

MİLLİYETÇİLİK VE FAİLLİK BAĞLAMINDA *DEDEMİN İNSANLARI*

Gizem Parlayandemir

İstanbul Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Öz

Bu çalışma *Dedemin İnsanları* filmi milliyetçilik kuramlarına dair sembol ve metinler aracılığıyla irdelemektedir. Çalışmada milliyetçiliği tartışırken, film metninde failin varlığı sorgulanmaktadır. Çalışmanın amacı dil, bayrak, ötekileştirme, cemaat gibi milliyetçilik kuramlarında değinilen temel kavram ve olguları metinler arası bir okuma ile incelemektir. Giriş bölümünde çalışmanın kuramsal dayanağını oluşturan yapısalcılık, post-yapısalcılık, sosyal bilimlerde milliyetçilik kuramları ve sinema milliyetçilik ilişkisi tartışılmaktadır. Milliyetçiliğin diğer gösterenlerinin yanı sıra ekonomi ve dil ile ilişkisinin üstünde durulmaktadır. İlerleyen bölümde film metninde milliyetçiliğin gösterenleri milliyetçilik kuramları bağlamında incelenmektedir. İnceleme yaklaşımı normatif değil pozitifdir, böylece çalışma filmin nasıl olması gerektiğinden ziyade, nasıl olduğu üstünde durmaktadır. Son bölümde ise filmin yönetmeni ile yapılan bir röportajda kendi sorduğu sorunun filmdeki cevabı aranmakta, bu soru son dönem Türk sinemasında yaygınlaştığı kabul edilen bir düşünce –devleti, yapıyı öne çıkararak; bireyi önemsizleştiren bir ikilik- ile birlikte tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Milliyetçilik, *Dedemin İnsanları*, fail.

Dedemin İnsanları in the of Context of Nationalism and the Individual

Abstract

This study analyzes the film *Dedemin İnsanları* (*The People of My Grandfather*) via symbols and texts about nationalism theories. The study questions the existence of the individual in the film text. The study aims to observe the integral concepts and facts in the theory of nationalism, such as language, flag, Othering, and community, through an intertextual reading of the film. First, the study discusses the theoretical backgrounds, such as post-structuralistic, structuralistic, and nationalistic theory in social science, and the relationship between nationalism and cinema, emphasizing the relationships among nationalism, economy, and language. Then it examines the significance of nationalism in the film text. The approach is not intended to be normative; rather it is positive, focusing on how film is to be, rather than how it has to be. The last section presents an interview with the director of the film about the dichotomy between civil society and the state, which trivializes the concept of the the individual and highlights structure in the Turkish Cinema in the new era.

Keywords: Nationalism, *Dedemin İnsanları* (*The People of My Grandfather*), the individual.

Giriş

Dünya tarihi sevinçlerin, buluşların, barışların, acıların, katliamların, savaşların tarihidir. Bireylerin kendilerinin olmayan başarılarla sevinmelerinin ve gururlanmalarının, kendilerinin olmayan acıları yüklenmelerinin ve bu acılarla yüzleşmelerinin tarihidir. Dünya tarihi dünyayı kavramak için oluşturulan paradigmalardan tarihidir. Her dönemin kendi ilişkilerine ve koşullarına bağlı olarak kurulan ortak hayallerin ve oluşan hayal kırıklıklarının tarihidir. Örneğin yirminci yüzyılda bazı düşünürlere göre Aydınlanma paradigması çökmüş, insanlığın ileriye gidebileceğini öne süren modernizm ve onun değerleri bu çöküntünün altında kalmıştır¹. Değinilenlerin yanı sıra dünya tarihi insanların hep beraber yapıp ettiklerinin ve etmediklerinin tarihidir, dünya coğrafyası savaşlarla çalkalanırken, uluslararası toplumun sessizliğinin tarihidir. Yalnız toplumbilimciler ve filozoflar değil sanatçılar da, insanların kendileriyle, birbirleriyle, toplumla, altyapı ve üstyapı ile kurdukları ilişkiler bağlamında insanın yapıp ettiklerinin ve etmediklerinin nedenlerini ve sonuçlarını anlamaya çalışmışlardır.

Sinema da bir kitle iletişim aracı, bir kültür endüstrisi ve modern çağın sanatı olarak bu çalışmalar için zemin oluşturur. Ürettiği söylem diğer medya içerikleri gibi egemen, müzakereli ve karşıt okunabilir² (Hall, 2011); yine de klasik anlatıya sahip bir filmin özdeşleşmeyi sağlayan dramatik yapısı sayesinde izleyici üstünde etkisi diğer medya içeriklerinden fazladır (Hayward, 2006, s. 282; Bordwell, 1986). İzleyici, yalnız izleyici değil, özdeşleşme süreci sayesinde aynı zamanda perdedeki karakterdir (MacCabe, 1986, s. 187).

¹ “Evrensel tarih açıklanmalı ve reddedilmelidir. Meydana gelen felaketlerden sonra ve bizi bekleyen felaketlerin ışığında, tarihte daha iyi bir dünya tasarısının tezahür ettiğini ve bu tasarımın tarihi bütünleştirdiğini söylemek, klinik bir yaklaşım olacaktır. [...] Vahşetten insancılığa götüren bir evrensel tarih yoktur, ama sapandan bombaya götüren bir evrensel tarih vardır. Bu tarih, örgütlenmiş insanlığın, örgütlenmiş insanların karşısına çıktığı topyekün tehditte, süreksizliğin özünde son bulur” (Adorno’dan akt. Bernstein, 2009, s. 12-13).

² Hall (2011) kodlama-kodaçımleme modeliyle üç temel okuma biçiminden bahseder: Egemen okuma, müzakereli okuma, eleştirel okuma. Egemen okumada izleyici mesajı/kodu, kodlayanın tam istediği gibi açıklarken, eleştirel okumada kodaçımleyen kodları çözer ve kodlayanın istediği mesajın tersini alır; müzakereli okumada belli kodlar kodlayanın istediği bağlamda, bazıları istemediği bağlamda açıklanabilir. Bu çalışma 1970’li yılların sonlarından itibaren, izleyici çalışmalarında ve alımlama analizinde ana kaynaklardan biri olarak kullanılmıştır.

Sinema kişileri, fikirleri, olayları, olguları görsel ve işitsel öğelere dönüştürür; onları kaydeder ve yayar. Bireysel ve toplumsal anlatıları kitleselleştirir, böylece kitlesel bir bellek oluşturur.

Sosyal bilimlerde önem kazanan bir araştırma alanı olan bellek, tarihsel gerçeklikten çeşitli biçimlerde ayrılır. Bu çalışma açısından da bellek ve tarihsel gerçeklik hakkındaki tartışmalar önemli bir yer tutmaktadır. “Medya ve spesifik olarak sinema üzerinden bellek konusunun tartışılması da tüm bu alanlardaki tartışmalarla iç içe geçmektedir.” Bunun yanı sıra biricik bir bellek tanımından da bahsedilemez. “Belleğe bakış için farklı bir kanal açmaya çalışan araştırmacıların çalışmalarında bellek tanımı çeşitlenir; ‘ikincil bellek’, ‘yeni bellek’, ‘protez bellek’ gibi çeşitli bellek tanımlarından söz edilebilir” (Duruel Erkılıç, 2012, s. 64).

“Yeni bellek” kavramı ile geçmişin yeniden üretildiği belirtilir; bu durumu kavramsallaştıran Hoskins’e göre bireysel ve toplumsal bellek “global olarak maniple edilebilen görüntü bankaları” olarak tanımladığı görsel medya tarafından oluşturulur; “dolayısıyla geçmişin hatırlanmaktan öte imal edilmiş olduğunu ifade eder.” (aktaran Duruel Erkılıç, 2012, s. 64). Micheal Roth’un “unutmanın en güçlü formu”nun “öykülemeci bellek” olduğunu belirttiğini aktaran Duruel Erkılıç’a göre (2012, s. 72):

Öykülemeci bellek, geçmişte olanın hatırlanması değildir, geçmişe bir tepki olarak anıyı değiştirmektir. (...) Bu bellek asimile eder, filtreler, yeniden şekillendirir. Tarihsel temsilin çekirdeğindeki öykülemeci bellek hem kâğıtta hem de pelikülde geçmişli alıkoyabilmek için geçmişli dönüştürür.

Böylece sinema bazen insanların kendi acılarından ve hatalarından kaçmalarında da işlevselleşir. Dramatik anlatının sağladığı *katharsis* sayesinde arınan insan salondan çıkıp kendi hayatına dönebilir (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 169-171). Aynı arınma kitlesel düzeyde de sağlanabilir. Baudrillard’a (2008, s. 73) göre de yakın dönemdeki tarihsel olaylarla imgeler sayesinde hesaplaşılır; fakat bu hesaplaşma oluş biçimiyle toplumsal bellekten silinmek istenenin yeni bir biçimde kurgulanmasını ve hatırlanmasını mümkün kılar.

Öte yandan makalenin ilerleyen kısımlarında kuramsal ve tarihsel gelişimi tartışılacak olan milliyetçilik olgusu hakkında Güney’in 1960 sonrası Türk sinemasını incelediği çalışmasında yakın döneme dair saptamaları ilgi çekicidir.

Milliyetçilik ve daha geniş anlamıyla kimlik tartışmalarında, milliyetçiliğin oluşum sürecinde ve bir ideoloji olarak yeniden-üretiminde siyasal iktidarın rolü abartılır. Başka bir ifadeyle, olumlu “ve masumiyete dair ne varsa devlet dışındaki alanlara yüklenirken, devlet kimlik politikaları bağlamında episte-

molojik olarak “negatif” çağrışımlar içeren bir kavramsal bağlama oturtulur. Milliyetçiliğe bu mantıksal pencereden bakışın yerleşmesinde devlet karşısında sivil topluma yüklenen olumlu anlamın ciddi bir katkısı vardır. Son dönem kültür araştırmalarında, sivil topluma devlet karşısında kuramsal düzeyde ithaf edilen bu “pozitiflik”, epistemolojik ön kabul olarak benimsenir (2007, s. 225).

Değinen çalışmada belirtildiği gibi, bu yaklaşıma yeni dönem Türk sinemasında da rastlanmaktadır; bunun bir koşulu olarak da yeni dönem Türk sinemasındaki bazı filmlerde toplumsal olaylarda bireylerin etkisini tartışmak yerine, kurgulanmış ve dışsal bir kötülük tanımlanır. Genellikle iyicil, masum her şey bireye, yani başka bir deyişle izleyicinin özdeşleşeceği vatandaşa, kötüçül (habis) her şey ise izleyicinin özdeşleşmeyeceği yapıya, birey olmayana, devlete iliştilmeye başlanmıştır (Güney, 2007, s. 225).

Öte yandan genellikle muhalif filmlerde görülen bu yaklaşımın zıddı olarak, ana akım sinema kapsamında değerlendirilebilecek popüler sinema içinde de yapıyı önceleyen ve fakat yapıyı öncelerken egemen söylemi yeniden üreten filmler de bulunmaktadır. Popüler, ticari ve yapıyı öncelerken egemen söylemi yeniden üreten bu filmler çalışma açısından yeni dönem Türk sineması kapsamında değerlendirilmemişlerdir. Zira ana akım filmlerde milliyetçilik teması işlense de, filmler milliyetçiliği tartışma konusu olarak algılamamaktadır; ana akım filmler için milliyetçilik üretilen söylemin bizatihi kendisidir. Çalışmanın Türk sinemasının milliyetçilik ile ilişkisinin irdelendiği kısmında bu filmler ile ilgili daha geniş bir tartışma yürütülmüştür.

Yeni dönem Türk sinemasında kurgulanmış dışsal bir kötülüğün etkin olduğu filmlerde antagonistler için belirli bir karakter analizi yapılamamaktadır. Antagonistler tıpkı senaryo açısından olduğu gibi film evreninde de kötülük yapmak için tasarlanmış görevlilerdir. Örneğin bu çalışmada incelenen filmde değinilecek antagonist karakter olan belediye başkanı, filme göre ‘Belediye başkanı olduğu için mi kötüdür, kötü olduğu için mi belediye başkanı olmuştur, kötülüğünü konumundan mı kişiliğinden mi almıştır, o dönem görevlendirilen her belediye başkanı kötü müdür, yoksa filmdeki belediye başkanı iyi ya da kötü olmayan kötü ve iyi yanları olan sıradan bir insan mıdır?’ sorularının cevapları film metninde bulunmamaktadır.

Bu anlayış toplumsal olaylarla ilgili edimlerde bireyin etkisini önemsizleştirirken, devleti öne çıkarır, yani yapıyı önceler. Modernist paradigmayla ilişkili olarak yorumlanabilecek bu bakışı taşıyan yapısalcılık da -tıpkı ona eleştiri getiren post-yapısalcılık gibi- göstergibilimin de temellendiği Sausure’un fenemonojiye dair kuramsal çalışmalarından beslenir ve iyi-kötü, karanlık-aydınlık gibi ikili zıtlıklara dayanır. Yapı üzerine yapılan bu vurgu

özne-bireyin davranışlarını verili koşullar içinde ve sonucunda değerlendirir ya da onları ihmal eder. Derrida ve Barthes gibi kuramcılarının eleştirileri sonucu yapı ile fail (özne) arasındaki ilişkinin sorgulanmasına zemin hazırlamıştır (Sedgwick, 2007, s. 354-356; Edgar & Sedgwick, 2007, s. 280-285). Yapıyı önceleyen, karanlık ve kötücül olan ne varsa yapıya iliştiiren bu algı, aynı zamanda neoliberal bakışla ve özne yaratımıyla ilişkilendirilebilir.

Foucault'ya göre neoliberalizm, bireyleri “Kartezyen modernliğin sabit, rasyonel varlıkları değil bilfiil kendilerini kurmaya girişmiş karmaşık ve esnek varlıklar” olarak tanımlar (aktaran Poster, 2012, s. 547). Foucault (2011a, s. 220), Kant'ın altını çizdiği “evrensel özne” üstünden öznenin kendisi ile ilişkisini tartışır. Ona göre “Özne bir töz değildir; özne bir biçimdir ve bu biçim öncelikle ya da daima kendisiyle özdeş değildir” (Foucault, 2011b, s. 234).

Öznenin kendisiyle dahi özdeş olmadığı kabulü, Aydınlanma paradigmasının modern homojen toplumunu da tartışmalı kılar, böylece süreç içinde birbiriyle özdeş homojen yapıların, büyük anlatıların yerini heterojen yapılar, küçük anlatılar alır. Post-yapısalcı bakış, öznenin yanı sıra söylem, temsil gibi olguları da tartışır; bu olguları tartışırken, yapısalcılığın dil ile kurduğu temelin üstünde ilerler ve onu yeniden biçimlendirir (Yalur, 2012, s. 438-441).

Yapısalcılık Saussure'ün dilbiliminden temellenen, “Althusser gibi Marxist bir felsefecide, Lacan gibi bir psikiyatristte, Barthes gibi bir edebiyat kuramcısında” çeşitli ortak noktalarda kesişen bir düşünce biçimidir. Levi-Strauss yapısalcılığın en önemli temsilcisi sayılabilir. Öte yandan “yapı kavramı yeni değildir, yeni olan Derrida'nın da vurguladığı gibi, yapının bir merkez veya kökene atfedilmeden düşünölmeye başlanmasıdır”; yapısalcılık özneyi dışlamamakla birlikte, “onu kendini aşan bir ilişkiler bütünü içinde” tanımlar ve niteler; bu yeni düşünce biçimiyle kültür ve toplumsal fenomenler yeni bir tarzda değerlendirilirler. Saussure'ün dilbilimi yapısalcılığın dayanak noktasını oluşturur, zira o dilin en belirgin özelliğinin “diğerlerinin olmadığı şey olması” olduğunu öne sürer (Tiberghien, 1993, s. 462). Jakobson, Saussure'ü “dışa bağlı bir verinin bilinçdışında var olduğunu tam olarak kavramış” olmasından dolayı önemserken (aktaran Tiberghien, 1993, s. 462), Strauss da bu durumu “ancak dilin, diğher her toplumsal kurum gibi, fenomenlerin sürekliliğinin ve ‘düzenleyici ilkelerin’in süreksizliğinin ötesinde ulaşmaya kalkışılan, bilinçsiz düzeyde işleyen zihin işlevlerinde varsayıldığının anlaşılmasına bağlı” olmasıyla ilişkilendirmiştir (aktaran Tiberghien, 1993, s. 462). Strauss'un “her kültür bir simgesel sistemler bütünü olarak kabul edilebilir” düşüncesinden hareketle kültürel fenomenleri, ait oldukları kültürel bütün içindeki konumlarına göre anlamlandırıp çözümlenmek mümkündür, ki “bu konum yalnızca

gerçek veya hayali değil eş zamanlı olarak simgeseldir” (aktaran Tiberghien, 1993, s. 462). Bu simgeselliğe göndermeler yapan Lacan’a göre ise simgesellik, dile benzer şekilde “bilinçdışı bir yapıyı oluşturan Öteki ile ilişkilidir” (aktaran Tiberghien, 1993, s. 462). Simgesellik boyutunda ele alındığında “Öteki, yoksunluğu var kılan dilin, yasanın, yani kültürün üçüncü terimidir” (aktaran Tiberghien, 1993, s. 462). Lacan, Strauss ve Foucault’nun işaret ettiği üzere bu bakış açısı geleneksel özne algısını tersine çevirir; özne, artık, kendi üstünde etkili olan ve onu bir biçimde niteleyen bir tanımlar bütünü tarafından aşılır (Tiberghien, 1993, s. 462). Benzer biçimde Marx’ı yeni bir açıdan okuyan Althusser de “tarihin öznesinin olmadığını, insanların tarih yapmadıklarını”, öznenin “insan ilişkilerine indirgenemeyecek üretim ilişkileri” olduğunu öne sürer (aktaran Tiberghien, 1993, s. 462). Bununla birlikte yapının “bir öğeler ve ayrımsal ilişkiler sistemi” olduğu kabulü güncelleştirilmesinin de “tekil ve değişik zamansallıkları” içermesini gerektirir. Strauss da bazı tarihsel dönemleri kodlamak için kullanılan tarihlerin değişik rakamlar, birçok olayın tarihçilerin gözünde değişik nitelikler taşıdığı çağlarda sıcak kronolojiler olduğunu, bazı çağlarda ise aksine çok olay olduğunu, bu durumun da –Strauss’un her bir sınıfı bir tarih alanı olarak tanımladığı- “tarih sınıfları”nı ortaya çıkardığı öne sürülebilir. Bu da tarihin “her biri kendine özgü bir frekansla ve önce ile sonranın ayrımsal kodlamasıyla tanımlanan alanlardan oluşmuş bir süreksiz bütün” olarak tanımlanmasını sağlar (Tiberghien, 1993, s. 463).

Lacan’ın post-yapısalcı olduğu görüşünün yaygın olduğunu belirtirken, onu post-yapısalcı olarak tanımlamayan Zizek bunun için Lacan’ın üst dil hakkındaki görüşlerini ve “doğruluk bir kurgu gibi yapılandırılmıştır” tezini dayanak alır (Zizek, 2011, s. 167). Öte yandan özne ile ilgili tutumları bağlamında post-yapısalcılık ile yapısalcılık arasında bir devamlıktan söz edilmektedir (Edgar & Sedgwick, 2007, s. 284).

Yapısalcılık ve post-yapısalcılık kavramlarının yanı sıra milliyetçilik olgusu da kuramsal olarak dil ile ilişki içinde tartışılmıştır. Milliyetçiliğin dille ilişkisini tartışmadan önce, olgunun tarihsel gelişimine değinilecektir.

Amaç, Yöntem ve Sınırlılıklar

Film çalışmalarında 1970’lerin sonundan itibaren izleyici odaklı bir yaklaşım gözlenmektedir. Bu yaklaşımda da temel hareket noktaları kültürel çalışmalar alanında yapılan izleyici çalışmalarının yanı sıra yapısalcı film kuramı ve göstergebilim olmuştur. Gerek toplumsal yapılarıdaki gerekse toplum-bilimlerdeki değişimler sonucu ortaya çıkan post-yapısalcı ve post-modern bakış ile birlikte yapısalcı kuram süreç içinde idraki (bilişsel) film kuramına evrilmiştir. İdrakî film kuramı, metnin nasıl yorumlandığını, çözümlendiğini

yani o filme dair idrak sürecini ve bu sürece etki eden psikolojik ve çevresel etkileri araştırır (Monaco, 2002, s. 401; Currie, 2005).

Bu çalışmanın amacı *Dedemin İnsanları* (Çağan Irmak, 2011) filmindeki hikâye, gösterge ve metaforların milliyetçilik kuramlarında değinilen olgular açısından incelenmesi ve çalışma çerçevesi içinde film metninde failin varlığının sorgulanmasıdır. Çalışmada yöntem olarak metinlerarasılık ve göstergebilimsel analiz benimsenmiştir. Bu bağlamda çalışmada metinlerarası bir okuma ile milliyetçilik literatüründe yer alan dil, bayrak, ötekilik, cemaat gibi temel kavram ve olgular, film üzerinden incelenecektir.

“‘Metinlerarasılık’ terimi, ilk defa Julia Kristeva tarafından, bir metnin (mesela bir roman, şiir veya tarihsel belgeselin) kendi başına yeterli ve bağımsız varlığa sahip olmadığını, fakat başka metinlerden hareketle üretildiğini anlatmak için kullanıldı” (Edgar, 2007a, s. 188). Post-yapısalcı ve post-modernist bakışın sosyal bilimlerde de yaygınlık kazanmasıyla birlikte anlam üretiminin yerini söylem üretimine bırakmış olduğu ve bu düzeyde bir söylem üretiminin anlamın içinin boşalmasına yol açtığı düşünülebilir³.

Post-modern dönemin söylem üretim araçlarından biri de metinlerarasılıktır ve metinlerarasılık ile ilgili eleştiriler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Öte yandan Edgar’ın da belirttiği gibi (2007a, s.188),

Metinlerarasılık hiçbir metnin ona ilişkin devam eden yorumlama ve yeniden yorumlama faaliyetinin dışında var olamayacağı tezi biçiminde anlaşılabilir. Bu durumda metne ilişkin hiçbir nihai okuma olamaz, zira her okuma yeni bir metin doğurur ve bu da, orijinal metnin yorumlanacağı çerçevenin bir parçası haline gelir.

Zizek de bu durumun sonsuz yeni okumalara yol açtığını belirtir. Bunun nedeni de yorumun nesnesiyle aynı düzlemde yer almasıdır; “Postyapısalcılık bir metnin her zaman kendi yorumu tarafından ‘çerçvelendiği’ni iddia eder: Bir edebiyat metninin yorumu, ‘nesne’ siyle aynı düzlemde yer alır” (Zizek, 2011, s. 167).

Çalışmada filmi çözümlerken daha önce değinildiği gibi metinlerarasılığın yanı sıra göstergebilimsel analizden de hareket edilecektir. Saussure’ün, 1916 yılında basılan ders notlarında değindiği dilbiliminden temellenen göstergebilim, film çalışmalarında diğer anlam formlarından -romanlar, dramalar gibi- farklılaşmıştır. Öte yandan dilbilim için ortaya atılan bu yaklaşımın film gibi görsel bir mecraya taşınmasında sorunlar ortaya çıkmıştır. Filmlerin

³ Baudrillard benzer bir ilişkiyi haber için kurmuştur. Ona göre haber enflasyonu ile anlam deflasyonu arasında bir ilişki vardır (2008, s. 116). Değinilen söylem üretimi, onun haber için değindiği anlam deflasyonunu akla getirebilir.

“ünlü” sahnelerinde bile gösteren ve gösterilen ilişkisini çözmek kolay olmamıştır (Easthope, 1998, s. 53).

Monaco özel bir çekimin yan anlamına ait duyuyu, onun diğer çekim olasılıkları silsilesinde seçilmiş (paradigmatik) olması durumunu, bir gülün alt açıdan çekilmesi sonucu onun etkileyiciliğini arttırmasını örnek vererek açıklar; zira izleyici onu bilinçli ya da bilinçsiz olarak üst açıdan çekilmiş bir gül çekimiyle karşılaştırır. Syntagmatik (dizimsel) anlamın ise bir gül çekiminden önce gelen ve onu izleyen çekimlerle birlikte kurulduğunu söyler. Anlamın dizisel ve dizimsel olarak tanımlanan iki ekseninin, filmin ne anlama geldiğini anlamının araçları olarak büyük bir öneme sahip olduğunu belirtir. Ona göre yönetmenin ne çekeceğine karar vermesinin ardından gelen önemli iki soru; bunun nasıl çekileceği (çekmek için neyin seçileceği: dizisel [paradigmatik]) ve çekimin nasıl sunulacağı (bunun nasıl kurgulanacağıdır: Dizimsel [syntagmatik])dir (2002, s. 158-159). Örneğin, Potemkin Zırhlısı filminin ünlü aslan sahnesinde üç ayrı çekim kararı paradigmatik, bu çekimler sonucu halkın uyanışa geçtiği anlamının çıkarıldığı kurgu syntagmatiktir; çünkü tersi bir kurgu tercihinde kurulan anlamın zıttı elde edilecektir. Film kuramı gerçek hayata yaklaştırıldığında paradigmatik anlamın çekim sürecinde, syntagmatik anlamın ise çekim sonrasında kurulduğunu düşünmek hatalı olmayacaktır.

Film anlatısı için gösterebilimsel analizler olarak Raymond Bellour’un *Kuşlar (The Birds)* ve Peter Wollen’in *Gizli Teşkilat (North by Northwest)* için yaptıkları çalışmalar önemli örneklerdir (Easthope, 1998, s. 53), ama göstergebilim çalışmaları için en önemli ismin Metz olduğu öne sürülebilir. Sinemanın bir dil mi yoksa dil sistemi mi olduğunu tartışan Metz dilin iletişim işlevi yerine diğer sanatlar gibi tek yönlü bir ‘iletim’ işlevi olduğu için onu bir dil olarak tanımlamaz (Buckland, 2005, s. 91). Öte yandan Metz son çalışmasında (1991) *deictic* film kuramını tartışır ve filmin sadece *historie* (öykü) olarak çalışılabileceğini öne sürer (Buckland, 2005, s. 107).

Dedemin İnsanları metinlerarasılık bağlamında ve milliyetçilik kuramları ekseninde çözümlenecektir. Bu nedenle çalışmada kullanılan göstergebilimsel yöntem, çözümlemenin Umberto Eco’ya göre üçüncü evresi olan, filmdeki anlam evreninin tek bir özel araştırılmasına yoğunlaşılana, metnin merkezde olduğu ve politik ideolojinin gösterebilimin parçası haline geldiği evreye yakınsamaktadır. Zira 1975’ten sonra –Eco’ya göre dördüncü evrede gösterebilimsel çözümlemede izleyicinin merkezde olduğu, dikkatin metinden alımlamaya kaydığı, Lacan ve Freud etkisi altında bir evreye geçilmiştir (Monaco, 2002, s. 396). Öte yandan bu çalışma için metnin merkezde bulunması ve filmin öyküsel yönünün üstünde durulması daha anlamlı bulunmuştur. Dolayısıyla incelenen filmde mübadelenin anlatıldığı Gülbahar adlı gemide

geçen sahnelerde, yakın geçmişe dair 1970'leri anlatan sahnelerde ve Ozan'ın yetişkinliğinin anlatıldığı şimdiki zaman sahnelerinde görüntü yönetmenliği açısından farklar, sıcak-soğuk renk kullanımı ya da filmde kullanılan yakın plan /genel plan, üst açı /alt açı gibi önemli birçok paradigmatik ve sintagmatik öge ya da farklı izleyici gruplarının alımlama süreçlerini belirleyen etkenler çalışmanın olanakları gereği kapsam dışında tutulmuştur.

Çalışmada filmin olay örgüsünde milliyetçiliğin gösterimleri milliyetçilik kuramlarıyla birlikte okunmaya çalışılacak, bu okumada da normatif bir bakış açısından ziyade pozitif bir bakış açısıyla hareket edilecek, dolayısıyla filmin nasıl olması gerektiğinden çok nasıl olduğuna yoğunlaşılacaktır. Bu noktada film üstünden metinlere dair yapılan vurguların, filmi olumlamak ya da olumlamamaktan ziyade film metninin imkânları dâhilinde değinilen olgulara dair yeni tartışma olanakları yaratmak açısından yapıldığı da belirtilmelidir.

İzleyen bölümde ise filmin yönetmeni ile yapılan bir röportajda kendi sorduğu sorunun filmdeki cevabı aranacak, bu soru son dönem Türk sinemasında yaygınlaştığı belirtilen bir ikilik ile birlikte tartışılacaktır. Tarihe atıflar içeren bir metnin tarih ve gerçeklik ile ilişkisini tartışırken, sinemanın tarih ile ilişkisini anlamak için Baudrillard'ın çalışmalarından da yararlanılacaktır.

Milliyetçilik Olgusunun Tarihsel Gelişimi; Dil ve Ekonomi ile İlişkisi

Milliyetçiliğin tarihsel gelişimi incelendiğinde milliyetçiliğe dair tartışmalarda temel kabullerden ikisi, olgunun Fransız Devrimi veya Endüstriyel Devrim ile ilişkisidir. Sınıfsal ve ekonomik dayanakları olan bu bakış açıları milliyetçiliği burjuvazi ve kapitalizm ile ilişkilendirmektedir. Öte yandan bu bakış bir yanıyla Avrupa merkezli tarih yazımının da bir sonucu olarak algılanabilir. Dünya tarihi incelendiğinde 18. yüzyıldan önce de -milliyetçiliğin tanımlanmasına ve sınırlılıklarına bağlı olarak- dünyanın çeşitli yerlerinde ve çeşitli zamanlarda milliyetçilik olgusuna rastlanabilir. Milliyetçiliğin 19. yüzyılda başlayan bir olgu olduğu yönündeki görüşleri tartışmalı kılan, dünyanın farklı yer ve zamanlarında birbirinden farklı kavimlerin, ortak ve özgül dil, din, çıkar, tarih gibi milliyetçiliğe içkin unsurları paylaştıkları örnekler bulunmaktadır. Antik Çağ'da eski şehir devletlerinde de gerek toplumun bireyden önemli olması gerek ortak çıkarların bireysel çıkarlardan önemli olması bu örneklerden biridir (McNeill, 2001, s.145-160). Yine de sanayi devrimiyle belirginleşen, ulus devletleri besleyen ideoloji olarak milliyetçilik, modernite ve ardılı modernizm kavramları ile ilişkili bir düşünce biçimidir.

Modernite kavramı Aydınlanma paradigması ile ilişkilidir ve modernizm kavramının fikirsel temellerini oluşturur. Modernizm ise sanatsal akım

olarak kullanılan bir terim olmasının yanı sıra, 19. yüzyıl sonrasındaki üretim biçimleri ve ilişkilerini; bu biçim ve ilişkilerin toplumsal etkilerini tanımlamak için de kullanılmaktadır. Modernite, Reform ve Rönesans ile modernizm, aristokrat sınıfa karşı burjuvazi tarafından yapılan Fransız İhtilali, ulusal sermaye birikimini sağlayan Sanayi Devrimi ile olduğu kadar, 20. yüzyıl açısından fordizm ile de ilişkilidir. Modernite üstyapı olarak toplumu etkilemiş, modernizm altyapıdaki değişimlerden etkilenen süreçleri tanımlamıştır (Edgar, 2007b, s. 231; Benhabib, 1999; McNeill, 2001, s. 641-676; Güran, 1999, s. 113-160).

Bu çalışmanın kuramsal dayanaklarını oluşturan Hobsbawm, Gellner ve Anderson gibi araştırmacılar milliyetçiliğe modernist perspektiften yaklaşmaktadırlar (Sönmez Selçuk, 2012, s. 118-119).

Modernizm ile ilişkili bir ideoloji olarak milliyetçilik, pre-kapitalist ve kapitalist üretimin gereksinim duyduğu homojen bir vatandaş tanımı üstüne inşa edilmiştir. İmparatorluklardaki karmaşık ve çoğulcu yapıların yerini, belirli bölgelerde belirli dilleri konuşan, belirli malları üreten ve bunları diğer milletler ile takas eden, kendilerini ötekinin varlığıyla sınırlayan ve tanımlayan düzenli yapılar almıştır. Bu yeni düzende insanlar arasındaki fiziki sınırların işlevsizliğinin ayırıcılığına varılmış, sermaye ve insan hareketleri arttıkça, insanlar birbirleriyle temas etmeye başlamış ve ‘ben’i ‘öteki’nden ayıran nedir sorusu sorulmaya başlanmıştır (Benhabib, 1999, s. 15-102). Bahsedilen dönemde artık milletler “hayali cemaatler” olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Anderson, 1995). Cemaatlerin dilinin yerini önce ulusların dili almış, izleyen dönemde de İngilizce dünya dili olmuş ve iletişiminde önemli bir yer edinmiştir.

Milliyetçilik yalnız dil ile ilişkisi bağlamında değil, gerek günlük hayattaki tezahürü gerekse toplumsal ilişkilerdeki etkisi açısından da toplum-bilimcilerin araştırma alanına girmiştir. Söz konusu araştırmalarda bu makalenin de kuramsal dayanaklarını oluşturan Anderson (1995), Gellner (2006), Hobsbawm (1990) gibi kuramcılarının çalışmalarının önemli bir yeri vardır.

Anderson çalışmasında milliyetçiliğin kültürel köklerine; ulusal bilincin kökenlerine; eski diller, yeni modellere; milliyetçilik ve emperyalizm, yurtseverlik ve ırkçılık arasındaki ilişkilere değinir (1995). Anderson’a göre “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir” (1995, s. 20). Bahsedilen hayali cemaatlerin türetilmesinde dil de önemli bir işlev görür. Ona göre; “Dillerin en önemli özellikleri hayali cemaatler türeterek; tikel dayanışma grupları inşa edebilme yetenekleridir” (Anderson, 1995, s. 151). Çalışmasında bu durumu Edward Said’in de dil ile ilgili görüşlerini aktararak açıklar; dilin “dışsal bir güçle konuşan insan arasındaki bir süreklilik olmak-

tan çıkararak, dili kullananların kendi aralarında kurup gerçekleştirdikleri içsel bir alan olmaya” başladığını belirtir (Said’den aktaran Anderson, 1995, s. 86).

Anderson, Hobsbawm’ın filolojiye dair görüşlerine de yer verir (1995, s. 88). Dil ile milliyetçilik arasında ilişki kuran bir diğer önemli araştırmacı da Hobsbawm’dır. Ona göre, “Dil bir grubu yüceltir ve onları anlamayan ötekileri barbarlaştırır” (1990, s. 70).

Gellner (2006) türetilmiş bir kavram olarak algıladığı ulusçuluğu modernleşme ile açıklarken, onun çalışmasında da dil ve kendini bir ulusa ait olarak tahayyül etme altı çizili olgulardır.

İncelemelerinde nesnel ölçütleri temel olarak alan araştırmacıların genel olarak olguyu olumlamadıkları görülmektedir. Bu durumda önemli etkenlerden biri milliyetçiliğin iki dünya savaşında belirleyici olduğu yönündeki düşüncedir. Bununla birlikte toplumsal kurumların üstyapılar olarak birbirini etkilemesinin sonucu olarak, milliyetçilik bir kültür ürünü olan sinema ile çeşitli biçimlerde ilişkiye girmiştir.

Sinema Milliyetçilik İlişkisi

Sinema milliyetçilik ilişkisi çeşitli biçimlerde tartışılabilir. Bu tartışmalara ilk örnek, sinemanın ortaya çıkışında akımlardan önce ulusal sinemaların varlığı gösterilebilir. Modern dönemin bir diğer önemli ürünü olan sinemanın ulusal sinemalar olarak ortaya çıkışında dilin etkisi yadsınamaz (Onaran, 1994). Ulusal kültür inşasında edebiyatın aksine okuryazarlığı koşul olarak sunmayan sinema, ortak dil konuşan insan topluluklarının hızlı bir biçimde ortak değerler edinmesini sağlamıştır; bu açıdan ana akım sinemanın milliyetçiliği beslediğini düşünmek mümkündür⁴.

Bir diğer tartışma alanı da ana akım sinemanın milliyetçiliği beslemesinin yanı sıra milliyetçilikten beslenmesidir. Özellikle sinemanın bir yenilik ve buluş olduğu 19. yüzyılı izleyen yüzyılda savaşlar önemli yer tutmaktadır. Bu nedenle sinema filmleri devletler tarafından denetlenmiş, düzenlenmiş, fonlanmış ve hatta Almanya ve Sovyetler örneklerinde olduğu gibi bizzat devletin kurduğu sinema merkezleri tarafından üretilmiştir (Onaran, 1994). Sesli sinemaya geçişle birlikte bazı devletler sinema-dil ilişkisini de kontrol etmişlerdir, bu duruma dair önemli bir örnek de, 1929 yılında İtalya’da İtalyanca dışında filmlerin yasaklanmasıdır (Vasey, 2008, s. 82). Türk sineması tarihi incelemelerinde de ilk üretimin Birinci Dünya Savaşı’nın başında, 1914’te

⁴ Hindistan örneği düşünüldüğünde dil birliği olmayan bir ülke sinemasında çeşitli dans ve müzik gibi ortak göstergeler sayesinde ortak bir sinema izleyiciliği deneyimleyebildiği de görülebilir. Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. Konuralp, S. (2004). *Film Müziği*. Ankara: Oğlak.

Fuat Uzkınay tarafından yapıldığının kabul edildiğine değinilir (Esen, 2010, s. 44). Filmlerin Kurtuluş Savaşı'ndaki etkisi ve Kurtuluş Savaşı'nın filmler üstündeki etkisi üstünde önemli incelemeler bulunmaktadır (Odabaş, 2006, s. 208; Scognamillo, 2010, s. 30; Özön, 1970, s. 25).

Türk sinemasının milliyetçilik ile ilişkisi kırılmamış aksine konjonktürel olarak yenilenmiştir. Bu ilişki tarihi filmler aracılığıyla da kurulmuştur (Duruel Erkılıç, 2012, s. 89-146). Dönemsel ve toplumsal ihtiyaçlara yönelik filmler üretilmiş, örneğin Kore Savaşı döneminde Kore Gazileri ile ilgili filmlerin yanı sıra, Kurtuluş Savaşı ile ilgili filmler de çekilmiştir. Savaşın etkisiyle “1950-1960 yılları arası, Kurtuluş Savaşı filmlerinin en çok üretildiği yıllar olarak dikkat çekmektedir” (Duruel Erkılıç, 2012, s. 90). Benzer bir etki de 1960'lı yıllarda gözlenmiştir. “1963'te Kıbrıs'ta meydana gelen kanlı olaylar Türkiye'yi derinden sarsmış, birlik beraberlik duygularını arttıracak düşünülen Kurtuluş Savaşı, Çanakkale filmleri çekilmeye devam etmiştir” (s. 99). 1970'li yıllarda darboğaza düşen Türk sineması için Malkoçoğlu, Tarkan, Kara Murat gibi kahramanlar yalnız filmsel gerçekliklerinde değil sinemada da kurtarıcı olarak algılanmıştır (s. 110). 1990 sonrası dönemde tarihi filmler bir tür hesaplaşma alanı olarak kurgulanmıştır (s. 123).

Fetih 1453 (Faruk Aksoy, 2012) adlı filmin 1989 yılından itibaren derlenen veriler göz önünde tutulduğunda, sinema salonlarında en çok izleyiciye ulaşan üçüncü film olarak altı milyondan fazla kişi tarafından izlendiği belirtilmektedir (boxoffice.com, 2015). Bu dönem milliyetçi ideolojiden beslenen çok sayıda film çekilmiş (Duruel Erkılıç, 2012, s. 155-168), bu filmlerden *Fetih 1453*'ün izleyici sayısının yüksekliği ve teknik başarısı da Hollywood karşısında ulusal bir başarı olarak yorumlanmıştır (Paşa Cengiz, 2014; Sabah, 2014).

Öte yandan “Türk sineması” ifadesi milliyetçi bulunmaktadır. Onun yerine Türkiye sineması kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır; bu duruma bir örnek de İKSV'nin Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde ilgili bölümün adını Türk sineması yerine Türkiye sineması olarak değiştirmesidir. Bununla birlikte 2014 yılında Türk sinemasının 100. yılının kutlamaları kapsamında özel seçkiler de oluşturulmuştur. Bu seçkilerden biri tıpkı 1914 yılında ilk filmi çektiği kabul edilen Uzkınay gibi Osmanlı devletinin tebası olan Manaki kardeşlerin 1905'ten itibaren çektiği filmlerden oluşmuştur. Bu durum bir çelişkinin altını çizmektedir. Türk sinemasının 100. yılının kutlanması, Türk sinema tarihini Manaki kardeşlerin filmleri yerine Uzkınay'ın filmi ile başlatmaktır – ki bu durum da sinema tarihi yazımı bağlamında sinemanın milliyetçilik ile ilişkisini açıklayan örneklerden biridir.

Bu çalışmanın yeniden gözden geçirildiği süreçte ilgi çekici bir diğer

olay da Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü almasının medyadaki tezahürüdür. Haber metinlerinde ve spotlarında Ceylan'ın “Yurtdışında aldığı ödüllerle göğsümüzü kabartan” bir yönetmen olduğu gibi vurgulara yer verilmiş (*Radikal*, 2014); Ceylan o ay en çok haber olan isim olmuş (Medya Takip Merkezi, 2014), izleyici sayısı açısından da bir önceki filminden yaklaşık yüz bin daha fazla izleyiciye ulaşabilmiştir (boxoffice.com, 2015; boxoffice.com, 2015). Bağımsız sinema seyircisinin ortalama yirmi beş bin kişi olduğu düşünüldüğünde bu ulusal başarının işleniş biçiminin izleyicileri etkilediği düşünülebilir⁵.

Yukarıda değinilenlerin yanı sıra sinema milliyetçilik ilişkisinin bir diğer örneği de, sosyal bilimlerde olduğu gibi sinemada da milliyetçiliği tartışmanın bizatihi kendisi olmasıdır. Türk sineması açısından bakıldığında 2000'li yıllarla birlikte olay örgüsü içinde milliyetçiliği tartışan *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999), *Güz Sancısı* (Tomris Giritlioğlu, 2008), *Gölgeler ve Suretler* (Derviş Zaim, 2010) gibi filmlere rastlanmaktadır.

Bu çalışmada incelenen film 2011 yılında üretilen *Dedemin İnsanları* filmidir. Bu filmin seçilme nedeni filmin milliyetçiliğin diğer göstergelerinin yanı sıra milliyetçilik-dil ilişkisi üstüne düşünmeye olanak vermesidir.

Metinlerarası bir okuma yapılacağı için hâlihazırda var olan metinler üstünden söylemlerin üretimi ve tekrarı gibi de algılanabilecek bu çalışmanın yapılmasının üç temel itici gücü olmuştur. Bunlardan ilki kaynağını hayattan alan kuram ve sanatın aynı söylemleri tekrarlarken ne ölçüde kesiştiğini örnek film üstünden incelemeye dair istektir. İkinci olarak, incelen metinlere metinlerarasılık ekseninde *nihai olmayan yeni bir okuma* sunmak amaçlanmıştır. Böylece kuramın bir kurmaca gerçeklik üstünden dahi olsa tartışılmasının, konu ile ilgili tartışmaları besleyeceği düşünülmektedir.

Gerek milliyetçilik kuramlarının ortaya çıkışında dilin olgusal olarak öne çıkması, gerekse yakın zamanda Türkçe dışındaki dillerin kamusal alanda kullanımına dair kamuoyundaki tartışmalar dil, milliyetçilik ilişkisinin çalışmanın odağına alınmasının nedenlerinden biridir. Çalışmada değinileceği gibi resmi dil, anadil, ayin dili arasındaki farklar milliyetçiliğe dair tartışmalarda önemli bir yer tutmuştur. İncelenen film de dilin bu ayrı konumlanmalarına dair önemli örnek durumlar içermektedir.

⁵ Ceylan'ın bir önceki filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) 161.181 (boxoffice.com, 2015), *Kış Uykusu* (2014) 261.377 kişi tarafından izlenmiştir (boxoffice.com, 2015). Öte yandan şüphesiz bu ödül ve çıkan haberler Ceylan'ın vizyondaki izleyici sayısındaki ivme için açıklayıcı tek parametre değildir.

Dedemin İnsanları Filminin Olay Örgüsünde Milliyetçiliğin Gösterimleri

Filmde Kurtuluş Savaşı sonrasındaki mübadelede Girit'ten Anadolu'ya geçen Mehmet Yavaş ile torunu Ozan arasındaki ilişki üstünden, göçmenlik, yerleşiklik, milliyetçilik, ötekilik ve çocukluk gibi konulara değinilmiştir.

Filmde milliyetçiliğe dair göstergelerden ilk öne çıkanlar, okul bahçesinde karne dağıtımı ertesi okunan *milli marş* ve gönderdeki *bayraktır*. Bayrak ve milli marş semboller olarak, eğitim de devletin halka ulaşmak için kurduğu bir iletişim sistemi olarak milliyetçilik kuramlarında da önemli bir yer tutmaktadır (Hobsbawm, 1990). Yinelenen bir diğer gösterge de Ozan'ın film boyunca *askerlere selam vermesidir*. Darbe olana dek filmde askerlerin yüzleri yerine kollarındaki bayraklar ön plandadır.

İzleyen sahnelerde çocuklar birbirine taş atarken gösterilir: “Burası bizim, gidin buradan” diyen çocuklarla “Nereden sizin oluyor? Burası hepimizin” diyen çocuklar kavga etmektedir. Oysa ki “Gidin buradan” diyerek taş atıp *öteki* çocuklardan birisinin kafasını yaran ve film boyunca “Türk” olmasıyla gurur duyan Ozan'ın dedesi Mehmet Yavaş da bazı “yerleşiklere” göre “gâvur”dur ve “adalı”dır. Filmdeki “kahraman” Mehmet Yavaş ise herkesin herkesi her türlü ötekileştirmesine karşı çıkarak, “aklı değişik” delileri, eşcinselleri, toplum dışına itilmişleri, “Onlar da bizim bir insanımız” diyerek sahiplenir. Bu bağlamda Mehmet Yavaş karakteri çok kültürlülüğü benimserken, Ozan arkadaşlarıyla birlikte olabilmek için tek tipliği savunan zıddı bir anlayışı simgeler.

Türk milliyetçiliğini kavramada önemli bir kaynak olan Gellner de Osmanlı ile Türkiye arasındaki farkların altını çizerken dile değinmiştir. Gellner'e göre, Osmanlı'nın çok kültürlülüğü dile de yansırken, ulus devlet ulusal dili biricikleştirmiştir (2006). Tek dil devlet politikası olsa da, film günlük hayatta bir müdahaleden bahsetmez. Mehmet Yavaş karakteri bir mezar taşının başında *Türkçe olmayan bir dilde* – Rumca – konuşurken görülür.

Film boyunca milliyetçilik fikrinin göstereni olan Ozan ise dedesine tepkilidir ve tepkisini “Türk'üz biz” diye bağırarak ve milli marşı söyleyerek gösterir. Dedesi ise milli marşı yarıda bırakan Ozan'a marşın asla yarıda kalmayacağını söyleyerek marşı tamamlar, böylece filmdeki “gâvur adalı”nın da milli değerleri benimsediği görülür. Bu yüzden ana karakteri üstünden, filmin *yapısal olarak* milliyetçilikten çok, *özne/faile bağlı olarak* “kötü” milliyetçilerle derdi olduğu düşünülebilir.

Dedesine kızan ve arkadaşlarına “Giritli gâvuru olmadığını” kanıtlamaya çalışan Ozan ile arkadaşları “Kim daha Türk?” sorusunun cevabını çocukça

“savaşarak”-diğer gâvurların (kente gelen göçmenlerin) evlerine taş atarak vereceklerdir. Fakat gâvur kavramı daha çok dışarı (milliyetçilik) ile ilgiliyken, Ozan’ın düşman olarak gördüğü Tahsin karakteriyle simgelenen bu yeni Kürt “gâvurlar” aslında içerisi (ırkçılık) ile ilişkilidir. Bu tür bir ötekileştirme *öteki olmayanların* baskısını gerektirir. “İrkçılık ve anti-semitizm ulusal sınırları aşmadan, ulusal sınırlar içerisindeki baskı ve egemenliği gerektirirler” (Anderson, 1995, s. 168).

Burada dikkat çeken bir başka nokta da esnaf ağabeylerinin bu çocukları şiddet konusunda yüreklendirmeleridir. Şehrin içindeki esnafın –ki hem şehrin içerisinde yaşamaları hem de tecimsel faaliyette bulunmaları hasebiyle erken dönem burjuva sınıfını çağrıştırmaktadırlar- şiddet eğilimini desteklemesine karşı olarak, şehrin dışında kalmayı seçen bir başka *öteki* Ercan Bey ise Ozan’a zaten herkesin aslında göçmen olduğunu, kimsenin yerli olmadığını anlatır⁶. Ercan Bey, Ozan’a herkesin göçmen olduğunu açıklamakla yetinmez, kaygılarını Mehmet Yavaş’la da paylaşmaya gider. Bu sırada şehirliler Ercan Bey’in cinsel kimliği ile ilgili sözlü saldırıda bulunurlar. Ercan Bey, Mehmet Yavaş ile Ozan’a dair kaygılarını paylaşırken, fondaki radyo haberin-

⁶ Göçmenliğe dair değinilmesi gereken bir husus da, Osmanlı’dan beri süren hızlı demografik değişimdir. 1774 Küçük Kaynarca Antlaşması’ndan itibaren Osmanlı İmparatorluğu gitgide bölünüp parçalanmıştır (Mantran, 1995, s. 7). Bu dönemden sonra Osmanlı’nın toprak kayıpları oldukça geniş bir göç hareketine neden olmuş, öyle ki bu sorunla ilgilenmesi için “1878’de bir Muhacirin Komisyonu” kurulmuştur (Georgeon, 1995, s. 170). Bu söylenenlere ek olarak 20. yüzyılda Balkan Savaşları, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin ilanını izleyen mübadele ile birlikte Batı Trakya hariç tutulmak üzere Yunanistan Türklerden ve İstanbul hariç tutulmak üzere Türkiye Rumlardan arındırılmıştır. “Türk topraklarında yerleşmiş Rum Ortodoks dininden Türk uyruklarıyla, Yunan topraklarında yerleşmiş Müslüman dininden Yunan uyruklarının, 1 Mayıs 1923 tarihinden başlayarak, zorunlu mübadelesine (*exchange obligatoire*) girişilecektir. Bu kimselerden hiçbiri, Türk Hükümetinin izni olmadıkça Türkiye’ye ya da Yunan Hükümetinin izni olmadıkça Yunanistan’a dönerek orada yerleşemeyecektir.” 30 Ocak 1923 tarihinde imzalanan *Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol*’ün 1. Maddesi (Lozan Mübadilleri Vakfı, 2012). Bu maddede görüldüğü üzere aslında Türkiye Yunanistan vakasında, millet kavramı uyruktan ayrılarak dini bağlamda yeniden kurgulanmıştır. Justin McCarthy’nin mübadele öncesi dönemi anlattığı *Ölüm ve Sürgün* adlı kitabının alt başlığında da Müslüman kimliğine vurgu bulunmaktadır (2012). Din ile ulus arasındaki bu ilişki filmdeki ‘Gavur adalı’lık kavramını da açıklamaktadır. Öte yandan Mithat Sancar 1980 sonrasında mübadelenin kurumsal düzeyde hatırlandığını; örneğin 2001 yılında Lozan Mübadilleri Vakfı’nın kurulması ya da öncesinde yayınların ve sanatsal, kültürel etkinliklerin, gezilerin düzenlenmesinin bir tür hatırlama olduğunu; bu hatırlamanın da travmanın etkisini azalttığını belirtmiştir (aktaran Duruel Erkılıç, 2012, s. 189). Bununla birlikte mübadeleye ortam hazırlayan koşulları bireysel ve toplumsal ilişkiler bağlamında tartışan ve 1982 yılında kısa bir süre yasaklanan Dido Sotiriyyu’nun *Benden Selam Söyle Anadolu’ya* adlı kitabı 1970’li yılların en çok okunan kitaplarından biridir (Pulur, 2012).

de üç kişinin kurşunlandığı duyulur. Bu bağlamda çocuklarda görünen şiddet aslında toplumsal şiddetin arketipidir.

O akşam filmin *delisi* dışındaki bütün ötekilerin davetli olduğu büyük bir sofraya kurulur. Ozan'ın "kararmış kalbini" aydınlatmak için Mehmet Yavaş kendi hikâyesini ve böylece film de 1923'ü, mübadeleyi anlatmaya başlar. Mübadeleye dek mutlu ve kendi halinde bir aile olan Mehmet Yavaş'ın ailesinin hayatı mübadele ile birlikte kökten bir biçimde değişir. Mülklerini değerinin çok altına satarak, Resmo'dan alabildikleri çok az şeyin yanında, bir de bahçelerindeki limon ağacının fidesini yanlarına alırlar, ki filmin ilerleyen sahnelerinde bunu diğer ailelerin de yaptığı gösterilir. Mübadiller onları "anavatanına" götürecek "Gülbahar" adlı gemiye giderken bu kez bir diğer bayrak, Yunan bayrağı görülür. Suyun öte yanında da bir çatışma vardır: Mehmet Yavaş'ın ailesini teselli eden komşusu ile ona çıkışarak "karışma kadın, Türk'ten dost olur mu?" diyerek kendi toprağını arındırmak isteyen bir başka adamın arasındaki ihtilaf görülür. Film açısından kısa vadede bu mücadelede adam kazanmış gibi gözükse de, uzun vadede halkların birbirine karşı tutumunun devlet politikalarından münezzeh hale geldiği iddia edilecektir. Öyle ki aynı dili konuştuğu halde komşularının gitmesini isteyen adamın yerine; yıllar sonra, Ozan, Girit'e dönünce karşısında dilini anlamayan ve fakat onu ağırlamaya çalışan, sorunların devletlerin sorunları olduğunu, komşu olduklarını, dost olduklarını yineleyen bir halk bulacaktır. *Anadili* Rumca olan Mehmet Yavaş'ın *Türk* torunu, Girit'te *komşularıyla* İngilizce konuşur.

Bu noktada altının çizilmesi gereken nokta, birbirlerini teselli ederken "anavatanına gidiyoruz" diyen Mehmet Yavaş'ın ailesinin ve komşularının kendi arasında Rumca konuşması, diğer mübadillerin de bu sırada Arapça ibadet etmeleridir. Dini ayin dili, Osmanlı'da Arap olmayan Müslüman unsurlar için halkın dili değildir. Gellner ruhban sınıf ile halk arasındaki ayrımı belirginleştirdiği için ayin dilinin farklı olmasının altını çizmiştir (2006). Fakat filmde bu ayrılığa özel bir vurgu yapılmamıştır. Temel vurgu daha sonra da belirtileceği üzere, Türkçe bilmemeye dair olmuştur. Anderson (1995, s. 82), kuramsal olarak safkan Avrupalı olan Criollo'ların "dilleri bağlı buldukları imparatorluğun diliyle aynı" olduğu halde dışlandığını belirtir. "Anavatanlarında" doğmayan Türkler ise bağlı buldukları imparatorluğun diliyle de sıkı bir bağ kurmamışlardır.

Mehmet Yavaş bireysel hikâyesini anlatırken, o yıl, "tam bir sene boyunca" "elli gemi"nin her iki taraftan "iki milyon can" taşıdığını ekler. Mehmet Yavaş'ın kardeşini salgın hastalıktan kaybeden aile, bebeği denize atmak zorunda kalır. Toprağa gömülmek yerine denize atılan bebek, Mehmet Yavaş için denizi topraklaştırır, vatanlaştırır. Bununla birlikte bebeğin naaşını almak isteyen kaptan, aile Türkçe anlamadığı için Rumca konuşur. Hastalık yüzün-

den anavatana kabul edilmeyen, bir süre karantinada kalan mübadiller için dil sorunu vatana geldiklerinde, tedavi olurlarken de sıkıntı yaşamalarına neden olur. Dil bilmemeleri toplumsal dayanışmadan belirli ölçüde mahrum kalmalarına neden olur. “Dillerin en önemli özellikleri hayali cemaatler türeterek; tikel dayanışma grupları inşa edebilme yetenekleridir” (Anderson, 1995, s. 151). Bununla birlikte Mehmet Yavaş filmde aksanlı da olsa Türkçe konuşabilir hale gelmiştir. Öte yandan “Her dil edinilebilir olsa da edinilmesi insanın hayatının önemli bir kısmını alır” (Anderson, 1995, s. 166). Hobsbawm da bir dilin anlayanları yüceltirken anlamayan ötekileri barbarlaştırdığını belirtir (1990). Fakat yukarıda belirtildiği gibi filmin ilerleyen bölümlerinde Mehmet Yavaş ve ailesinin dil birliğine dâhil olduğu görülmektedir.

Mehmet Yavaş “Orada Türk tohumu, burada Yunan gâvuru”dur. O akşam masada oturanlar kökenlerini, aslında ailelerinin başka yerlerden geldiğini anlatırlar. Bununla birlikte Mehmet Yavaş, şişelere mektuplar koyup yeni sahiplerine ulaşıp haberleşmeye çalıştığı ve hayal meyal hatırladığı beyaz eve kütüğü hâlâ orada olduğu için gidemez. Kütüğünü taşısa da bu kez “Kıbrıs Barış Harekâtı” bu yolculuğa engel olur.

Bu hikâyenin anlatıldığı akşama dair, öyküde geçmese de bir başka ötekilik durumuna da değinmek mümkündür. Ozan’ın annesi ile babası, Almanya’dan gelen bir kasetle dans ederler, göçmenliğin ve aidiyetin bir başka çetrefilli hali de ikinci ve üçüncü kuşak açısından Almanya-Türkiye arasında yaşanacaktır.

Türklerin “kahraman” olduğunu, bu yüzden “Deli”den korkmadığını sadece ondan kötü koktuğu için rahatsız olduğunu söyleyen Ozan’ın davranışları ve aslında korkuyor olması ırkçılığın da kaynağı olduğu düşünülebilecek zenofobiyi çağrıştırmaktadır. “Deliden korkmak ile zenofobi arasında bir ilişki olduğunu düşünebilir miyiz?” sorusu üstüne Psikiyatr Ziegler, şu cevabı vermiştir: “Evet, deli korkusu zenofobi ile ilişkilendirilebilir. Deliden korku da, deliyi aşağı görme de önyargılardan kaynaklanır ve bilinmezle başa çıkmaya çalışmaktansa kolayca kaçmanın işaretidir” (Psikiyatr Dr. Lale Ziegler, kişisel görüşme, 12 Aralık 2011).

Bu sırada daha sonra onunla olumlu anlamda iletişim kuracağı ve ondan metaforun ne demek olduğunu öğreneceği bir başka deliye, “kalbinin karalığıyla” sinir krizi geçiren Ozan’a bütün ailesi “büyümesi” gerektiğini söyler. “Tahsin’in arkadaşları tarafından dövülmesine, Firuzat’a kocasının asla gelmeyeceğini söyleyerek bayılmasına neden olan Ozan’ın içine anneannesinin deyimiyle ‘şeytan kaçmış’tır. Aslında Ozan giderek acımasızlaşan ötekileştirme söyleminin yansıtıcısıdır” (Duruel Erkılıç, 2012, s. 194). Bu noktada Ozan’ın edimlerini haklı çıkarmak için söyledikleri cemaat ve aidiyet durum-

larını açıklar niteliktedir. Yetişkinlerin birbiriyle ilişki kurdukları gündelik hayatın aksine, Ozan yalnızdır; arkadaşları tarafından dışlanma korkusuyla onlar gibi olmak istemekte, yalnızlığının altını çizmekte, arkadaşlarıyla birlikte olmak için onlarla birlikte hareket etmektedir. Ozan'ın edimlerinde yalnızlık ve dışlanma –ötekileştirilme- korkusu belirleyicidir. Lacan'ın (1949) ayna evresini açıklarken değindiği gibi bebeğin kendinin ayırđına varması Öteki'nin ayırđına varmasına dayanır. Büyümenin ise toplumsal hayatta ötekilerin varlığının kabulüne dayandığını düşünmek hatalı olmayacaktır. Filmin 'kahramanı' Mehmet Yavaş bu sorunu çözmek için Ozan'ın arkadaşlarını sabah kahvaltıya çağırır, onları denize götürür, onlara birbirleriyle ilişki kurabilmeleri için bir 'öteki'ye ihtiyaç duymadıkları yeni bir ilişki biçimi sağlar.

Korku Ozan'a has bir duygu değildir, Mehmet Yavaş'ın Girit'e tatile gitme planını öğrenen eşi Nadire Hanım da "Gâvurlar bizi orada kesmez değil mi?" diyerek korkusunu dile getirir, ama yetişkin aklıyla bu korkunun mesnetsiz olduğunda hemfikir olunur. Ancak bu kez de Mehmet Yavaş'ın doğduğu eve gitmesine yeni bir engel vardır: 1980 Darbesi.

Darbe ile birlikte filmde hümanist Mehmet Yavaş ve Ozan karakterinin arasındaki kuşağa dâhil olan Ozan'ın yurtsever babası, Belediye Başkan Yardımcısı İbrahim Bey öne çıkar. İlk tepkisini darbe sabahı "bayrak sallayarak" darbecileri desteklediğini belirten komşusuna verir. Hikâyenin seyrinde önemli yer tutan mücadele, cunta tarafından atanan yeni belediye başkanına, İbrahim Bey'in özellikle Ege sahillerinin otellere verilmesi noktasında karşı duruşudur. Fakat bu karşı duruş başarısızlıkla sonuçlanır. İbrahim Bey'e göre bütün bunlardan daha vahim olan ise kitlenin olana bitene karşı gösterdiği sessizliktir. İbrahim Bey, "Vatanı satıyorlar" diye ağlarken kayınpederi Mehmet Yavaş gelir. İbrahim Bey, "Onlar bizim insanımız biz de onların" diyen Mehmet Yavaş'a, insanların nerede olduğunu sorar, ikili arasında vatan ve aileye dair bir diyalog geçer. Mehmet Yavaş İbrahim'e "Senin vatanın ailen" der. Bununla birlikte yurtseverliğe dair sözcüklerin "akrabalık ya da yuvaya yani seçmemişliğe ve doğala" dayandığı hatırlanmalıdır (Anderson, 1995, s. 161).

Mehmet Yavaş, belediye başkanı ile itibar yüzünden tartışırken, Rumca bağırmaya başlar ve fenalaşır. Sonrasında ise kendini 'vatanı' Ege'ye bırakarak, kendinden vazgeçerek, kendi insanlarını, çoğunluk olan azınlıkları cenzesi dolayısıyla sokağa döker. Bu durumda da milliyetçilik ile ölüm ilişkisi düşünüldüğünde, Anderson'un (1995) vurguladığı kendinden vazgeçme, fedakârlık gibi kavramlar akla gelir.

Girit'teki eve yıllar sonra Ozan gider. Oradaki komşuları her şeyin tamamen politik olduğunu söylerken, arkadan "Gülbahar" rembetikosu çalar. Muhacirleri taşıyan geminin adı olan Gülbahar, iki taraf için de ortak ağıtın, ortak acının adıdır.

Film ile ilgili dikkat çekici bir husus da filmin kahramanlarının erkek olması, belediye binasında görülen kadın çalışan dışında kadınların genellikle evde olması, kadınların filmin *delisi* Firuzat dışında verili toplumsal roller içinde görülmeledir. Zaten bütün o insanlar Ozan'ın *dedesinin* insanlarıdır. Eril kahramanlık temsillerinin iktidar ile ilişkisi bağlamında değerlendiren bazı araştırmacılara göre bu durum erkek egemen algıyı yeniden üretmenin yoludur.

Temsiller, iktidar kurumlarının fiili olarak bulundurulması kadar iktidarın parçasıdır. Özneyi idealize eden temsiller (ister birey, ister ulus düzeyinde olsun) toplumu bir arada tutmaya yarar; içselleştirilmeleri düşünce ve davranışı yönlendirir ve yerine başkalarının konmasını frenleyici rol oynar. Erkek iktidarını fetişleştiren ve erkek davranışına modellik ederek idealize edilmiş nesnelere sunan eril kahramanlık temsilleri, politik, ekonomik ve aile içi alanda erkek tahakkümünü yeniden üretmenin klasik bir yolu olagelmıştır (Ryan& Douglas, 2010, s. 335).

Fakat filmi böyle okumamak için iki temel neden vardır; birincisi filmin gerçek bir hayat hikâyesinden esinlenilmiş olması iken, ikincisi de filmin anlattığı dönemin (mücadele yılları ve 1970'ler) sosyolojik yapısıdır. Yine de bu durum milliyetçilik ideolojisinin temelindeki erkek kardeşlik (*brotherhood*) fikri (Anderson, 1995) için düşünmeye olanak vermesi açısından bir fırsat olarak değerlendirilebilir. Filmin şimdiki zamanında Ozan'ın annesinin çalışmasının yanı sıra, Girit'teki evin sahibi olan ve hikâyenin mutlu sona ulaşmasını sağlayan karakter de kadındır. Dolayısıyla filmin eril bir bakışı yeniden ürettiğini söylemek doğru olmayacaktır.

Film Metninde Failin Varlığının Sorgulanması: “Kusur Eğer Değilse Bizde / Oyunda Kim Elebaşılır?”⁷

Filmin yönetmeni Çağan Irmak kendisiyle yapılan bir röportajda azınlık çoğunluk arasındaki çatışmada nedeni sorguladığını belirtmektedir (aktaran Maro, 2011):

Benim için en büyük soru şu: Bu kadar çok azınlığın olduğu bir ülkede çoğunluk ne kardeşim? Zaten azınlıklar dilleriyle, dinleriyle, inanışlarıyla, cinsel kimlikleriyle bütün bu azınlıklar, filmde hepsi var göreceksiniz, “çoğunluğu” oluşturuyorsa, biz niye çoğunluğun kölesi olduk?

Filmin son bölümü açısından değerlendirildiğinde, filme göre bu sorunların asıl müsebbibi, büyümemiş küçük çocuklar ve kötülüğü kalplerinin

⁷ Louis Aragon'un “Bir Adam Geçiyor Pencerenin Altından ve Şarkı Söylüyor” adlı şiirinden.

karalığından kaynaklanan büyüklerin yanı sıra Ozan, Girit'e gidince bütün ada halkının ağızbirliği etmişçesine vurguladığı gibi hükümetlerdir. Bu bakış açısı yeni dönem Türk sinemasında da sıkça rastlanan bir tavidir.

Böylece şeylerin kendi olmadıkları bir halde yeniden hatırlandıkları yeni bir bellek kurulur. Bu durum da Baudrillard'ın (2008, s. 73) değindiği durumu akla getirmektedir;

Bu sinemanın tarihe hiç önem vermediği, güncel bir süreç, bir diriliş değil bir direniş biçimi olarak gösterilmediği anlamına gelemez. Gerçek yaşamda da sinemadakine benzeyen bir tarih olmuştur, ancak bu tarih ortadan kaybolmuştur. Sinemanın bize “gösterdiği” (bizden çalınmış) tarihin “tarihsel gerçek”le olan ilişkisi, resim alanındaki klasik gerçekçi görüntülerle, neo-figürasyon arasındaki ilişkiden yoğun değildir. (...) Bu resimlerdeki nesnel hiperbenzerlikten kaynaklanan bir parlaklığa (tıpkı güncel sinemadaki tarihin parlaklığı gibi) sahiptirler ki, bu da onların aslında hiçbir şeyi yeniden canlandıramayan, gerçeğe benzeyen bomboş görüntüler oldukları anlamına gelmektedir.

Bu film özelinde olmamakla birlikte bu tür filmlerin bir tür katharsis sağlamanın yanı sıra ‘toplular bir günah çıkarma ayini’ gibi işlev gördüğü belirtilmelidir.

Tarihsel ve toplumsal açıdan bugüne kadar ağza alınamayan söylenmesi ayıp olduğu için gizlenen, bir tür suçluluk duygusu şeklinde sürüp gitmekte olan şey artık “herkes tarafından bilinmektedir.” Herkes bu yok etme olayı (film) karşısında titremiş ve ağlayıp zırlamıştır. Bu da “olayın” (katliamın) bir daha asla yinelenmeyeceğini gösteren en güvenilir kanıttır (Baudrillard, 2008, s. 79).

Film açısından bakıldığında, filmin değindiği dönemlere dair 80 darbesinde sokağa çıkamayan insanları Mehmet Yavaş'ın özne olarak, bireysel edimi (intiharı) sayesinde sokağa çıkarması yeni bir tarih yaratımı olarak düşünülebilir. Öyle ki darbe anayasasını her yüz kişiden doksan ikisinin onayladığı, insanların sokaklara çıkamadığı tarihsel gerçekliğin aksine insanların sokaklara dökülebildiği bir sinemasal gerçeklik üretilmiştir.

Bu söylenenlere ek olarak Mehmet Yavaş'ın filmin bütününde ekonomik ilişkiler ve toplumsal koşullardan bağımsız bir biçimde kendi doğrularını savunabildiği, kendini gerçekleştirebildiği ve fail olarak var olduğu; Ozan'ın da edimlerinin kendine özgü koşulları olsa bile dönüştürülebildiği görülmüştür.

Sonuç ve Tartışma

Çalışmada sosyal bilimlerde bir araştırma alanı olarak milliyetçilik, sinema ve milliyetçilik ilişkisine değinilmiştir. Milliyetçiliğin diğer gösterenle-

rinin yanı sıra ekonomi ve dil ile ilişkisinin üzerinde durulmuştur. Modern milliyetçiliğin ekonomi ile ilişkisinin sınıfsal, dil ile ilişkisinin sosyolojik olduğu düşüncesi aktarılmıştır. Sosyal bilimlerde incelenen milliyetçilik, modernizm ile ilişkilirken, milliyetçiliğe dair arketiplerin dünya tarihinin çeşitli dönemlerinde de gözlemlendiğine değinilmiştir. Yukarıda değinilenlere ek olarak, dünyayı etkileyen iki büyük ekonomik krizin -1929 Buhranı ve 2008 Krizi-milliyetçi dalgaları beslediği, Birinci Dünya Savaşı'nın ortaya çıkışında da ekonomik sebeplerin önemli bir yer tuttuğu iddiaları göz önünde tutulmalıdır.

Çalışmada milliyetçilik ile dil ve ekonomi arasındaki ilişki de tartışılmıştır. Milliyetçilik kuramlarında altı çizilen bayrak, marş, okul, anavatan gibi kimi kavram ve olguların filmin metninde de önemli yer tuttuğu görülmüştür. Metinde milliyetçiliğin ana gösteriminin dil olduğu ve film metninde dilin belirleyici bir unsur olduğu üstünde durulmuştur. Milliyetçilik ile ilgili çalışan kuramcıların dille ilgili saptamalarına atıfta bulunulmuş ve bu film metni ile ilişkilendirilmiştir.

Filmin genel itibariyle milliyetçiliği tartışmaktan çok milliyetçiliğin kötücül yorumlarını eleştirdiği de belirtilmiştir. Zira filmin kahramanı Mehmet Yavaş'ın milliyetçiliğin önemli gösterenlerinden biri olan milli marş ile kurduğu ilişkisi bu durumu açıklar niteliktedir.

Filmin özneye yaklaşımı açısından son bölümü dışında yapıyı öncelleyen, bireyi/faili indirgemeyen bir bakış taşıdığı, son bölümde ise yine yaygın söyleme paralel olarak *yapının* altını çizdiği belirtilmiştir. Yapının altını çizmek ve bireyi indirgemek Baudrillard'a atıfla tarihin yeniden üretimi olarak da yorumlanmıştır. Böylece unutulmak istenen toplumsal olayları kendi dışında konumlandırılan birey sadece sorumluluktan kaçmaz, aynı zamanda benzer bir olayın tekerrür etmeyeceğine dair bir inanç da geliştirir. Filmde sessiz kalan insanlar Mehmet Yavaş'ın intiharı sonucu dışarı çıkmıştır; geçmişte komşularının gönderilmesine karşı çıkmayan, hatta onlar giderken onlara hakaret eden insanlar da filmin şimdiki zamanına taşınmamıştır.

Filmin en önemli meselesinin ötekileştirme olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte araştırmacılar ekonomi-politik, iktidar, uluslararası ilişkiler, siyaset bilimi gibi kimi alanlarda insanın insanı ötekileştirmesinin nedenleri ile ilgili çeşitli fikirler öne sürmüşlerse de, bir insanın bir sabah kalkıp hep yanında yaşayan komşusunu artık istememesinin nedenleri karmaşıktır. Film kendi sınırlılıkları içerisinde bu soruların cevaplarını vermese de, tartışmak için bir zemin hazırlamıştır. Filmin açılış sahnesinde Ozan'ın annesinin "Neden?" diye bağırması ya da Ozan'ın "neden" sorusu üzerine tiradı yönetmenin izleyiciyi düşündürme yollarından biridir. Fakat aslında sorunun 'neden'inden öte çözümün 'nasıl'ı sofraya üzerinden açıklanmıştır: Ozan'a göç hikâyesi so-

rada anlatılır, savaştan çocuklar arasında barış hepsine yetecek kadar yemek olan bir sofrada sağlanır, Ozan Girit'te her masada kahve içer ve kültürler arasındaki benzerlik vurgulanırken, dedesinin evindeki sofrada Gülbahar rembetikosunu duyar. Sofradakini paylaşınca barış sağlanması ekonomik krizler ile savaşlar ve ırkçı dalgalar arasındaki ilişkiyi yapısal anlamda açıklar nitelikte olsa da, filmde bu sahnelerde yapıdan çok bireyler öndedir. Sofra, mülkiyet ilişkileri ve ürün paylaşımından ziyade, kültürel ilişkiler ve diyalogun sağlanabildiği ritüel işlevi ile öne çıkmıştır.

Daha önce belirtildiği gibi yeni dönem Türk sinemasındaki filmler, toplumsal olaylarda bireylerin etkisini tartışmak yerine, kurgulanmış ve dışsal kötülüğü tanımlar. Genellikle iyicil, masum her şey bireye, yani başka bir deyişle izleyicinin özdeşleşeceği vatandaşa, kötücül (habis) her şey ise, izleyicinin özdeşleşmeyeceği yapıya, birey olmayana, devlete iliştilirmeye başlanmıştır. Çalışmanın giriş bölümünde değinildiği gibi bu bakış yapısalcı bir bakıştır ve böylece milliyetçilik gibi bir kuram dahi kendini ortaya çıkaran modernist bakış çerçevesinde tartışılabilir. Oysa incelenen filmde –son bölümdeki yolculukta söylenen “Sorun bizim aramızda değildi” söylemleri dışında- bireyler öndedir. Bu açıdan incelenen film klasik anlatı yapısına sahip bir drama olarak, yapıyı değil bireyleri önceler. Ozan'ın edimleri yapıdan tamamen bağımsız olmamakla birlikte, değiştirilebilir ve dönüştürülebilir; bu da şüphesiz filmin kahramanı Mehmet Yavaş'ın özne olmasıyla mümkün olmaktadır. Mehmet Yavaş, başkalarını ötekileştiren ötekilere benzemeyerek, herkesi “Onlar da bizim bir insanımız” diyerek sahiplenebilmektedir. Değiştiremeyeceği yapısal durum karşısındaki tavrını özne olarak, bireysel edimi-intiharı sayesinde belirleyebilmekte ve koşullarda değilse de mikro ölçekli bir durumda değişiklik yaratabilmektedir.

Bu değinilenlerin yanı sıra, filmde yapısalcı ekol için önemli olan ekonomik ilişkiler yerine post-yapısalcılar için önemli olan iktidar kavramı daha görünürdür, ki bu iktidar, yapısalcı ekoldeki gibi devlet temelli değildir. *Öteki* üstünde kurulan bu iktidar kaynağını ötekinin varlığından alır. Filmdeki ötekilik sadece dil üstünden ya da sınıf üstünden temellenmiş olmadığı, zengin-fakir, Türkçe konuşan-konuşmayan gibi ikili karşıtlıklar yerine, ötekiliğin çeşitli hallerini tartıştığı için filmin post-yapısal anlatıya yakınsadığı düşünülmüştür.

Bununla birlikte filmin anlattığı gerçeklik olan mübadillerin kimliğinin iki ulus devlette, dini aidiyetlerine göre belirlenmesi Hobsbawm'ın (1990) da altını çizdiği din-milliyetçilik ilişkisi ile alakalı, ilgi çekici bir durumdur ve bir başka çalışmanın konusu olabilir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner & E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri*. (İ. Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis.
- Baudrillard, J. (2008). *Simulark ve Simulasyon*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Benhabib, S. (1999). *Modernizm, Evrensellik ve Birey Çağdaş Ahlak Felsefesine Katkıları*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bernstein, J.M. (2009). Önsöz. Adorno, T. W., *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*, (E. Gen, N. Ülner, M. Tüzen, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bordwell, D. (1986). Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures. P Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (s. 17-34). NY: Columbia University.
- Boxoffice. (2015). *Kış Uykusu*. <http://www.boxofficeturkiye.com/film/2012274/Kis-Uykusu.htm> (Erişim Tarihi, 11 Şubat 2015).
- Boxoffice. (2015). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. <http://www.boxofficeturkiye.com/film/2011111/Bir-Zamanlar-Anadoluda.htm> (Erişim Tarihi, 11 Şubat 2015).
- Boxoffice. (2015). Tüm Zamanlar. <http://www.boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989>. (Erişim Tarihi, 11 Şubat 2015).
- Buckland, W. (2005). Film Semiotics. Toby Miller ve Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* (s. 84-104). Blackwell Publishing.
- Currie, G. (2005). Cognitivism. Toby Miller ve Robert Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* (s. 105-122). Blackwell Publishing.
- Duruel Erkiç, S. (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki.
- Easthope, A. (1998). Classic Film Theory and Semiotics. J. Hill & P. Church Gibson (Ed.), *The Oxford Guide to Film Studies* (s. 51-57). OUP Oxford Press.

- Edgard, A. (2007a). Metinlerarasılık (Intertextuality), (M. Karaşahan, Çev.). A. Edgar & P. Sedgwick (Ed.), *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü*, (s. 188). İstanbul: Açılım.
- Edgard, A. (2007b). Modernizm (Modernism), (M. Karaşahan, Çev.). A. Edgar & P. Sedgwick (Ed.), *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü*, (s. 231-233). İstanbul: Açılım.
- Edgar, A & Sedgwick, P. (2007). Post-yapısalcılık (Post-Structuralism), (M. Karaşahan, Çev.). A. Edgar & P. Sedgwick (Ed), *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü*, (s. 280-285). İstanbul: Açılım.
- Esen, Ş.K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora.
- Foucault, M. (2011a). Etiğin soybilimi üzerine: Sürmekte olan çalışmaya ilişkin bir değerlendirme, (O. Akhınay & F. Keskin, Çev.). F. Keskin (Ed.), *Özne ve İktidar*, (s. 193-220). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2011b). Bir özgürlük pratiği olarak kendilik kaygısı etiği, (O. Akhınay, Çev.). F. Keskin (Ed.), *Özne ve İktidar*, (s. 221-247). İstanbul: Ayrıntı.
- Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Malden. MA: Blackwell.
- Georgeon, F. (1995). Son Canlanış (S. Tanilli, Çev.). R. Mantran (Ed), *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II* (s. 145-216). İstanbul: Cem.
- Giritlioğlu, T. (Yönetmen). (1999). *Salkım Hanımın Taneleri* [Film]. Türkiye: Avşar Film.
- Giritlioğlu, T. (Yönetmen). (2008). *Güz Sancısı* [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Güney, A. (2007). Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme. *Doğu Batı Milliyetçilik II*, 39,209-226.
- Güran, T. (1999). *İktisat Tarihi*. İstanbul: Acar Matbaacılık.
- Hall, S. (2011). “Encoding/Decoding”. C. Lee Harrington, D. Bielby (Ed.) *Popular Culture, Production and Consumption* (s. 123-132). MA: Blackwell.
- Hayward, S. (2006). *Cinema Studies The Key Concepts*. London & NY: Routledge.
- Hobsbawm, E. J. (1990). *Nations and Nationalism Since 1780: Programme, Myth, Reality*. NY: Cambridge University.

Konuralp, S. (2004). *Film Müziği*. Ankara: Oğlak.

MacCabe, C. (1986). Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure. P Rosen (Ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology* (s. 179-197). NY: Colombia University.

Maro, A. (2011). Bu kadar azınlığın olduğu ülkede çoğunluk nedir?. (Çağan Irmak ile söyleşi) *Milliyet Pazar*. 30 Ekim 2011.<http://www.milliyet.com.tr/-bu-kadar-azinligin-oldugu-ulkede-cogunluk-nedir-pazar/haberdetay/30.10.2011/1456956/default.htm>

Irmak, Ç. (Yönetmen). (2011) *Dedemin İnsanları* [Film]. Türkiye: Most Production & Ay Yapım.

Lacan, J. (1949). *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*. (A. Sheridan, Çev.) <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf>.

Lozan Mübadilleri Vakfı. (2012). *Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol*, <http://www.lozanmubadilleri.org.tr/anlasma>.

Mantran, R. (1995). Doğu Sorunu'nun Başlangıçları (S. Tanilli, Çev.). R. Mantran (Ed), *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi II* (s. 8-57), İstanbul: Cem.

McCarthy, J. (2012). *Ölüm ve Sürgün: Osmanlı Müslümanlarının Etnik Kiyımı (1821-1922)*. (F.Sarıkaya, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

McNeill, W. H. (2001). *Dünya Tarihi*. (A.Şenel, Çev.). İstanbul: İmge.

Medya Takip Merkezi. (2014). *Mayıs Ayında Sanat Dünyasında Cannes ve Nuri Bilge Ceylan Rüzgarı Esti*. <http://www.medyatakip.com.tr/mayis-ayinda-sanat-dunyasinda-cannes-ve-nuri-bilge-ceylan-ruzgari-esti/devami/>

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak.

Paşa Cengiz, E. (2014). Tarih, Tekerrür ve Ulusal Sinema: Veda ve Fetih 1453. *Sözlü Tebliğ, Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı XV: Sinema ve Seyirci*, 8 Mayıs 2014; 3. Oturum.

Poster, M. (2012) Foucault, Deleuze ve Yeni Medya. *Cogito*, 70-71, 536-551.

Pulur, H. (2012). *“Vaaay kitabın başına gelenler!”* http://cadde.milliyet.com.tr/2010/12/05/YazarDetay/1647505/“vaaay_kitabin_basina_gelenler

- Radikal. (2014). *Nuri Bilge Ceylan kendi rekorunu kırdı*. http://www.radikal.com.tr/hayat/nuri_bilge_ceylan_kendi_rekorunu_kirdi-1199293
- Ryan, M & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sabah. (2014). *Fetih Hollywood'u tahtından indirdi*. <http://www.sabah.com.tr/Ekonomi/2012/02/26/fetih-hollywoodu-tahtindan-indirdi>
- Sedgwick, P. (2007). Yapısalcılık (Structuralism) (M. Karaşahan, Çev.). A. Edgar & P. Sedgwick (Ed), *Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar Sözlüğü*, (s. 354-356). İstanbul: Açılım.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalıcı.
- Sönmez Selçuk, S. (2012). Dünden Bugüne Milliyetçilik: Küresel Dünyada Yükselen Sesler. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(3), 117-136.
- Tiberghien, G. (1993). Yapısalcık. *Théma Larousse*, Cilt 1, 462-463, İstanbul: Milliyet.
- Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordu'nun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi*, 24, 205-212.
- Onaran, A.Ş. (1994). *Sessiz Sinema Tarihi*. Ankara: Kitle.
- Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay*. İstanbul: Türk Sinematek Derneği.
- Vasey, R. (2008). Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması (A. Fethi, Çev.). G. Nowel-Smith (Ed), *Dünya Sinema Tarihi* (s. 75-85), İstanbul: Kabalıcı.
- Yalur, T. (2012). Foucault'nun Temsil Anlayışı Üzerine. *Cogito*, 70-71, 437-445.
- Zaim, D. (Yönetmen). (2010). *Gölgeler ve Suretler* [Film]. Türkiye: M3 Film.
- Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.