmesi için dışarıda bırakılan, bilinmeyen şey kayıptır. Melankolinin işaret ettiği tamamlanmamışlık ve sahiplenilmemiş hüznün, tam da dıştan içe ilerleyen kaybın kaybıdır, yani inkâr mekanizmasında anlam bulur. Kayıpla ve kaybın inkarıyla harekete geçen “anne nesnesinin imkânsız yasını” ifade eden melankoli, hadım edilme korkusunun yer aldığı ben'in bölünmüş yapısını ve ölüm korkusunu inşa eder. Başka bir deyişle, melankolinin ve kaybın ürettiği ölüm korkusu temsilleri, tamamen bölünmüş özne/ben'i inşa eder (Kristeva, 2006, s. 151-154). Kristeva'nın ifadelerinden hareketle, eşini/ulusal kimliğini kaybeden ulusal özne Ayşe'nin bireysel melankolisi, aslında tüm ulusun kayıplarını ifade eden kitlesel bir etkiye sahiptir. Bu anlamda melankoli⁷ kavramı bir yapı, insan zihni ve duygulanımını şekillendiren

⁷ Freud'un “Yas ve Melankoli” (1917) makalesi burada vurgulamak istenilen anlama bir adım daha yaklaşmamızı sağlayabilir. Freud'un temel tanımları melankoliyi tartışırken çıkış noktalarını yapılandırmaya bugün de yardımcı olur. Freud yası, melankoliden ayırt eder ve ilkini normal, ikinciye “kayba” verilen patolojik bir tepki olarak tanımlar. Melankoli, öznenin kayıp nesneyle kurduğu ve daha sonra öznenin kayıp nesneyi içselleştirdiği bir ilişkiyle belirlenir (1917, s. 172). Freud'un melankoli kuramının en önemli ve belirleyici katkılarından biri kayıpla kurduğu bağıdır. Melankolinin ana nedeni olarak çekip çıkardığı kayıp nesne ve yoksunluk hissedilen şey; sevilen bir kişi, şey veya ideal olabilir. Olağan yasta özne, bir keder döneminden sonra kayıp duygusundan kurtulur; ama melankoli de özne, nesnenin kaybıyla yüzleşmeyi reddeder ve onu egosunun korunağında barındırır. Freud'un tanımlarına göre, yas durumunda “gerçeklik nesnenin artık olmadığı hükmünü verir” (1917, s. 167). Ama melankoli de yani üzerinde kederlenilerek aşılamayan kayıpta, egonun kayıp nesneyle kurduğu yoğun bağ, kayıp nesnenin ego tarafından içselleştirilmesine yol açar ve böylece, nesnenin kaybı egonun kendisinin kaybına neden olur. İşte bu nedenle Freud'a göre “yasta dünya zavallı ve boş görünür, melankoli de ise egonun kendisi” (1917, s. 167). Melankoli de “nesnenin gölgesi egonun üzerine düşer,” öyle ki nesnenin kaybıyla, egonun kaybı aynı şey haline gelir (1917, s. 170). Freudcu kuramda melankoliye neden olan kayıp nesne, bir kişi veya şey olmak zorunda değildir; bir ideal de olabilir. Değersizlik ve aşağılık hissi, melankolik öznenin idealle kendisi arasında algıladığı mesafeden başka bir şey

kolektif bir kültürel üretim olarak ele alınabilir. Bu doğrultuda dikkatler klinik bir hastalık olarak melankolinin patolojik yapısından ziyade bireye, bireyin pratiğine ve onun alımlamasına Őekil veren anlamlar, iktidar ilişkileri ve kültürel temsiller üzerinde odaklanmayı gerektirir. İkiricikli yapısıyla “kaybın kabulüne” karşı direniş gösteren masalsı bir melankolik yanıt iÇeren “biz” hayali/hikâyesi manzaraların ve mecazların eşliğinde mekânlarda, Őehirlerde ve metinlerde ortaya őkıkar.

20. yüzyıl boyunca Türkiye’de hem günlük dilde hem de popüler kültürel metinlerde oldukça sık olarak bireysel melankolinin kitlesel niteliğini ifade eden iŐaretler ve izlere rastlanır. Orhan Pamuk, İstanbul: Hatıralar ve Şehir (2003) adlı kitabında Gérard de Nerval ve Théophile Gautier ile Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal’in İstanbul temsilleri arasında bağlantılar kurar. Pamuk, kendi doğduğu kenti algılayıŐını yapılandırdığu bu őkalışmasında, İstanbul’un tüm bu “Batılı” ve “Dođulu” temsillerindeki melankolik tona vurgu yapar. “Baudelaire tarafından güzelliğin tanımı olarak dile getirilen ‘yoksunluk ve umutsuzluk hissi’, Nerval ve Gautier’in İstanbul manzarası tasvirlerinde de tekrar edilir” (Akcan, 2007, s.55). Pamuk’un *İstanbul*’unda, Şehrin fakir arka sokaklarında, geŐmiŐ medeniyetlerin kalıntılarının arasında, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerindeki Őanlı günlerini kaybetmiş olan, kentsel bir manzarada dolanırken, birden beliren bir melankoli ortaya őkıkar. Bu noktada akla melankoli ve yoksunluğu bağlaşımının bizi ulusal kimliğe ve/ya kolektif bir zemine nasıl őkırdıđu gelebilir? Bu soruya yine Pamuk’un ifadeleriyle cevap aranabilir. “İstanbul’un yaŐanmıŐlıđına sinen eksiklik ve kayıp medeniyetin manzarasına nüfuz eden ‘hüzün’, [...] Pamuk iÇin Şehrin sakinlerini birleştiren kolektif bir melankolidir” (Akcan, 2007, s. 47-60). Baudelaire ve Pamuk’ta melankoli; simge repertuarları, iktidar ilişkileri ve kültürel temsillerle girdiğu bağlaşımın sonucunda artık özneye değil, nesneye iliŐkindir. Melankolik olan tek bir birey değil, kentin manzarasıdır. Bu noktada melankoli hissini kolektif bir duygulanım olarak ortaya őkıkaran Şey “güzel nesne”dir. Dođu-Batı asimetrisinden türeyen “yoksulluk, yenilgi

değildir. Özne ve kayıp arasındaki bu girift ilişki, Julia Kristeva’nın “Kara Güneş”te (2006) gördüğu yankılanmanın izlerinde olduğu gibi bizi pelteleŐtirmez, örselmez ve pasifleŐtirmez. Aksine, melankolinin dili parlı parlı bir ışık saŐmasa bile yaŐamak iÇin ihtiyaÇ duyduğumuz enerđiyi sağlayabilir. “Melankoli, ne olursa olsun cazibesi olan bir hüzün/üzüntü, arzu edilir bir tını olarak nitelendirilir” (Akcan, 2007). PsiŐik ile toplumsal arasında geŐiŐlilik sağlayan ve zevk veren bu hüzün/üzüntü, nesne kaybıyla ortaya őkıkar ve ulusal-benliğin ortaya őkıŐını baŐlatır (Kristeva, 2006, s. 161). Kolektif bir melankoliden bahsettiğimiz sürece, bu melankolinin nedeni artık daha önceden kaybedilmiŐ bir nesneden őkok, bir idealden “dıŐlanma” veya idealin “mümkünsüzlüğu” olur. Bu doğrultuda kolektifin/cemaatin/bizin melankolisi “hiÇbir zaman mümkün olmayan bir mükemmelin hayali kaybı” tarafından üretilir:

ve bir kayıp duygusu”nun neden olduğu melankoli, İstanbul’un en önemli ortak duygulanımıdır (Pamuk, 2003, s. 104). Bu sebeple İstanbul anlatısının yer aldığı her metin ve melankoliyi masallaştıran manzara imgeleri, özellikle melodram filmlerine sinen kırık dökük, eskimiş, sisli, puslu ve gri şehrin sahip olduğu hüznü içerir. İstanbul’u İstanbul yapan şeylerin eksikliğiyle hissedilen bu duygu, Osmanlı’nın kaybının ardından gelen Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana karşılaşılan ulus anlatısı/milli kimlik inşası, tarih içinde değişen ve çelişen özne ile kolektif bellek kurguları, cemaat duygusundan toplum olamama hissiyatına kadar izinin sürüldüğu toplumsal ve psikik koşulların bütünü olarak değerlendirilebilir (Çelik, 2010, s. 192). Öte yandan filmlerde yer alan bu İstanbul imgesi, kahramanların hikâyelerine eşlik ederken sadece öznenin duyduğu melankoliyi değil, milyonlarca kişinin ortaklaşa hissettiği kara bir duyguyu da simgeler. Başlı başına İstanbul, melankolik anlatıda bize ulusal kimlik hakkında yeni söylemler üretirken, bu duygu içinde olan milyonlarca kişiye büyük bir imparatorluktan artakalmış olmalarının acısını ve kaybını yaşatır (Pamuk, 2003, s. 92-107). İstanbul’un kendine has bu hüznü, geçici bir hastalık ya da kurtulunması gereken bir acı olmanın dışında kolektifliği içeren bir seçimdir. Seçilen bu hüznle cemaatin/ulusun değerleri ve biçimleri, dayanışma duygusu kuvvetlendirilir. Hüzün, “biz”/cemaat/ulus olarak şehri tarif eden, birleştiren bir olgudur (Pamuk, 2003, s. 235-247). Şehrin üçra semtlerine yapılan yolculuklarda ortaya çıkan kayıp, Türk ulusunun ve ulusçuluğunun keşfedilmesinde önemli bir imgedir. Şehir, tüm kayıplarına rağmen sahip olduğu ortak dil ve ortak kimlikle “Türklük” imgesini yeniden üretir. Yeniden üretimde İstanbul düşü; bilinçaltının tehlikeli, karanlık ve kötücül yaratıklarıyla hiçbir zaman birleştirilmez, tam tersine ulusçu ve geleneksel olan aynı zamanda masum ve eve uygun olarak ifade edilir. Bu bağlamda bireysel melankoliden, popüler ulusal melankoliye evrilen filmde Ayşe’nin ezan sesinin etkisiyle “Benim ülkem/şehrim sefil olsa da Tanrı’yı bulmak için güzel bir yer” diye belirttiği İstanbul’un, toplumsal ve psikik alanların birbiriyle bağlaşımında “biz”i oluşturduğu, “biz”i oluştururken şehrin içindeki imgelerden yararlandığı, Doğu-Batı asimetrisinin oluşturduğu kayıp ve tamamlanamama duygusunu ortak bir dilden türettiği, bizle ilgili bir varlık sorununun yanı sıra ötekiyle ilgili bir yokluk sorununu paylaştığı ve inşa ettiği söylenebilir. Dolayısıyla filmin kadın karakterlerinin (Ayşe ve Lizy) yaşadıkları kayıplarının izdüşümünde var olan bireysel melankolinin, kolektif melankoliye çevrildiği ve ulusal kimlik duygusu yaratılarak modern öznenin büyük öznesel kaybının önüne geçildiği belirtilebilir.

Joshua’nın ezan sesini duyduğunda “Bir şey mi satıyorlar?” diye sorduğu bu sahne Gregory Jusdanis’in *Kültür ve Milliyetçilik* (2012) adlı çalışmasında kültürün sahip olduğu ulusçu yapının, bir halkı kendisini

ötekilerden ayrı görmeye yönelttiği açıklaması ile birlikte düşünülerek de yorumlanabilir. Jusdanis yeni kimliklerin/ulusların icat edilme sürecinde kültür, din ve monarşi gibi eskiden kalma kurumların modernleşme eleştirisine malzeme olduğunu belirtir (2012, s. 44-45). Joshua'nın üstten bakan tavrı ile birleşen din ve maddiyat arasındaki ilişki –yönetmen bu ilişkiyi ilk kez Lizy öldüğünde cenaze töreninin yapılması için Joshua'nın Peder'e at arabasını teklif etmesinde gösterir- ironik bir görünüm kazanır. Din Joshua için yabancılaşma duyduğu “baskıcı”, “dayanılmaz ve “tahammül edilmez” bir anlam taşıırken kaybın kaybıyla yüzleşemeyen kadınlar için arınma imkânı sağlar.

Bedene İmlenen Topografya

Ulusçuluk söyleminde korkunun ve arzunun göstereni olan kadının cinselliği önemli gerilim noktalarından birini oluşturur. Kadınlar, kişisel dokunulmazlık alanı olması gereken cinsel tercihlerini belirleyemez ve cinsellik, ulusun simgesi olan kadın üzerinde bir tehdit olarak görülür (Sancar, 2012, s. 228). Filmde de kadın cinselliğinin gerilim noktaları Joshua ve Ayşe'nin Türk kahvesi içtikleri sahnede oldukça net olarak seyirciye sunulur. Joshua'ya kahve ikram eden Ayşe, kaderinin içinde olduğunu söyleyerek fincanı kapatır. Bu coğrafyada yaşayanların fincana yükledikleri hayallerini şu sözlerle özetler; “Biz buralarda iş, tatil ve kocaya karar vermek için kahve kullanırız, kız isteme törenlerinde bol şekerli yapılan kahve kızın erkeğe olan ilgisini ifade eder”. Ayşe, Joshua'nın fal için kapattığı fincanını eline aldığında şaşırır ve hemen bırakır. Fincanda gördüklerinin üzerine Ömer'le evlenemeyeceğine karar verir. Ömer'in bu karara cevabı ise şiddet içeriklidir. Ataerkil değerlerle örülü Ömer'in Ayşe'den vazgeçmeye ve ailesi içinde küçük düşmeye niyeti yoktur. Ömer, Orhan'a babasının öldüğünü ve annesinin kendisiyle evleneceğini söyler. Bu haber karşısında şaşkına dönen Orhan'ı durdurmak isteyen Joshua, araya girer. Kavga sahnesinde Ömer'in sözleri dikkat çekicidir. Joshua'yı göstererek; “Yukarıdaki aşüfteden hiç bir farkın yok. Bunu mu istiyorsun? Bir düşman...” der ve filmde bu sefer “öteki” olarak konumlandırılan bir Anzak olur. Ayşe, Ömer'in geri döneceğini tahmin eder ve Joshua'yı otelden uzaklaştırmaya çalışır. Eril hegemonyanın iktidarının sarsıldığı bu sahne intikam için geri dönüleceğinin sinyallerini taşır.

Erkekliğin yeniden kurgulandığı ulusçu söylemde, kutsallığın simgesi olan kadına/anneye/aileye dolayısıyla vatana karşı yapılan her türlü tehdit ve saldırı savaşmak için bir neden haline gelir. Vatani kadın bedeni ile özdeşleştiren, başka bir deyişle arzulanan “öteki”yi anavatanla teğelleyen eril ulus tasavvuru, vatani koruma rolünü böylelikle erkeğe verir. Ulusu kadına dönüştüren metaforik anlatımdan yola çıkan kahraman erkek ulus, etnisite,

din, toplumsal cinsiyet bağlamında tehdit oluşturan dűřmanı “öteki”leştirerek onunla erkeklik imgelerinin yoğun olarak kullanıldığı, dövűřçü-savaşçı etosun hakim olduğu sembolik bir mücadeleye girer (İri, 2012b, s. 75-76). Murat İri’nin özellikle ulus ve öteki kavramlarının basmakalıp yargılarla sınırlandırılıp sorunsallaştırıldığı, ulusçu ikonografinin toplumsal cinsiyet sembolizmine bağlandığı ve ulusu kadınlığa dönűřtüren metaforun erkekliğin inşası ile tarih arasında bir bađ oluşturmasına neden olan kostüme-avantür filmleri açıklamak için kullandığı forműlasyon, ulus, “öteki” ve tarih arasında bir bađ oluşturmak isteyen savaş filmleri için olduğu gibi *The Water Diviner* için de kullanılabilir (2012b, s. 75-76). Bu forműlasyondan hareketle, kostüme-avantür filmlerde yer alan savaşçı mücadelede ulusu içinde bulunduğu zorluklardan, zayıflıklardan kurtararak otorite kazanan ve cemaatin “kurtarıcı”sı olarak erkekliğini yeniden inřa eden karakterin, savaş filmlerinin de olmazsa olmaz figürleri arasında yer aldığı söylenebilir. Bu bağlamda Çanakkale Savaşı, ulus, “öteki” ve tarih bağının oluşturulmasında erkekliği yeniden inřa ederek kolektif/çoğunluksal hafızada uzun yıllar yer edecek önemli örneklerden biridir.

Ayşe, her ne kadar kabul etmese de Ömer için bir “namus” meselesidir. Namus kavramı alt metinsel olarak anlatıda oldukça önemli bir yere sahiptir. Afsaneh Najmabadi’nin ulus anlatısını namus kavramı ile ilişkilendirmesinde belirttiği gibi namus, ikili anlam yapısıyla gerek kadının iffetini gerekse ulusal namusu karşılıklı olarak birbiriyle ilişkilendirerek erkeğin sahiplenmesini ve koruyuculuğunu hatta uğruna ölüp öldürmeyi tabii kılar (2011, s. 131). Kadın bedeni olarak kurulan vatan söylemi, popüler kültür ürünleri içerisinde kullanılarak ulusal seferberlik çağrılarında tetikleyici olur. Kadın bedeniyle doğrudan ilişkilendirilen namus, kadının biyolojik yeniden üretimine verilen önem ve değer bağlamında ulusun itibarını tehdit edeceği için zaptedilmesi gereken bir olgu olarak görülür (Nagel, 2011, s. 87). Etnik ve ulusal grupların sınırlarının yeniden üreticisi olan kadın, eril iktidarın belirlediği davranış kalıpları içerisinde uygun kadınısı davranışlar sergileyerek ulus inşasına katkıda bulunur ya da belirlenen davranış kalıpları dışında konumlanan tüm kadın imgeleri, vatansaver olmayan, ulusu zayıflatan ve ulusun erkeklerinin namusunu lekeleyen kadınlar olarak konumlandırılır.

Yarım kalan namus meselesini tamamlamak için arkadaşlarıyla otele dönen ve Joshua’ya saldıran Ömer, Cemal Çavuş ve adamlarıyla karşılaşır. Namusun sadece bir kadınla eř dűřünülemeyeceđine, asıl namus meselesinin vatan olduğuna ve Milli Mücadele’ye dair göndermeler içeren bu sahne, ulus anlatısı oluşturacak erkek kahramanlara ihtiyaç duyulduğunun sinyallerini taşır.

Çavuş Cemal: Kavga arıyorsan Kuvâyi Milliye'ye katıl.

Ömer: Ona şerefin ne olduğunu öğreteceğiz.

Çavuş Cemal: Dördünüz beraber mi?

Dönemin şartları dikkate alındığında verilmesi gereken en büyük kavganın ulusal bağımsızlık olması gerektiği yönündeki mesaj, diyaloglarla yeniden üretilir. Birbirini takip eden sekanslarda milli mücadele vurgusunun yoğun olduğu anlamsal bir zincir oluşturulur. Cemal Çavuş, esir kampına götürmek üzere Joshua'yı saklandıkları sığınağa getirir. İlk anlamsal zinciri, Kemalist modernleşme hareketine⁸ dair atfların yapıldığı bir grup Kuvâyi Milliyeci oluşturur. İkinci anlamsal zincir, sığınaktaki Kuvâyi Milliyecilerin

⁸ Kemalist modernleşme hareketi Ayşe Kadioğlu'nun ifadesiyle "milletini arayan devlet" kavramı dâhilinde yorumlanabilir. Öznel ve toplumsal kaygı ve korkuların bir arada ilerleyişiyle "Batıya karşı batılı olma" batının ve doğunun temsilcilerini, imgelerini ve figürlerini oluşturarak yapılabilir. Bu sebeple, kozmopolit Osmanlı Devleti'nden, Kemalist ulus-devlete geçişte ulus kimliği modern, batılı, laik toplumla ve geçmişle bağı Osmanlı ve İslam yerine, Türklük üzerinden tanımlayan bir folk kültürü ile şekillendirilir (Kadioğlu, 2008, s. 42). Kozmopolit mirasın izlerini silmeye yönelik yapılan arındırma programı, yeni bir kolektif kimlik oluşumu dâhilinde, devrimleri ve Türkleştirme politikalarını kaçınılmaz kılar (Robins & Aksoy, 2000, s. 194). Osmanlıca, kozmopolit yapısıyla Gellner'in (1992) tanımladığı modern öncesi toplumun resmi devlet dili kategorisine girer. Modern ulus-devlet paradigması, ulusun inşasında "okuryazar" bir "üst kültürün" yaratılmasına ihtiyaç duyar. Dolayısıyla Türkiye'de de 1920'lerin sonundan itibaren dilin yeniden yapılandırılması ve okuryazarlığın artırılması uluşu niteliklere sahip modernleşme hareketi haline gelir. Osmanlı'nın görmezden geldiği etnik referans, homojen bir ulus idealinin anahtarı olarak görülür. Milli ruhu arılaştırmanın bir göstergesi olan Türkleştirme politikası, modernleşmeci-seküler anlayışın bir uzantısı olarak kendisine dil (Latin alfabesi), din (ibadetin Türkçeleştirilmesi), ırk ve kamusal alan gibi birçok zeminde yer bulur (Yıldız, 2001, s. 191). Modernleşme, Cumhuriyet Türkiye'sinde Osmanlı'nın aksine düzenin devamını mümkün kılan bir araç olmaktan ziyade, amaca dönuşür. Bir millet yaratmak için inşa edilen ulus anlatısı, Murat Belge'ye atfla "yaşanmış bir geçmişe değil, belki yaşanabilir bir geleceğe endeksli olarak oluşturulur. [...] Alman ulusçuluğu ve Fransız ulusçuluğunun karışımıyla oluşan yeni bir sentez, devlet ve millet olgularının ortaya çıkışında yaşanan ardıllık, Cumhuriyet dönemi Türk kimliğinin inşa edilmesinin temel meselesidir" (aktaran Kadioğlu, 2003, s. 138-141). Bu noktada organik bir Türk tarihinin olmaması, kültür ve medeniyet sentezlemesinde etnik ve kültürel öğelerin ön plana çıkmasına ve yurttaşlık haklarına sahip olacak ulus olgusunun da bu öğelerle belirlenmesine neden olur. Türk ulusçuluğu, sadakate ve vatandaş yaratma anlayışına dayalı Fransız modelini örnek alırken, itaatkâr bir vatandaş yaratma politikasını benimser ve toplum üyelerini pasif özneler olarak konumlandırarak bu modelden farklılaşır. Diğer taraftan Türk ulusçuluğunun temelini oluşturan Türkçülük, ulusal topluluğu etnik referanslarla tanımlar ve etnik farklılıkları tanımayı reddeder. "Medeniyet yaratan ırk" temelli yeni motivasyon kaynağı yaratma çabalarının, Kemalist ulus anlatısının özetini oluşturduğu söylenebilir. Dolayısıyla Erol Göka'nın ifade ettiği gibi, Türk ulusçuluğunun Fransız gibi konuşup, Alman gibi davrandığı/davranacağı belirtilebilir (2003, s. 87).

kadehlerini Mustafa Kemal için kaldırmalarında görülür. Bu sekansta, içinde bulunduğu coğrafyanın bir bağımsızlık mücadelesi içerisinde olduğundan habersiz olan Joshua, Mustafa Kemal'in kim olduğunu sorar ve Türkiye'nin istikbali olduğunu öğrendiğinde diğer askerlerle birlikte kadeh kaldırır. Filmde yer alan üçüncü anlamsal zincir ise, söylenen "Hey 15'li" türküsüdür⁹.

Türküler, şarkılar, marşlar; Sergei Mikhalkov'un ifadesiyle, kolektif bilinçte kendine "kendi ülkesine tapan bir halk tarafından okunan dualar" olarak yer bulur. Ortak duygu ile hep bir ağızdan söylenen türkü/şarkı/marş gerçek bir ulus olmanın gücünü, bu ulusun eşsizliğini evrensel olarak stilize eden bir kutlama olarak ifade edilebilir. Her ulusun kendini ifade edebileceği, rahatlayabileceği bir duaya ihtiyacı vardır (aktaran Billig 2002, s. 102). Bu noktada filmin içinde yer alan dua pratiğinin bir taraftan seyirciye rahatlatma alanı sağladığı, diğer taraftan seyircinin aidiyet bağını kuvvetlendirdiği söylenebilir. Bu bağlamda milli sembollerin kullanımıyla açılan filmde, öyküsel uzayın destekleyicisi olan dramatik kurgunun yanı sıra müzik/marş, sembol ve sinematografik öğelerle sarmalanan seyircinin, bu çoklu anlam repertuarı karşısında "ulusal değerlerle bütünleşmiş" hissetmekten başka seçeneği yoktur. Bağımsız bir ülkenin kendi kimliği ve egemenliğini ortaya koyan semboller olarak filmde yer alan Türk bayrağı ile Mustafa Kemal'in ve dönemin zorlu koşullarını dile getiren türkünün ulusun ortak yaşam tarzını ve toplumsal pratikleri içeren bir çağırma süreci yarattığı; kendi başına bir ulusun bütün arka planının, düşüncesinin, toplumsal ilişkilerinin stratejik nesnesinin ve kültürünün göstergesi olduğu belirtilebilir. Basit bir ifadeyle ulus fantazisinin, mitlerden ve toplumsal hazzı organize eden sembollerden

⁹ Bu türkü, Çanakkale Savaşı sırasında İtilaf Devletleri'nin kara çıkartmasına başlamalarıyla birlikte cephede takviye kuvvetlere ihtiyaç duyulması nedeniyle çıkartılan Askeri Mükellefiyeti Kanunu'nda yapılan değişlikle beraber lise öğrencilerinin de cepheye çağrılmak zorunda bırakıldığını anlatır.

Türkünün sözleri;

"Hey onbeşli onbeşli

Tokat yolları taşlı

Onbeşliler gidiyor

Kızların gözü yaşlı

Aslan yarım kız senin adın Hediye

Ben dolandım sen de dolan gel beriye

Fistan aldım endazesini onyediye

Gidiyom gidemiyom

Az doldur içemiyom

Sevdiğim pek gönüllü

Koyup da gidemiyom" (<http://www.memleket.com.tr/hey-onbesli-turkusunun-hazin-hikâyesi-94494h.htm>)

beslenerek kolektif bir birliktelik ortamı oluşturduğu sđylenebilir. Bu noktada filmde yer alan tđrkđler/marşlar ve bayraklar onları anlamlandırıcaklar için geniş bir repertuar sunar. Bizi biz yapan değerlerle kamusal ve kolektif etkileşimin durağı olan bu sahnede yer alan imge repertuarlarının, ulus olma tahayyđlđnđ yanılısamalı gerçeklik etkisi/gerekmişgibilik temsili/yanılısamalı efendilik konumuyla sunduğu sđylenebilir.

Gđnah ıkarma Pratiğinde Saklı Bir Ulus

Kuvâyi Milliye ekipleriyle Anadolu'ya yolculuk yaptıkları sırada Çanakkale Savaşı'nın ulusal izdüşümlerini sorgulayan ve Joshua'ya ulusçuluk dersi vermeye alışan Cemal avuş, hegemonik eril iktidarın ulusçu sınırlarını çizer. Bu sahne, farklı milletlerin ulusçuluğa dair bakış aıllarının yer aldığı bir gđnah çıkarma pratiği olarak değerlendirilebilir.

Çavuş Cemal: Büyükelçi Avusturalya Osmanlı toprağından nereleri aldı?

Joshua: Mesele toprak değildi.

Çavuş Cemal: Mesele her zaman topraktır.

Joshua: Toprağa ihtiyacımız yok. Biz bir ilke için savaştık.

Çavuş Cemal: Savaşıyorsun, ölüyorsun, hiçbir şey almıyorsun. Ne güzel ilke! Tam ticaret yapılacak millet.

Yunan çetelerinin yağmaladığı köylerden göç eden insanlar görölür.

Hasan: Eskiden tek ülkeydik, şimdi sürekli savaşır haldeyiz.

eteciler treni durdurur. Cemal ölür. Hasan ve Joshua yakındaki bir köye doğru kaar. Köyün içindeki değermeni gören Joshua, Arthur'un o köyde olduğunu anlar ve onu aramaya başlar. Eski kilisede Arthur'u bulur. Onu almadan gitmeye niyeti yoktur. Onunla gelmek istemeyen Arthur, kardeşlerinin hikâyesini anlatır. Filmin ikinci gđnah çıkarma sekansı olarak yorumlanabilecek bu sekansta geriye sıçrama ile yeniden cepheye dönölür. Seyirci Arthur'un acılarına son vermek için karnından vurulan Edward'ı öldürdüğu, Henry'nin ise ağır yaralı olduğu sahneye gider.

Edward: Beni eve götür Arti.

Arthur: Gözünü kapatırsan olur.

Edward: Seni seviyorum.

Arthur: Tengu.

Arthur kardeşini kafasından vurur. Onları durdurmak için bir şey yapmadığını düşünerek kendisini suçlayan Joshua, kardeşlerinin artık Arthur'da yaşadığını söyler. Seyirci kardeşini öldüren Arthur'un hikâyesiyle bir kez daha Türklüğüyle gurur duyar. Ulus anlatısının filmin sonunda yeniden inşa edildiği bu yanılısamalı gerçeklik/ efendilik konumuyla seyirci hiçbir

Türk'ün yaralı bir askeri başından vurarak acılarına son vermeyeceği aksine onu iyileştirmek için elinden geleni yapacağı alt metniyle baş başa bırakılır. Filmin sahip olduğu bu alt metin, hayali cemaatin/seyircinin tahayyülündeki ulus olgusunu yeniden üretir. Film, Yunanlılardan kaçan Arthur ve Joshua'nın, Ayşe'yi görmeye gitmesi ve artık üçünün birlikte olacağı yeni bir hayatın başlamasıyla kapanır.

Filmin sonunda, "1914-1918 yılları arasında, 37 milyon kişi öldü. 8 milyon kişi kayıp" cümlesiyle Çanakkale Savaşı'nın sonunda yaşanan kayıplara dair bilgilere yer verilerek ulusçuluk ideolojisinin devamlılığı için verilen kayıplar bir kez daha kutsanır.

Sonuç

Ulus anlatısının sürekli üretilmesinde aidiyet duygusu ve buna paralel olarak eşzamanlılık algısı önemli bir yere sahiptir. Bu algının oluşturulmasında ulus, insan imgelemine ve olumsuzluğunun ürünü olarak tarih, edebiyat, medya ve popüler kültür yoluyla sürekli anlatılır/yeniden inşa edilir. Toplumsal-imgesel bir kurum olan ulus anlatısı; bir dizi hikâye, imge, senaryo, tarihi olay, ulusal semboller ve ritüeller (ki bunlar paylaşılmış deneyim, üzüntü, zafer, felaket gibi ulusa anlam veren eylemleri temsil eder) sunar (Hall, 1992, s. 293). Bu temsil pratikleri sayesinde bizden önce var olan ve bizden sonra da var olmaya devam edecek olan kaderle gündelik yaşam pratikleri arasında bir ilişki/bağ oluşturulabilir. Bu ilişki Benedict Anderson'un "hayali cemaatler" tanımlamasında yer alan yoldaşlık hissi ve kardeşlik bağıyla bir arada düşünülebilir.

Sınırları dil tarafından belirlenen bir ulusal kültürde, üyeleri arasında aynı anda aynı düşünceleri uyandırarak bütünleşmeyi sağlayan akrabalık/kardeşlik hayalinin tamlığa ulaşmasında zaman tasavvurunun değişimi dikkat çekicidir. Bir ulusun yurttaşı, diğer yurttaşların bir kısmının ne yaptığını bilebilir; ancak onların orada olduklarından, kendisiyle ortak ve eşzamanlı faaliyetler sürdürdüklerinden emindir (Anderson, 2004, s. 26-41). Bu bağlamda modern uluslar kapitalizm, teknoloji ve insanın dilsel çeşitliliğinin birbiriyle birleşimi sonucu yeni bir cemaat tarzının hayal edilmesini mümkün kılar. Popüler kültür ve sinema, tam da bu eşzamanlılık sürecinin harekete geçirilmesine olanak sağlayan bir dinamige sahip olduğu için aidiyet hissinin oluşturulmasında, ötekinin üretilip konumlandırılmasında, ulusal kimliğin ve ulusçuluğun yeniden inşa edilmesinde oldukça önemli bir rol oynar.

Ulus ile temsiller pratiğine dayanan sinema ile birbirine teğellenen kültür ve kimlik, farklı kodlardan ve simgelerden yararlanarak zihinsel yapıları biçimlendirirler. Simgeler, farklılığı gizleyip topluluğun aşına olduğu

ortak kodları öne çıkararak bir grup duygusu yaratır. Simgeler sadece bir şeyi temsil etmezler, aynı zamanda kendilerini kullananlara anlamlarının bir kısmını kazandırmalarına da izin verir. Diğer taraftan simgelerin anlamı Emre Gökalp'in belirttiği gibi kullanıcıları tarafından bu doğrusallıkta paylaşılamayabilir (2007, s. 292). Kullanıcıların farklı özne konumsallıklarının devreye girmesi nedeniyle simgeler, anlam ifade etmekten ziyade anlam yaratma kapasitesine sahip olabilirler. Simge repertuarlarının manipölasyonu sonucu oluşturulan kolektif bilinç, ulusçuluğun imgesel olarak yeniden üretimini sağlar. Bu bağlamda savaşın bitimden 100 yıl sonra çekilen *The Water Diviner* filmi bu temsil pratiklerinin değerlendirilebilmesi ve harekete geçirilen anlamsal zincirlerin çözümlenmesi açısından benzersiz bir örnektir.

Filmin, ulusçuluk anlatısını devam ettirmek için simge repertuarlarından ve ataerkil kodlardan yardım aldığı, bu yardımı oryantalist ve oto-oryantalist bir bakış açısıyla seyirciye sunduğu söylenebilir. Aynı zamanda film, erkeklik alametlerini savaşçı etostan beslenen maskülinist bir yapıyla yeniden kurgularken, dişil imgeleri ise Yuval-Davis'in yaklaşımında yer alan biyolojik üreticilik ve kültürel aktarımcılık rolleri ile kurgular. Ulus anlatısının oluşturulmasında melankoli kavramından yararlandığı, bu kavramın mekân ve karakterler bağlamında çok yönlü olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Aynı zamanda filmde yer alan "öteki"nin ürettiği Türk ulusçuluğunun melankolik kadınlar üzerinden harekete geçirildiği, bireysel melankolilerin izdüşümünde toplumsal melankolilere evrildiği ve kadın karakterler tarafından yeniden üretildiği söylenebilir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam.
- Akcan, E. (2007). Melankoli ve Öteki (Çev. ř. Öztürk). *Cogito*, 43, 47-60.
- Akşın, S. (2005). Siyasal Tarih (1950-1960). *Türkiye Tarihi 4-Çağdaş Türkiye 1908-1980* (s. 27-122). İstanbul: Cem.
- Altınay, A. G. (2011). Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm. A. G. Altınay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 15-33). İstanbul: İletişim.
- Anderson, B. (2004). *Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (Çev. İ. Savaşır). İstanbul: Metis.
- Anthias, F. & Yuval-Davis, N. (1989). Introduction. F. Anthias & N. Yuval-Davis (Ed.), *Woman-Nation-State* (s. 1-15). New York: Palgrave Macmillian.

- Arslan, U. T. (2007). *Bu Kabuslar Neden Cemil?*. İstanbul: Metis.
- Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları*. İstanbul: Metis.
- Berkes, N. (2007). *Baticılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler*. İstanbul: Kaynak.
- Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik* (Ç. C. Şişkolar). İstanbul: Gelenek.
- Bora, T. (2005). Adnan Menderes. M. Yılmaz (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm* (Cilt 7 - s. 482-509). İstanbul: İletişim.
- Çelik, B. (2010). Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler. T. A. Süalp & A. Güneş (Ed.), *Taşrada Var Bir Zaman* (s. 189-210). Ankara: Çitlenbik.
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim*, 67, 178-198.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. *General Psychology Theory* (s. 167-176). New York: Touchstone.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk* (Çev. B. H. Behar & G. G. Özdoğan). İstanbul: İnsan.
- Göka, E. (2003). Bugün: Dünün ve Yarının İlginç Bir Karışımı. M. Çalık (Ed.), *Türkiye Günlüğü: Millet, Milliyetçilik, Milli Kimlik ve Devlet* (s. 87-102). İstanbul: Cedit.
- Gökalp, E. (2007). *Milliyetçilik: Kuramsal Bir Değerlendirme*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7(1), 279-298.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.
- Hall, S. (1992). The Question of Culturel Identity. S. Hall & D. Held (Ed.), *Modernity and Its Futures* (s. 274-316). Cambridge: Polity.
- Huyssen, A. (1995). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (Ç. K. Atakay). İstanbul: Metis.
- <http://www.memleket.com.tr/hey-onbesli-turkusunun-hazin-hikâyesi-94494h.htm>
- <http://www.semazenekibi.com/semazenin-anlami.html>
- İri, M. (2011). Ulusçuluk ve Sinema: Hayali Cemaatin Hareketli Resimdeki Ha(ya)li. M. İri (Der.) *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 287-296). İstanbul: Derin.

- İri, M. (2012a). ‘Böyle Olduğu İçin Kendinden Nefret Etti(rildi)’: Popüler Sinemada Eşcinsel Temsilleri Üzerine Bir Giriş Denemesi. *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek* (s. 37-46). İstanbul: Derin.
- İri, M. (2012b). Ömrümce Köpek Gibi Yaşadım, Ama Şimdi İnsan Gibi Ölüyorum: Yeşilçam Sinemasındaki Kostüme Avantür Filmlerin “Öteki” Karakterleri Üzerine Düşünceler. *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek* (s. 73-92). İstanbul: Derin.
- Jusdanis, G. (2012). Kültürel ve Milliyetçilik (Çev. K. Şahin). *Defter*, 32, 43-54.
- Kadioğlu, A. (2003). Milletini Arayan Devlet: Türk Milliyetçiliğinin Açmazları. *Türkiye Günlüğü: Millet, Milliyetçilik, Milli Kimlik ve Devlet*, 75, 137-152.
- Kadioğlu, A. (2008). Vatandaşlık: Kavramın Farklı Anlamları. A. Kadioğlu (Ed.), *Vatandaşlığın Dönüşümü: Üyelikten Haklara* (s. 20-54). İstanbul: Metis.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, Bacular, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis.
- Kristeva, J. (2006). Kara Güneş-Depresyon ve Melankoli (Çev. N. T. Demiryontan). *Sanat Dünyamız*, 100, 151-165.
- Kottak, C. P. (2001). *Antropoloji-İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış* (Çev. S. Altuntek & B. A. Şafak). Ankara: Ütopya.
- McGowen, T. (2003). Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes. *Cinema Journal*, 42(3), 27-47.
- Nagel, J. (2011). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik (Çev. A. Bora). A. G. Altınsay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 65-102). İstanbul: İletişim.
- Najmabadi, A. (2011). Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak (Çev. T. Güney & E. Gen). A. G. Altınsay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 129-165). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (2003). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim.
- Pateman, C. (1993). Kardeşler Arası Toplumsal Sözleşme (Çev. A. Bora). J. Keane (Ed.), *Sivil Toplum ve Devlet* (s. 119-147). İstanbul: Ayrıntı.
- Robins, K. & Aksoy, A. (2000). Deep Nation: The National Question and Turkish Cinema Culture. M. Hjort & S. Mackenzie (Ed.), *Cinema and Nation* (s. 191-208). Londra & New York: Routledge.

- Said, E. (2008). *Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları* (Çev. B. Ülner). İstanbul: Metis.
- Saıgol, R. (2011). Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri (Çev. T. Güney). A. G. Altınsay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 227-259). İstanbul: İletişim.
- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim.
- Smith, A. (2010). *Milli Kimlik* (Çev. B. S. Şener). İstanbul: İletişim.
- Süalp, Z. T. (2006). Bir Deneyimin Tarihi-Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 5, 41-47.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. Ç. Asatekin & S. Salman). İstanbul: Ayrıntı.
- Şerifsoy, S. (2011). Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi 1928-1950. A. G. Altınsay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 167- 200). İstanbul: İletişim.
- Uluç, G. (2009). *Medya ve Oryantalizm*. İstanbul: Anahtar.
- Walby, S. (2011). Kadın ve Ulus (Çev. M. Ağduk-Gevrek). A. G. Altınsay (Ed.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 35-63). İstanbul: İletişim.
- Yazar, U. C. (2013). Komedi Kisvesi Altında Türk Kimliğine Oryantalist Saldırıları. *Akademik Bakış*, 38, 1-8.
- Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler*. İstanbul: Metis.
- Yıldız, A. (2001). "Ne Mutlu Türküm Diyebilene": *Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938)*. İstanbul: İletişim.
- Zizek, S. (2004). *İdeolojinin Yüce Nesnesi* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.
- Zürcher, E. (2008). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Çev. Y. S. Gönen). İstanbul: İletişim.