

# ÜMİT ÜNAL SİNEMASINDA ULUSAL ALEGORİ



Ece Özdemir

Ankara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

## Öz

Bu çalışmada, Fredric Jameson'ın Üçüncü Dünya'dan gelen metinlerin okuması için önerdiği ulusal alegori kavramı aracılığıyla Ümit Ünal'ın *9*, *Ara* ve *Nar* filmlerinin alegorik yapısının çözümlenmesi amaçlanmıştır. Ünal'ın bu üç filmde Türkiye'nin kolektif benliğini vatandaşların bireysel benliğine eşitlediği önermesinden yola çıkılarak, yönetmenin bilinçli olarak kurduğu alegorik yapıda bir Türkiye alegorisi aranmaktadır. Filmlerdeki alegorik yapı, Jameson'ın üçüncü dünya aydınının zorunlu olarak politik ve siyasal olacağına dair geliştirdiği söylemini de onaylarcasına, Türkiye'ye dair toplumsal söylemler üretir. Ünal'ın filmleriyle yansıttığı bu ilk bakışta fazlaca bireysel görünen söylemlerin toplumsal anlamları ise Jameson'ın önerdiği alegorik okuma biçimiyle yüzeye çıkararak, Ünal sinemasını bir kolektif benlik sineması olarak yeniden düşünmemize imkan sağlar.

**Anahtar Sözcükler:** Ulusal alegori, kolektif benlik, yabancılaşma, tekinsiz, bastırılanın geri dönüşü.

## National Allegory in Ümit Ünal's Cinema

### Abstract

This study analyses allegoric structures in Ünal's films *9*, *Ara*, and *Nar* using the national allegory concept suggested by Frederic Jameson for reading Third World texts. In these three films by Ünal, a Turkish allegory is sought in the allegoric structure consciously established by the director in reference to the proposal that Turkey's collective ego is equal to the individual egos of its citizens. The presence of a national allegorical structure in the films produces some social discourse concerning Turkey, confirming Jameson's claim that Third World intellectuals have to become political. Social meanings of the discourse reflected in Ünal's films, which seemed individualistic at first glance, are brought to the surface by the sort of reading proposed by Jameson and enable us to reconsider Ünal's work in terms of collective ego.

**Keywords:** National allegory, collective ego, alienation, uncanny, return of the repressed.

## Giriş

Marksist edebiyat eleştirmeni ve düşünür Fredric Jameson, 1986'da *Social Text*'te yayınlanan "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" isimli çalışmasında, "Üçüncü Dünya"dan gelen tüm metinlerin zorunlu olarak ve çok özel bir biçimde alegorik olduğunu öne sürüp, bu metinlerin ulusal alegoriler olarak okunması gerektiğini belirtir. Jameson çokça tartışılan bu önermesiyle üçüncü dünyalı metinlerin, her ne kadar bireysel öyküler anlatıyor olsalar da bireyin benliğini ülkenin kolektif benliğine eşitleme, onunla bir kılma amacına hizmet ettiğini; bu metinlerin toplumsal, siyasal ve politik göndermelerle dolu olduğunu öne sürer. Yazara göre üçüncü dünyadan gelen tüm edebi metinler, hem bir çeşit otosansür yüzünden dolaylı anlatıma başvurulması hem de yazarlarının kendilerini, benliklerini ülkelerinin kolektif benliğiyle bir düşünmeleri, algılamaları nedeniyle genellikle ulusal alegoriler olarak tasarlanırlar. Jameson'a göre üçüncü dünyada bireyin yazgısı, her zaman kamusal üçüncü dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunu yansıtır (2008, s. 373); çünkü kapitalist kültürün belirleyici ayırımı olan özel alanla kamusal alan, şüresel olanla siyasal olan, cinsellik ve bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin alanı arasındaki ayırım üçüncü dünyada gerçekleşmemiştir (Gürbilek, 2007, s. 171). Bu nedenle üçüncü dünyada psikolojinin alanı toplumsal alanla keşişir, kendisine ifade alanı bulur ve bireysel deneyim kolektif olanın alegorisi haline gelir. Jameson buradan hareketle üçüncü dünya kültüründe psikolojiyi ya da libidinal yatırımı öncelikle siyasal ve toplumsal çerçevede okumak gerektiğini öne sürer. Jameson bu önermesini köle-efendi diyalektiğine göndermede bulunarak açıklamaya çalışır ve kölenin (üçüncü dünyanın) kendi durumuna dair gerçek bir materyalist bilince ulaşabilecekken, efendinin (birinci dünyanın) idealizme saplanıp kalacağını (2008, s. 395); efendinin yukarıdan, tepeden bakışının zaten epistemolojik olarak sakatlayıcı ve öznelere indirgeyici olacağından onları tarihsel bağlamından kopuk bir şekilde anlamlandıracağını belirtir:

[K]olektif geçmiş ya da gelecekte yoksun, toplumsal bütünü kavrama yönünde herhangi bir olaktan mahrum bırakılmış, ölmek üzere olan bireysel bedenler [...] bize Sartre'ın sözünü ettiği anlık parıltı lüksünü sağlayan bu yersiz bireysellik, bu yapısal idealizm "tarih kabusu"ndan hoş bir kaçış olanağı verir. [B]ütün bunlar kendisine rağmen durumsal ve materyalist olmak zorunda olan Üçüncü Dünya kültüründen esirgenmiştir ve bu kültürün alegorik doğasını açıklayacak olan da budur (Jameson, 2008, s. 395).

Üçüncü dünyalı metinlerin bu nedenle zorunlu olarak alegorik olacağını öne süren Jameson, üçüncü dünya için bir çeşit özgöndergesellik aracı olarak işlev gören alegorinin (Jameson, 2008, s. 394) üçüncü dünyalı yaratıcılarca bilinçli olarak kullanıldığını düşünür. Üçüncü dünya metinleri için hem bir saptama hem de bir okuma önerisi içeren bu tezi, üçüncü dünyanın kültürel farklılığına işaret etmek için geliştiren Jameson aynı zamanda Batı edebiyatında gözden düşmüş bir tür olan alegoriyi yeniden canlandırmak, bu metinlerde

bilinçdışına itilen alegorik yapıların deşifre edilmesini sağlamak istiyordur (Gürbilek, s. 171-172).

Jameson'ın üçüncü dünya metinleri için yaptığı bu saptama ve okuma önerisi, kuşkusuz yanlış değildir; ancak eksik ve genellemecidir.<sup>1</sup> Murat Belge de Jameson'ın argümanının tüm dil sürçmelerine rağmen reddedilemez olan pek çok doğruyu barındırdığını belirterek, üçüncü dünya olarak tanımlanan ülkelerden çıkan edebiyatın büyük bir kısmının, özellikle de kayda değer olanlarının ulusal alegoriler olarak okunabileceğini, örneğin Latin Amerika edebiyatının büyüğü gerçekçilik akımına ait eserlerinin sanki böyle bir edebiyat yaratmak üzere ortaya çıkarılmış olduğunu, Marquez'den başlayarak Llosa ve Rushdie'ye kadar birinci dünya edebiyatına dahil olmayan pek çok ismin metinlerinde alegoriyi kullandıklarını belirtir (1998, s. 69). Belge, ulusal alegorinin izinin Türkiye'de de Ahmet Midhat Efendi'nin "Rakım Efendi ile Felatun Bey"inden başlayarak sürülebileceğini, Yaşar Kemal, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Orhan Pamuk ve Latife Tekin'in ulusal alegori olarak okunabilecek romanlar yazdıklarını<sup>2</sup> işaret ederken (1998, s. 69-71), bunun sadece üçüncü dünyaya ait bir refleks olmadığına dair de bir not düşer. Çünkü birinci dünyanın tüm kültürel ürünlerinde de toplumsal olayların, tarihin, politikanın, yaratıcının benliğini etkileyip ürünlere sızdığı bir gerçektir. Belge, geçen yüzyılın ikinci yarısının Stendhal, Dostoyevski, Tolstoy gibi büyük romancılarının eserlerinde de bu sızmayı görebileceğimizi, bu nedenle alegorinin "birinci", "üçüncü" dünya ayrıştırması ile değil, bütün toplumların tarihinde politikanın gördüğü işlevle açıklanabileceğini belirtir (1998, s. 71).

Şüphesiz politik olanın alegorik ifadesi, bir alegori olarak belirmesi Belge'nin de altını çizdiği üzere sadece 'üçüncü dünya'ya özgü bir refleks değildir. Alegori bir retorik türü olarak, çoğunlukla siyasi ya da metafizik nedenler yüzünden dile getirilemeyen şeylerin olduğu durumlarda su yüzüne çıkarak (Fineman'dan aktaran Ayhan, s. 44) aydınının, sanatçının politik olanla ilişki kurmasına, politik olana dair söylem geliştirmesine aracılık eder. Üstelik

<sup>1</sup> Jameson'ın ulusal alegori tezi, her şeyden önce bir kesinlik ve değişmezlik belirttiği ve coğrafi olarak yapılan üçüncü dünya sınıflamasını, birdenbire Batı'nın dışında kalan tüm kültürler için genişletmeye çalışıp, kültürel bir ayrıma gittiği için tepkiler alır. Tezin ürettiği birinci ve üçüncü dünya ayrımı, üçüncü dünyayı tek bir gövdeden menkul sayıp, bu kategoriye dahil edilen ülkelerin kültürel farklılıklarını görmezden gelerek ortaya koyduğu tektipleştirici bakış nedeniyle de eleştirilir. Jameson'ın yaptığı bu tektipleştirici kategorizasyona ilk tepki, Hintli edebiyatçı Aijaz Ahmad'ten gelir. Ahmad, bir yıl sonra yine *Social Text*'te "Jameson'ın 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori" isimli yazısıyla Jameson'ın argümanlarını çürüterek, ülkesi Hindistan'dan ve Jameson'ın üçüncü dünya olarak tanımladığı diğer ülke edebiyatlarından alegori barındırmayan metinler sunup, onları çözümler; Jameson'ın çizdiği üçüncü dünya haritasına karşı çıkarak, Jameson'ın Batı uygarlığının dışında kalan kültürleri üçüncü dünya olarak tanımlayışının ve genellemeci tavrının içerdiği hiyerarşik söyleme işaret eder. Aijaz Ahmad'ın bu yazısının ardından Jameson'ın ulusal alegori tezi hem kabuller hem de redlerle tartışılır (1995, s. 48-63).

<sup>2</sup> Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü, *Unutma Bahçesi*, Orhan Pamuk'un *Kar*'ı, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı gibi alegorik metinler olmasına karşın Leyla Erbil'in *Cüce*'si, Atılğan'ın *Anayurt Otel*i, Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* gibi alegorik olmayan ve iç dünyayı, kahramanın kaderini ülkenin "iç dünyası ve kaderiyle" ilişkilendirmeden anlatan metinler de mevcuttur (Belge, 1998, s. 69-71).

bu aracılık hemen her çeşit kültürel metinde karşımıza çıkabilir. Jameson Afrikalı yazar ve yönetmen Ousmane Sembene'nin bir öyküsünden uyarladığı filmi *Mandabi*'deki (1968) alegorik yapının deşifresine girişerek, filmi, kıtanın kapitalizmle sınanan kaderinin bir alegorisi olarak okurken, Mike Wayne de üçüncü sinemaya dair çalışmasında yönetmenlerin alegorik anlatımı nasıl kurduklarına değinerek alegorinin işlevine değinir:

Alegorik bir anlatı, daha büyük bir toplumsal bütünlüğü, daha büyük bir tarihsel anlatıyı daha küçük bir öykü içinde anlatır. Daha sonra bu ikinci bir işleyişle birleşir, çünkü daha büyük anlatı yalnızca sıkıştırılmaz, aynı zamanda tamamen başka bir öyküye dönüştürülür ya da tercüme edilir. Bu dönüştürülen öyküye daha büyük ahlaki ve politik dersler kazandırmak için izleyici öykünün hemen yakınındaki daha büyük sorunlarla ilişkisinin şifresini çözmek zorundadır. Bu nedenle alegorik bir anlatı (daha büyük) bir öyküyü çeşitli nedenlerle öykünün güçlkle anlaşılabilceği bir bağlamda anlatmaya uygundur (2009, s. 156-157).

Sinemaya, yönetmenliğini Halit Refiğ'in yaptığı *Teyzem* (1986) filminin senaryo yazarı olarak başlayan, sonrasında yazdığı pek çok senaryonun ardından ilk filmi *9* (2001) ile yönetmenliğe adım atan Ümit Ünal, çektiği filmlerin hemen hepsinde bireysel öykülerin içinden kolektif olana dair söylem üretir gözükmemektedir. Ünal'ın doğrudan toplumsal meseleler üzerine inşa edilmemiş olan sinemasında bireyin öyküsünün, kişiliğinin ve benliğinin toplumsal olanla temas ettiği anlar bulunsa da, Ünal sinemasını sunduğu birincil anlamlar çerçevesinde toplumcu ya da politik sinema olarak okumak mümkün değildir. Ancak Ünal filmleri bireylerin hikâyelerine sıkıştırılmış olan, bu hikâyelerde gizlenen toplumsal belirleyiciler, etkiler üzerinden okunduğunda içinden çıktığı topluma dair önemli argümanlar sunarlar. Ünal'ın ana hikâyesinin ve söylemin içine gizlediği ve ikincil anlamlandırmalarda ortaya çıkan argümanları, Türkiye'nin önemli toplumsal ve kültürel çıkmazlarına, sorunlarına dairdir. Yönetmen toplumsal olanla bireysel olanın giriftliğini, ikisi arasındaki dolayımı ve toplumsal olanı anlamaya giden en doğru ve etkili yolun, bireysel olanı anlamaktan geçtiğini vurgularcasına, Jameson'ın tezinde olduğu gibi bireysel benliği ülkenin kolektif benliğiyle eşitleyerek sunar ve bunu alegorik bir anlatımla gerçekleştirir. *9*'un Türkiye'nin bir modeli olduğunu, hemen her karakterin belli bir kesimi, bir anlayışı temsil ettiğini *Ara* (2007), *Nar* (201) ve hatta *Gölgesizler* (2009) filmleri için de benzer bir okumanın yapılabileceğini söyleyen Ünal, filmlerinin alegorik olduğunu ve alegorik anlatımı bilinçli olarak tercih ettiğini belirtir (Özdemir, 2012, s. 30).

Ünal'ın filmlerinde kullandığı alegorik yapı, Jameson'ın ulusal alegori tezinde ortaya koyduğu alegorik yapı ile özdeşdir. Yazının devamında ortaya konulacağı üzere Ünal, *9*'da İstanbul'daki bir mahalleyi ve mahallelileri Türkiye'ye ve Türkiyelilere eşitleyerek, milliyetçilik, yabancılaştırma, erillik kaybı, askeri vesayeti görünür kılarak bir ulusal alegori örneği sunar. *Ara*'da gençlikleri 80'lerin sonlarına denk gelen, orta sınıfa ait bir arkadaş grubunun bireysel hikâyeleri ve benlikleri üzerinden Türkiye'nin arada kalmış kuşaklarının alegorisini ortaya koyarken, *Nar*'da ise bir bebeğin ölüm nedeninin gizlenmesi üzerinden yası tutulmayan, değersizleştirilen bedenlerin alegorisini

görünür kılar. Yönetmenin filmografisindeki diğer filmlerden farklı olarak karakterlerin, diyalogların, olay ve durumların alegorik olarak inşa edildiği bu filmlerde Türkiye'nin yansımaları aradığımızda, ülkeye dair pek çok yansının ortaya çıktığını ve bunların kolektif benliğe eşitlendiğini görürüz. Çalışmada bu saptama ve önermelerden yola çıkılarak, Ünal'ın bir üçleme olarak kabul ettiği 9, *Ara* ve *Nar* filmleri incelenmek üzere seçilmiştir. Filmlerin çözümlemeleriyle yürütülecek olan bu tartışmada, filmlerdeki alegorilerin Türkiye'de karşılığı olup olmadığı, varsa neye ve nelere karşılık geldiği de ortaya konmaya çalışılacaktır.

### Retoriğin Muğlak Mecazı Olarak Alegori

Fredric Jameson'ın, birebir eşdeğerlikler çizelgesine başvurularak okunması gereken bir mecazlar ve kişileştirmeler bütünü olarak görüldüğünü belirttiği, ancak sembolün homojen temsilinden ziyade bir rüyanın çok anlamlılığına benzeş olarak algılanması gerektiğini vurguladığı alegori (2008, s. 378), retoriğin üzerinde uzlaşmaya varılamamış, özellikle sembol ile karıştırılan ve karşılaştırılan muğlak biçimidir. Paul de Man bu muğlaklığı, sembol sözcüğünün mecazi dili yaratmak için kullanılan, alegorinin de dahil olduğu diğer retorik biçimlerin yerini aldığı 18. yüzyıla kadar götürerek, alegori ve sembolün değişen anlamlarına, kullanımlarına dair tarihsel bir çerçeve çizer ve alegorik göstergenin sembolden farklı olarak tanımlanamaz şekilde muğlak ve kaygan bir yapıya sahip, belirli bir şekil ve tözden yoksun bir soyutlama olduğunu (De Man, 2008, s. 221) belirtir. İşte, alegoriyi sembole nazaran daha anlam üretici, akışkan ve aktarılabılır kılan da göndergesinin ele geçirilemezliği, net bir şekilde tanımlanamazlığıdır. Buradan yola çıkarak alegoriyi bir soyutlamalar ve somut olmayan göstergeler dizisi olarak tanımlayıp, sembolü somut göstergeler olarak kavrayabiliriz. Alegorinin başat ilkelerinden ve sembolden ayrılan özelliklerinden en önemlisinin ise zamansallığı olduğunu iddia edebiliriz. De Man, alegorik göstergeler arasındaki ilişkiyi kuranın zamansallık olduğunu, alegoriden bahsedebilmek için her bir göstergenin kendinden önceki bir göstergeye göndermede bulunması gerektiğini ve bu nedenle alegorik göstergenin oluşturduğu anlamın önceki göstergeden ve onun tekrardan kaynaklanacağını belirtir (2008, s. 237).

Walter Benjamin de "The Origin of German Tragic Drama" ("Alman Tragedyası'nın Kökeni") isimli çalışmasında De Man'inkine yakın bir şekilde tanımladığı, Barok edebiyatı incelerken geliştirdiği alegori anlayışında fragmanlaşmayı ön plana çıkararak alegori ile sembol arasında bir ayrıma gider.<sup>3</sup> Benjamin'e göre alegorist bir unsur bağlamından koparıp, onu yalıtılarak işlevinden yoksun bırakır ve bütünlüğü bozar (2003, s. 195). Jameson'ın birebir eşdeğerlikler çizelgesi olarak düşünülmemesi gerektiğini belirttiği (2008, s. 378), kendi içinde çoklu anlamlara açık olan bir yapı olarak tanımladığı alegoriyi, Benjamin de tek başına özerk anlama/anlamlara sahip olan, bir araya

<sup>3</sup> Nurdan Gürbilek, Benjamin için "Şeyler dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegorilerin o olduğunu"; Benjamin'in romantiklerin simge tutkusuna karşın 17. yüzyıl Alman Barok tiyatrosunun temel biçimi olarak alegoriyi öne çıkardığını belirtir, çünkü Benjamin'e göre kültür bir bütün değil, bir enkazdır ve enkazdan ancak parçalar kurtulabilir (2008, s. 21).

geldiğinde ise metnin bütünü için de yeni anlamlar üreten bir yapı olarak tarif eder. Bu yanıyla Benjamin'in alegorinin bir çeşit fragman olduğu (öğelerin bağlamlarından koparılması) kabulü, De Man'ın alegorinin 'göndergesinin ele geçirilemezliği, net bir şekilde tanımlanamazlığı' saptamasıyla da uyumlu gözükmektedir. Alegoriyi anlaşılır kılacak olan ise onun zamansallığı (fragmanların birleştirilip ortaya atılması) olacaktır. Jameson, Benjamin'in zamansal bir ayırma ısrarcı olmasını, onun sembol ile alegorinin sınırını belirgin şekilde çizmek istemesiyle açıklayarak, Benjamin'e göre sembolün zaman içinde bir anlık, tek bir durak olduğunu çünkü çağdaş dünyada gerçek uzlaşmanın tarihsel olarak süremeyeceğini, lirik, rastlantısal bir şimdiki zamandan başka bir şey olamayacağını dile getirir (2006, s. 77). Yazar, Benjamin'in alegori tanımını ise şöyle açıklar:

Alegori ise (*sembolün*)<sup>4</sup> tersine, zaman içinde kendi yaşamımızın ayrıcalıklı bir tarzı, anlamın an be an beceriksizce yorumlanması, ayrışık, birbiriyle bağlantısız anlara zorla bir süreklilik verme girişimidir (2006, s. 77).

Bu çerçeveden bakıldığında, birbirine koşturulan kesik düşünce grupları olarak bağlantısız nesnelere, kişilere, an ve olayları "bağlantısız"lıklarını ortadan kaldırmadan bir "bütün" haline getiren Benjamin'in alegori, Jameson'ın üçüncü dünya aydınının bilinçli olarak yarattığı alegorik yapıyla özdeşleşir (Jameson, 2006, s. 68). Jameson üçüncü dünyada ayırma tam olarak gerçekleşmeyen ancak tam olarak da birleşmeyen "bağlantısız" ikiliklerin (özel alanla kamusal alan; şiirsel olanla siyasal olan; cinsellik ve bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin alanı) birbirlerinin alegorisi olarak kurulduğunu ve öyle okunması gerektiğini belirtir. Üçüncü dünyalı ulusal alegoriler bilinçli ve açık olarak, siyaset ile libidinal dinamiklerin birbirinden kökten farklı olan ilişkisini ortaya koymaya çalışırlar (2008, s. 387). Bu birbirinden kopuk ve bağımsız olan iki alanı Benjamin'in alegorik yapıda tanımlandığı şekilde birbirine ekleyerek onları bir süreklilik içinde yeniden sunarlar.

Ünal sinemasına Jameson ve Benjamin'in alegori tanımları içinden bakıldığında yönetmenin her üç filminde de siyasal olanla libidinal, özel alanla kamusal alan arasında alegorik yapı aracılığıyla geçiş sağladığını, birbirleriyle bağlantısız görünen bu ikilikleri yakınlaştırıp, ilişkilendirdiğini iddia edebiliriz. Ünal'ın filmlerinde var olan bu ikilikler aracılığıyla yabancılaşma, yurtsuzluk, tekinsizlik, bastırılanın geri dönüşü, iktidar gibi soyut kavramlarla eşleşen "göndergesi ele geçirilemeyecek, net şekilde tanımlanamayacak" bir alegorikleştirme olduğunu; yönetmenin her bir kavramı tekil olarak alegorikleştirip fragmanlaştırdığını ve bununla birlikte/buna rağmen hepsinden bir bütün yarattığını da iddia edebiliriz. Ortaya çıkan bütün ise Türkiye'nin bir alegorisi gibidir ve bu nedenle ulusal bir alegorik okumanın imkânını sunmaktadır.

---

<sup>4</sup> Sembol sözcüğünün eklenmesi ve vurgusu bana aittir.

### Altından Kızgın Lavların Aktığı Evler

Asuman Suner, yeni Türkiye sinemasının geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği tekinsiz hikâyeler anlattığını belirtip, bu yeni sinemayı bir hayalet eve benzetir (2006, s. 16). Suner'in, dile getirilemeyen endişe ve fantazileri yansıttığını düşündüğü bu yeni sinema, seyirciye yeni bir ev de sunmaktadır. Aidiyet, kimlik, bellek, yüzleşme gibi hem kamusala hem özele ait kavramlarla dolu olan ve Türkiye'yi yansılayan bu evden yükselen seslerden biri ise "Hiçbir şey çıplak gözle görüldüğü gibi değildir. Bu pis, tozlu sokakların altında kızgın bir lav tabakası akar" der. Ümit Ünal'ın 9'un karakterlerinden Salim'e kurdurduğu bu cümleler "Nasıl bir cehennemde yaşadığımız o zaman kafamıza dank etti" diye sonlanırken, altında kızgın lavların aktığı evlerle tanışmış oluruz. 9, *Ara* ve *Nar*'da, seyircisine hem somut hem de simgesel olarak bu hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı, altında kızgın lavların aktığı evlerin kapısını aralayan Ünal, bu evleri Türkiye'nin alegorisi haline getirerek ulusal bir alegorik okumanın önünü açar.

9'da öldürülen evsiz bir kadının ardından sorguya alınan bir grup insanın, sorgu ilerledikçe kendileri ve geçmişleriyle hesaplaşmaları, farklılaşan geçmiş anlatılarıyla ortaya çıkan sırları ve kimlikleriyle bir yüzleşme hikâyesi izleriz. Taktığı pentagram yıldızlı kolye nedeniyle mahallelinin Yahudi olduğunu düşündüğü, adı ve gerçek kimliği bilinmeyen, Kirpi takma adıyla çağrılan kadının cinayeti sorgulanırken, onun mahalleli için bir yabancı olduğu vurgulanır. Kimsenin adı dahil hakkında net bir şey bilmediği, hemen hepsinin onu etiketledikleri Yahudiliği bile şüpheli olan bu kadın, mahalleli için bir bilinmeyen, bir yabancıdır. Zygmunt Bauman, yabancı hakkında karar verilemez, kategorileştirilemez olandır der; çünkü yabancı ne dost ne de düşmandır (1991, s. 53-56). Her ikisi de olmayandır ve bu belirsizliği nedeniyle tekinsiz bir sınır ihlalcisidir. Hiçbir çerçevenin, tanımın içinde durmayan, bu tanımlanamazlığı nedeniyle düzeni karmakarışık eden, sınırları bulanıklaştıran hatta silendir. Bu nedenle evde barınamayacak olandır çünkü ev tanımı gereği sınır kavramıyla düşünülür. Evi var eden şey içeriği dışarıdan ayıran sınırlarıdır, ki evin güvenli ve korunaklı oluşu, aileyi dışarının tehditkâr yabancılığından koruyacak olan sınırlara sahip olmasıdır (Papastergiadis'ten aktaran Suner, 2006, s. 27).

9'da mahallenin bir ev, mahallelinin bir aile gibi sunulduğunu görürüz. Milliyetçiliğiyle ön plana çıkarılan Tunç karakterinin, huzur ve barışın hâkim olduğu; herkesin birbirini sevip, saydığı; "itin kopuğun" giremeyeceği, onlara ait bir özel alan gibi tanımlaması mahalleyi evle, fotoğrafçı Firuz'un Saliha'yı bütün mahallenin anası olarak tanımlaması da mahalleliyi aileyle özdeş kılar. Filmin tek mekânda, sorgu odasında süren şimdiki zamanlı anlatısı bu mekânın sınırları içinde tutulmuş, seyirci yalnızca Firuz'un dijital kamerasıyla çektiği görüntülerle dışarıya, sokağa çıkarılmıştır. Filmin anlatısı tek mekânda, bir sınırın içinde gerçekleştiği için de bir "ev" ve "aile" alegorisi olarak okunabilir.

9'da aileye (mahalleliye) ve eve (mahalleye) yabancı olana uygun görülen son ise ölümdür. Filmde sorgu ilerledikçe Kirpi'nin ölümüyle ilgili

çeşitli olasılıklar, failer ve hikâyeler ortaya çıkar. Kendisi gibi ölümü de belirsiz, bilinmeyen olan ve bilinmeye de değer görülmeyen Kirpi'nin faili, filmin sonunda sunulan birkaç ipucuyla polis yani devlet olarak imlenir. Filmin sonlarında Kirpi'nin sorgu odasında olduğunu gösteren bir görüntüsünün belirmesi, Firuz'un sorgu odasının merdivenlerinde bulunduğu kolyesi ile Kaya'ya işkenceyle imzalatılan itiraf belgesi, polisin tüm sorguyu bir suçlu bulmak için gerçekleştirdiğini gösterir. Kirpi'yi öldürenin polis mi olduğu net bir şekilde belirtilmese de polis ya kendi suçunu ya da koruduğu katilin suçunu Kaya'nın üzerine atarak "cinayeti çözmüş", "adaleti sağlamış" olur. Kirpi'nin, yaşadığı evde yabancı olan bu kadının, devlet eliyle gerçekleştirilen ya da örtbas edilen ölümü, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren bazı vatandaşlarına uyguladığı yabancılaştırma, evsizleştirme, evinde hissettirmeme politikasının<sup>5</sup> ve yine onlara uygun gördüğü sonun, ölümün bir alegorisi gibidir. Filmde bu alegorinin dolaylı gösterenlerinden biri Kirpi'nin mahallede, köprüdeki merdivenlerde otururken çekilmiş görüntüsünün ardına eklenen bir çekimle sağlanır. Bu çekimde duvara yazılmış bir şarkı sözü görülür: "Beni buralarda arama anne". Filmin çekildiği yıldan bir yıl önce 2000'de, devlet güdümündeki medyanın, "aydın" ve "sanatçı"ların yarattığı bir linç kampanyası<sup>6</sup> sonucunda yerleştiği Paris'te hayatını kaybeden Ahmet Kaya'nın "Şafak Türküsü" adlı şarkısına ait olan bu sözler, alegorinin tamamlayıcısı olur. Şarkının sözleri Kirpi'nin öldürülmesini<sup>7</sup> imliyor olmasının yanı sıra Ahmet Kaya'nın ülkeden gitmek zorunda bırakılması ve ölümü de "yabancı" olanın öldürülmesinin alegorisi olarak okunabilir. Kürt ve sosyalist bir sanatçı olarak Türkiye'nin makbul vatandaş (Türk-Sünni) tanımının dışında kalan Kaya, geniş kitlelere ulaşmayı başaran, halkın önemli bir kısmı tarafından önemsenen ve sevilen bir isim olarak düşmanlaştırılmamış ancak belirsiz, şaibeli, tekinsiz, bir başka deyişle yabancı kılınmaya çalışılmıştır. Kaya'nın yabancılaştırılarak aileden "dışlanıp", evden "atılması" ve sonrasında gelen ölümü düşünüldüğünde, şarkısının sözünün Kirpi'nin görüntüsüyle eşleştirilmesinin, Türkiye'nin yabancılaştırılıp yok edilmeye çalışılan ve yok edilen vatandaşlarının alegorisi olduğu öne sürülebilir. Ünal'ın filmde yabancı olarak kurguladığı bir başka

<sup>5</sup> Türkiye Cumhuriyeti kuruluş yıllarından itibaren, "Türk" etnik kimliğine dahil edemediği pek çok vatandaşı karşı baskı ve sindirme içeren bir politika uygulayarak onları görünmez kıldı ve kendilerini evlerinde, yurtlarında hissedememelerine neden oldu. Mesut Yeğen, ulus-devlet kurulurken, ülkenin, gayrimüslim sakinlerinin Ermeni olanlarından 'tehcir', Rum olanlarından da mübadele yoluyla 'arındırılmış' olduğunu, Lozan antlaşmasıyla ulusal-dini kimliklerini devam ettirme hakkıyla donanmış gayrimüslimlere, özellikle de Rum ve Ermeni yurttaşlara "Türklüğe dahil olmasanız da olur, hatta olmasanız daha iyi olur ama ulusal-dini kimliğinizle göz önünde bulunmayın" dendiğini belirtir (2009).

<sup>6</sup> Kaya, 10 Şubat 1999 tarihinde gerçekleşen Magazin Gazetecileri Derneği Ödül Töreni'nde yeni hazırlayacağı albümünde Kürtçe bir şarkı söyleyeceğini açıkladığı için, geceye katılan gazeteciler ve sanatçılar tarafından üzerine atılan çatal bıçaklarla ve 10. Yıl Marşı'yla "protesto" edildi. Bu gecenin ardından ana akım medya aracılığıyla "vatan haini" ve "bölücü" olarak hedef gösterilip, ülkeden gitmek zorunda bırakıldı (Ekinci, 2012).

<sup>7</sup> "Ölümü özledim anne, yaşamak isterken delice... Alaca şafağında ülkemin yıldız uçurmak varken, oturup yıldızlar içinde kendi buruk kanımı içtim, ne garip duygu şu ölmek..."



karakter olan Salim de Ahmet Kaya-Kirpi eşleşmesinde olduğu gibi bir alegorik okumaya imkan sağlar.

Filmde, Saliha'nın dilinden “pis bir komünist” olarak kimlik bulan, eskiden kitabevi olan dükkanı şimdi kırtasiyeye dönüşmüş, bu dönüşümün de vurguladığı üzere “eksilmiş” “yenilmiş” bir solcu olan Salim de Kirpi gibi yaşadığı yerde yabancı olandır. Onun yabancılığı Kirpi’de olduğu gibi ölümle son bulmaz ama evinden, dükkanından dışarı çıkmıyor, kimseyle görüşüp konuşmuyor ve yaşadığı hayata, yaşadığı yere katlanabilmek için içiyor oluşuyla Salim, ölüme yatmış gibidir. Bauman yabancıнын köksüz; öncesinin, sonrasının bilinmeyen olduğunu söyler (1991, s. 56-57). Bu yüzden yabancı şimdiki zamanlıdır, bugündür; dünü ve yarını belirsiz olan, belki de olmayandır. Filmde Firuz mahalleliyi videoya çekerken, Salim’i de kaydetmek istediğinde Salim’in çekilmeyi istememesi üzerine, çekilenlerin yarına kalacağını söyler. Salim’in yanıtı ise “Ne yarımı?” olur. Bu soruda dile gelen Salim’in yarına inanmıyor, kendisi için bir yarın görmüyor oluşu yine Ahmet Kaya’nın “yabancılığı” ile kesişir. Kaya, ölümden bir süre önce çekilen belgeseli *Aynalar*’da (Can Dündar, Musa Çözen, 1996) “Arka cebimde iki metrelik kefenim duruyor; her an hazır ve nazır...” derken Salim’le aynı yarinsızlığı paylaşıyor gibidir. Kaya’nın “Ölürsem hayatımda istediğim bir tek şey var: Asla bu ülkeyi sevmiyor demesinler. Ben Edirne’den Ardahan’a bu ülkeyi çok sevdim...” diye sürdürdüğü sözleri ise filmdeki başka bir alegorik düzleme eklenebilir. Tunç, sorgunun Salim üzerine olan kısmında ona ithafen herkesin Türk olduğunu, sağcı-solcu gibi bir ayrımın kalmadığını söyleyerek, “Bu vatani seveceksin, sevmiyorsan gideceksin” der. Milliyetçiliğin kadim sloganlarından biri olan “Ya sev ya terket”<sup>8</sup> Türkiye’de de farklı milliyetçi geleneklerce içselleştirilmiş, ülkenin kuruluşundan başlayarak, kuruluş ideolojisini benimsemeyen ve Türk etnik kimliğinde erimek istemeyen halklar ve vatandaşlar için bir tehdit cümlesine dönüşmüştür. Kendilerini ülkenin asıl sahipleri olarak kabul edenlerin, ülkede “yabancı” olanlara emrettikleri “sevmek” eylemi ise sadece sahiplerin öznelliğinden tanımlandığı biçimiyle makbuldür.

Vatanın anne ve kadın bedeni olarak sevilmesini incelediği, vatan sevgisini oluşturan dinamiklerin çoklu ve değişken olabileceğini gösterdiği yazısında Afsaneh Najmabadi, vatanın ilk akla gelen (belki de) “normal”, genel geçer sevilme nedeninin evin aşinalığına, değişmezliğine, güvenliğine beslenen sevgi olduğunu (2009, s. 141) belirtir. Yazar, İran’da zamanla değişen vatanseverlik anlayışını incelediği çalışmasında, vatanseverliğin bu ilk algılanışından (aşına olunan, güvenli ev) çıktığını, yerini anne ve sevgili sevgisine bırakan, “erkek kardeşliğine” dayanan karmaşık bir libidinal hal aldığını saptar. Najmabadi’nin, vatanın anne ve kadın bedeni olarak tahayyül edilip, sevildiği saptaması Türk milliyetçiliği içinde de izini sürebileceğimiz bir sevmeye nedeni ve biçimidir. Funda ve Levent Cantek, erken cumhuriyet dönemi politik mizahında

<sup>8</sup> “Ya sev, ya terk” cümlesi ilk kez 1950’lerde ABD’de Cumhuriyetçi Parti’nin seçim sloganı olarak ortaya çıkıyor, sonrasında Fransız lider Le Pen gibi pek çok sağcı lider tarafından ayrımcılık içeren bir slogan olarak kullanılmaya devam ediyor.

tahkiri inceledikleri çalışmalarında karikatürlerde kadın bedeninin şehir, anavatan ve Türkiye tarafından “kurtarılmayı” bekleyen ülkeler olarak nasıl temsil edildiğini ortaya koyup (2009, s. 65-67), Kemalist milliyetçiliğin vatani kadın bedeni olarak tahayyül edip, libidinal bir itkiyle “sevdiğini” gösterirler.

9’da, milliyetçi Tunç karakterinin sürekli cinsel performansı üzerinden tanımladığı erkekliğinin sunumu, Türk milliyetçiliğinin libidinal vatansesverliğinin alegorisi olarak okunabilir. Tunç sorgu sırasında sıkça, gururla ve övünerek Karaköy’e, Sultanahmet’e gittiğini ve orada turist kadınlarla tanışarak birlikte olduğunu söyler: “Japonu var, zencisi var. Dünyanın karısına takmışım abi...”. Tunç turistlerle birlikte olduğunu ifade etmek için kullandığı *takmak* (*sevişmek* değil) sözcüğünü İngilizcede *fuck*’la (*make love* değil) karşılar. Turistlerle anlaşabilmek için Amerikalı’dan öğrendiğini söylediği birkaç cümlelik İngilizcesinde *fuck*’ın çok yararlı bir kelime olduğuna inanır, çünkü birlikte olma teklifine hayır diyen turistlere de “Fuck you lan, fuck fuck fuck...” diyerek küfredebilir. Tunç’un elini kaldırıp, vuruyormuş gibi söylediği “fuck fuck fuck” bir hınç ifadesidir, ki turistlerle sevişmiyor onlara “takıyor” olması da aynı hıncın göstergesidir. Bu hıncın kaynağını Tunç’un kişiliğiyle birlikte onu şekillendiren kolektif yapı arasındaki ilişkide aramaya kalktığımızda, Rene Girard’ın *mimetik arzu*<sup>9</sup> kavramının “kendi ile öteki arasındaki düşmanca diyaloga” işaret eden yanını görürüz. Mimetik arzunun Scheler’in “psikolojik bir öz zehirlenme” olarak nitelediği bu hali (1994, s. 78-79) yani modelin (turistin) kendine öykünen, onu arzulayan öznenin (Tunç’un) arzusunu engellemesi bir hıncın (*ressentiment*) ortaya çıkmasına neden olur. Tunç’un turistlerle, yabancı kadınlarla birlikte olması ve bunu övünerek anlatması, Girardiyen bir arzu okumasıyla Tunç’un yabancı erkeklerin arzusunu, bir başka deyişle onlar olmayı arzuluyor olduğunu açık eder. Turist kadınlar sadece bu arzuyu dolayımlayan araçlardır; birlikte olma teklifini kabul etmeyen kadınlar ise arzusunu ketleyen, engelleyenler olurlar ve hınç bu engelin sonucunda ortaya çıkar. Milliyetçiliğin psikanalitik kökenlerinden birinin kendini başkasının aynasında görmeye (çünkü o aynada göreceğimiz kendimizden hoşnut olmayabiliriz) ve bu nedenle yansıtabilecek olana tahammül edememek olduğunu düşünürsek, Tunç’un yabancı olanla doğrudan temas etmesi mümkün değildir. Ona aracı olacak olanın ise bu aracılığı kabul etmemesi ve yabancının aynasında daha baştan değersiz, önemsiz görülmüş olması ise hıncının temel nedenidir. Tunç’un hıncının bir başka nedeninin Najmabadi’nin vatanın milliyetçi imgelemede bir kadın bedeni olarak belirlediği, kadının namusunun vatanın namusu olarak içselleştirildiği, kadının yabancı erkeklerce “ele geçirilmesi”nin vatanın ele geçirilmesi olarak algılandığı (2009, s. 160-161) savından yola

<sup>9</sup> Girard, tıpkı bir yapısalcı gibi somutlaştırdığı ve şematize ettiği kavramını arzulan nesne, arzulan özne ve arzunun dolayımlayıcısının (*mediateur*) oluşturduğu bir üçgene benzetir. Kendisinden önceki yaklaşımların yani arzulan nesne-arzulan özne hattında eksik olanın, arzuyu “dölleyen” ve “kışkırtan” birinin, bir dolayımlayıcının varlığının farkedilmemesi olduğunu öne sürer. Yazara göre özne arzulan şeyi (nesnesini), aslında bir başkası tarafından arzulan için arzuluyordu; özneye arzusunu işaret eden öteki (dolayımlayıcı), yani üçgenin üçüncü köşesinde duran kişi/şeydir. Girard, bir üçüncüden yani dolayımlayıcıdan kaynaklanan bu arzuyu mimetik arzu (taklit arzu) olarak adlandırır (2007, s. 10).

çıkarak, ele geçiremediği “kadınlar/topraklar” olduğunu öne sürebiliriz. “Vatansever”liğin bir süre sonra “topraksever”liğe dönüşmesi, milliyetçi reflekste sıkça görülür.

Ünal’ın *9*’da, Tunç’la alegorikleştirdiği Türk milliyetçiliğinin libidinal ve psikanalitik kökeni, *Ara*’da asker bir babanın oğlu olan Veli’yle eriliğe ve babalığa; Ender’in onun *Ara* gibi olmak istemediği, edebiyat öğretmeni olan babasıyla kurduğu ilişki ise taşralılığa bağlanır. Najmabadi, oğulların, annelerin, sevgililerin yerinin belli olduğu vatanda, bu büyük ailede, babanın kim olduğunu merak ederek “Bu vatani ailede baba kimdi?” diye sorar (2009, s. 164). Ünal’ın hikâyesini yine tek mekânda, yüksek duvarlı eski bir İstanbul evinde geçirdiği *Ara* bu sorunun Türkiye için yanıtını veriyor gibidir. Arkadaş olan iki çiftin ilişkilerinin, kendilerinin, geçmişlerinin ve birbirleriyle yüzleşmelerinin on yıllık bir süreç içinde anlatıldığı *Ara*’da, karakterler sahip oldukları kişisel özellikleri, sosyal konumları, toplumsal ve cinsel kimlikleriyle Türkiyelilerin alegorisi gibidirler. Bu nedenle Najmabadi’nin, babanın kim olduğu sorusuna onlardan alınacak yanıt “Türkiye’nin Babası”nın kim olduğuna dair bir fikir verebilir.

Filmde Gül-Ender, Veli-Selda çiftinin inişli çıkışlı ve hep bir mesafeyle süregiden ilişkilerinde yüzeye çıkan iki temel sorun vardır. İlki, Ender’in Gül’le yaşadığı ve taşralılığından beslenen sınıfsal çatışma, diğeri Veli’nin gey olduğunu sakladığı için eşi Selda’ya arasındaki masafedir, ki her iki sorun da temelde aileye ve babalığa bağlanır. Taşrada orta sınıfa bir ailede büyüyen Ender, varlıklı bir ailede büyümüş, hayatının bir bölümünü Fransa’da geçirmiş Gül’le sınıfsal bir çatışma içindedir. Ender Gül’e sık sık sınıfsal konumunu ve “Fransızlığını” hatırlatarak, onu zengin çocuğu kendisini ise “acıların çocuğu” olarak niteler. Nurdan Gürbilek’e göre, 1980’lerde kendini ezilmiş, mağdur hissedenlerce bir tür slogana dönüştürülen “acıların çocuğu” tanımlaması, aynı zamanda gözü yaşlı çocuk fotoğrafları, kartpostallarıyla mekânları, arabaları süsleyen bir imgedir ve bir halet-i ruhiyenin dışavurumudur. Gürbilek’e göre Türkiyeliler, bu acılı çocuk imgesinde hak etmediği halde acıya maruz kalmışlığı; masum olduğu halde mağdur olmuşluğu, suçsuz yere cezalandırılmışlığı görürler. Gürbilek bu imgeye ikinci bir anlamın daha eşlik ettiğini belirtir. Bu anlam direnç, onur ve inattır: Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir ama buna rağmen, ona kötü davranan dünyaya inat yıkılmamış, ayakta kalmıştır (Gürbilek, 2004, s. 39). Taşrada büyümüş ama İstanbul’a gelerek reklam sektöründe patron olup, sınıfsal konumunu değiştirmiş biri olarak Ender’in, Gül’ün ve onun temsil ettiği “zengin çocukları”nın karşısındaki imgesi ve söylemi de aynı anlamlara aracılık eder.

“Acıların çocuğu” olan Ender’in haftada bir kez yıkanıldığı, tavuğun lüks bir gıda olduğu, muzun sadece yılbaşında alındığı çocukluğunun ve ilk gençliğinin peşini bırakmayan korkularından biri ise babası gibi olmaktır. Ender bir edebiyat öğretmeni olan ve çizgili pijama giyen babasını taşralılığın sembolü olarak görüp, bütün hayatını babası gibi olmamaya, babasından daha “fazla”sı olmaya çalışarak geçirmiştir. Gül’le rüyası hakkında yaptığı konuşmada, giydiğini söylediği çizgili pijamayı giymemek için tüm hayatı boyunca çalıştığını anlatışında, Veli’ye küçükken herkesin kendisinin yazar, sanatçı gibi “büyük bir adam” olacağını düşündüğünü, kendisinin ola ola bir reklamcı

olduğunu söyleyişinde kendini ele veren, babası gibi sıradan bir edebiyat öğretmeni olarak kalmama arzudur. Žižek, Lacan'dan yola çıkarak babanın her zaman ya çok fazla ya da çok az olduğunu belirterek, babanın yokluğunun gençler arasındaki suç oranının yüksekliğine varana kadar birçok şeyden sorumlu tutulurken, babanın etkili bir şekilde var olmasının ise rahatsız edici, sanki varlığının kendisi zaten rahatsız edici bir fazlalıkmiş gibi görüldüğünü belirtir (1996, s. 69). Ender'de bir eksiklik olarak kendini gösteren baba algısı, Veli'de fazlalık olarak belirmiştir. Ender Veli'nin ailesinin evinde misafir olarak kaldığı bir günü anlatırken, Veli'nin babasıyla olan ilişkisini ordudaki ast-üst ilişkilerine benzeterek, Veli'nin babasına siz diye hitap ettiğini, karşısında sanki hazır oldaymış gibi durduğunu söyler. Veli'nin babası bir askerdir ve Ender'in anlattıklarından anlaşıldığı üzere evde de askeri kuralları, disiplini uygulayarak Žižek'in belirttiği gibi, “varlığının kendisi zaten rahatsız edici bir fazlalık” olmuş, bir “aşırılık” haline gelmiştir. Selda Şerifsoy, Kemalist modernizasyon projesinde ailenin nasıl şekillendirilmek istendiğini anlattığı çalışmasında, ordunun aile üzerindeki doğrudan ve dolaylı etkilerine değinerek, Türk aile yapılanmasının önemli aktörlerinden birinin ordu olduğunu belirtir (2009, s. 167-200). Şerifsoy, askerlik görevini yapmak üzere orduda bulunan sivillere ve profesyonel askerlere, ailenin nasıl olması gerektiğine ve babalık rollerine dair eğitim verildiğini ordunun eğitim programlarıyla örnekler:

[K]ısla çocuk bakımı ve çocuk terbiyesi hakkında baba olacak delikanlı neferlere konferanslar dinletir ve sinemalar gösterebilir. [...] Mehmetçik'in en büyük insanlık özelliklerinden biri erkekliği, babalığıdır. Çoluksuz çocuksuz Mehmetçik düşünülemez [...] Orduda aile babacı aile gibidir: Babacı ailede baba, ailenin hakimi ve dini başkanıdır. [...] Baba isterse ferdi, aileden (birlikten) kovabilir (2009, s. 184-189).

Ordunun aile eğitim programının ataerkil karakteristiğinin de göstergesi olan bu alıntılardan babanın istediği takdirde, aile üyesini aileden kovabileceğine dair olanı Veli'nin ailesiyle, babasıyla olan ilişkisini de belirlemiştir. Gey olduğu halde bunu saklayan, heteroseksist bir “aile reisi” gibi davranan Veli'nin, aileden kovulmamak için cinsel kimliğini saklaması ve büyük bir ordu evine dönüşmüş olan Türk aile yapılanması içinde yer almaya çalışması, Kemalist modernleşmenin dayattığı ataerkil aile modeliyle ilişkilidir. Bu çerçeveden bakıldığında Veli'nin babasıyla kurduğu ilişki ve içinde büyüdüğü aileyle, Ender'in babası ve ailesiyle kurduğu ilişki Türkiye'deki iki aile yapılanması ve babalık algısı arasındaki gerilime de işaret eder. Ordunun daima halkın önünde görüldüğü (Erker'den aktaran Şerifsoy, 2009, s. 185) bir sosyal yapılanmada, Ender'in taşralı babası ve ailesi, Veli'nin asker babası ve ailesinin karşısında hep bir adım geridedir. Veli'nin cinsel kimliğini saklamasına neden olan bu askeri düzen, Ender'in taşralı babasından utanmasının da nedenlerinden biridir. Ülkenin kurucu gücü olan ve sonrasında da hemen her alanda vesayetini ortaya koyan ordunun karşısında, “sıradan” vatandaşına benzer bir yetersizlik ve taşralılık hissiyatı geliştiren Ender'e babasından bir taşra miras kalmıştır. Taşralılığı, Elias Canetti'nin *İnsanın Taşrası* kitabında olduğu gibi bir ruh hali olarak tanımlayan Nurdan Gürbilek'in, kendisini mahrum bırakılmış, kendisinden başka yaşantılar esirgenmiş hissedene; merkez

olmadığını ve merkez karşısında içinin boşaldığını duyumsayan; kendi darlığı, sıkıştırılmışlığı ve kabuğunu gören ama bunu dile dökemeyen (1995, s. 52) olarak somutlaştırmaya çalıştığı bu ruh hali, Ender'inki ile benzeştir. Ona babasından miras kalan bu hal, çok çalışıp değiştirdiği sınıfsal konumuna rağmen onu terk etmez. Bu bağlamda Najmabadi'nin “vatani ailede baba kimdi?” sorusuna geri döndüğümüzde ortaya çıkan iki yanıt vardır: Biri ülkedeki hemen her kesimi baskılamayı başarmış olan asker, diğeri ise askerin aynasında kendini hep eksik, yetersiz, vesayete muhtaç hatta çocuk gören, içinde bir taşra taşıyanlardır.

Ünal, *Ara*'da işte bu aralarında hep bir gerilim ve ast üst ilişkisi olan babaları ve onların mutsuz çocuklarını alegorikleştirirken, *Nar*'da değeri ikincil olan evlatların bir başka deyişle üvey evlatların alegorik bir temsilini ortaya koyar. Filmde, üst-orta sınıftan bir doktorun, şefi olduğu klinikte yanlış müdahale sonucu ölen bir bebeğin ölüm nedeninin örtbas edilmesi için imzaladığı raporla, bebeği ve ailesini nasıl üveyleştirdiğini görürüz. Ünal'ın yine tek mekânda, Arnavutköy'deki bir evde geçirdiği hikâyesi, ölen bebeğin, Menekşe'nin anneannesi Asuman'ın, raporu değiştirmek üzere doktor Sema'nın evine falcı olarak girip, Sema'nın evde bulunan sevgilisi Deniz'i ve sonrasında da kapıcıyı rehin almasıyla ilerler. Filmde Asuman Deniz'e kendisinden bahsederken, bir kızı ve torunu olduğunu söyler. Torununu yakın bir zamanda kaybettiklerini, kızının da bu acıya dayanamayarak hayattan koptuğunu, akli dengesini yitirmeye başladığını anlatır. Asuman'ın hayatının bu en acılı kısmını anlatışında onu büyük bir kayıtsızlıkla dinleyen, sadece “Geçmiş olsun, zor” diyen, torununun neden öldüğünü sormayan Deniz'e, Asuman sonrasında “Biri bana gelse, torunum öldü, kızım da az kalsın ölüyordu, son anda kurtuldu dese, ne oldu ona diye sorarım; herkes sorar. Sen sormadın. Merak etmez mi insan? Sormaz mı?” diyerek, bazı bedenlerin diğerleri kadar değerli olmadığını altını çizmiş olur. Deniz'in kayıtsızlığında ve Asuman'ın bu sorusunda gizli olanı Judith Butler'ın kamusal aleniliğin mevkii olarak tanımladığı bedenlerimizin yaralanabilirliği, yok edilebilirliği ve yasının tutulup tutulmadığı açısından kategorize edilebilir olduğuna dair geliştirdiği teorisiyle ortaya çıkarabiliriz. Butler, bedenlerimizin toplumsal yaralanabilirliğinin her birimizin siyasal kuruluşunda önemli bir rol oynadığını belirterek, kayıp vermemizin ve yaralanabilir olmamızın kaynağında toplumsal olarak kurulmuş bedenler olmamızın, başkalarıyla bağlarımızın bulunmasının, başkalarına maruz kalmamızın ve bu maruz kalma nedeniyle şiddet tehlikesiyle karşı karşıya olmamızın yattığını belirtir (2005, s. 36). Filmde, Asuman'ın torunu Menekşe'nin yanlış yapılan bir iğne sonucu hayatını kaybetmesini “başkalarına maruz kalmamız”, ölüm nedeninin Sema tarafından imzalanan bir raporla, yapılan iğneden değil annesinden kaynaklandığının belirtilmesini ve bunun sonucunda annenin akli dengesini yitirmesini “bedenlerimizin yaralanabilirliği” ve “yasının tutulmaması” açısından değerlendirilmelidir. Asuman, Menekşe'nin ölümünün ardından pek çok defa hastaneye Sema ile görüşmeye gittiğini ancak içeri sokulmadığını; Sema'da bulamadığı yardımı avukatlardan, gazetelerden, televizyon programlarından istediğini ancak sonucun değişmediğini söyler: Menekşe'nin bedeninin ve ölümünün toplumun pek çok katmanında hiçbir

değeri yoktur. Menekşe'nin ve ölümünün değerli olduğu insanlardan, annesinden, babasından ve anneannesinden ise yası bile esirgenmiş, haksız ölümü ve yanlış beyan edilen ölüm nedeni yüzünden bebeğin kaybıyla yüzleşemeyen aile, hayatlarına kaldıkları yerden devam edememiş, kendilerini anomali bir sürecin içerisinde bulmuşlardır. *Nar* bu açıdan bakıldığında, Türkiye'nin kimi bedenlerin yasının tutulmadığı vatandaşlık algısının bir alegorisini sunmaktadır. *Nar*'ın Menekşe'sinin yanına 9'un Kirpi'sini yerleştirdiğimizde daha da netleşen bu saptamayı, Nira Yuval-Davis'in ortaya attığı aktif/pasif vatandaş tanımı çerçevesinden düşündüğümüzde Türkiye'de bu üveyleştirmeye herkesin eşit oranda maruz kalmadığı da öne sürülebilir. Özellikle ulus devletlerin vatandaşları için anlamlı olan bu ayırımı, aktif vatandaş ulus devletlerin kuruluş ilkelerine tehdit arz etmeyecek çoğunluğu oluşturan kitleyi, pasif olanlarsa ulus devletlerin birleştirici kimliğinin dışında tanımlanabilecek ve bu nedenle her açıdan tehdit altında olan vatandaşları imlemektedir (2007, s. 160-164). Bu açıdan bakıldığında Türkiye için pasif olan vatandaşlar Türk, Sünni Müslüman tanımının dışında kalanlardır ve onlar bedensel yaralanabilirliğe herkesten daha çok açıktır. 9'da Kirpi'nin Türk, Sünni Müslüman olmayan pasif bir vatandaş olarak bedeni değersizleştirilmiştir ve kaybının yası tutulmaz. Tunç sorgu uzadıkça "Meseleyi bu kadar büyütme değeri mi?" diye sorarken, Saliha "Ölmüşse ölmüş. Ne önemi vardı o deli kızın?" der. Ünal, filmin sonunda Kirpi'nin katilinin polis yani devlet olduğunu işaret ederek, filmde bireyler düzeyinde süren önemsizleştirilmenin, değersizleştirilmenin kaynağının devlet olduğunu belirtir. *Nar*'da da sınıfsal açıdan pasif vatandaş olarak tanımlayabileceğimiz Menekşe'nin ölü bedeni değersizleştirilmiş, ölümü ciddiye alınmamış, bu bedenin yası annesi tarafından bir türlü sağlıklı bir şekilde tutulmadığı için annesi akli dengesini yitirmiştir. Freud, içselleştirilememiş ölümlerin, kayıpların ardından kişinin yas tutup kaybıyla yüzleşmek yerine bundan kaçarak melankolik bir özneye dönüşeceğini belirterek yas tutulmasının önemini vurgular (2012). *Nar* ve 9 bu çerçeveden bakıldığında Türkiye'nin kimi bedenlerin değerli, kimilerinin değersiz sayıldığı, kimilerinin yasının tutulup, kimilerinin tutulmadığı vatandaşlık algısının bir alegorisi olarak okunabilir.

Türkiye işte bu nedenle kimi vatandaşları için altında kızgın lavların aktığı, tekinsiz bir ev de sayılabilir. *Nar*'da Menekşe'nin ölümüyle Asuman ve ailesi için tekinsizleşen bu ev, Deniz içinse Sema'nın söylediği yalanla farklılaşır, eskisi gibi olmaz. Filmin sonunda Sema, Asuman'ın iddialarının doğru olduğunu, Menekşe'nin yanlış müdahale sonucunda öldüğünü kabul eder. Sema'nın bu itirafı yaptığı uzun monologunda, Deniz karşısında bambaşka bir kadın görür ve "Sema böyle bir şey yapmaz. Bu Sema değil!" diyerek, sevgilisinin kendisine yabancılaştığını belirtir ve Sema ile yaşadıkları evi terk eder. Deniz'in evine ve birlikte yaşadığı kişiye, ailesine (ki Deniz, Asuman'a Sema'nın onun her şeyi olduğunu söylemiştir<sup>10</sup>) yabancılaşmasını, evinin ve ailesinin tekinsizleşmesini Freud'un *unheimlich* kavramı üzerinden daha anlaşılır kılabiliriz. Almanca'da bir eve, aileye ait olma, tanıdıklık, aşinalık,

<sup>10</sup> "Her şeyim o benim. Ev arkadaşım, hayat arkadaşım, eşim, dostum, karım, kocam, canım, ciğerim, kızım, oğlum, kardeşim, kedim, kuşum, çiçeğim, her şeyim..."

yabancı olmama anlamlarına gelen *heimlich*'in karşıt anlamlısı olan *unheimlich* tanıdık olanın yabancılaşması demektir (Freud, 1919). İşte Deniz'in Asuman aracılığıyla Sema'yla ve onunla yaşadığı hayatla yüzleşmesinden sonra hissettiği tanıdık olunanın bastırılma sonucunda yabancılaştırılması; korunaklılık duygusunun yerini yabancılaşmaya ve buradan doğan korkuya bırakmasına yol açar. Bu korkunun sonucunda ise evin ve ailenin kabuğu çatırdamaya, kırılmaya başlar. Bu kırılmayı ve ardından gelen dağılmayı filmine *Nar*<sup>11</sup> adını vererek simgesel düzeyde de anlamlandıran Ünal, filmin girişinde yere düşüp dağılan bir narı göstererek anlatının sonunu başından açık eder. Ermeniler için yurtsuzluğun ve dünyanın çeşitli yerlerine dağılmış olmanın sembolü olan nar, Ünal'ın elinde ise yurduna yabancılaştığı, yabancılaştırıldığı için yurtsuz kalanların, yurtsuz bırakılanların sembolüne dönüşerek, Türkiyeli yurtsuzların alegorisi haline gelmiştir.

*Nar*'da tanıdık olanın yabancılaşmasının yanı sıra kişinin kendisine yabancılaşmasının ve yabancılaşmasıyla yüzleşmesinin dışavurumuyla da karşılaşırız. Asuman'ın falcı olduğunu öğrendiğinde onu eve kabul ederek falına baktırmak isteyen Deniz, yabancılaşmasını fal aracılığıyla kırmaya çalışmaktadır. Roland Barthes'ın, hiçbir şeyi tamamıyla değiştirmeye çalışmayan kuru bir betimleme olarak tanımladığı fal (2003, s. 154-155), kendi bedensel ve duygusal ritmine kilitlenmiş ya da kilitlenmek zorunda bırakılmış bir bireyselliği, bir başkasının diline taşımının hazıyla yabancılaşmayı kırmaya, bir süreliğine de olsa askıya almaya yardımcı olur (Çelenk). Solcu bir ailenin, Sümerce okumuş idealist bir çocuğu olarak büyütülen Deniz, içinde yetiştiği değerlerin ve geçmişinin aksine orta-üst sınıfın yaşam biçimini benimsemiş oluşuyla bir yabancılaşma yaşıyor gibidir. Asuman falına baktığında Deniz'e önce geçmişinden sonra da şimdinden bahseder. Deniz'e eskiden başının üzerinde bir yıldız varmış diyerek ve kafasında çamura yazılmış bir takım harfler olduğunu söyleyerek onu çocukluğuna, geçmişine bağlar. Çocukken yatağının başucunda asılı olan deniz yıldızından ve "karın doyurmayacak" olsa da okuduğu Sümer dilinden söz eder. Asuman bu çıkarımlarının yanına "kalbini elinde tutan bir kadın var ve bu kadın sana çok yalan söylemiş" diyerek Sema'yı da ekler ve Deniz'i sinirlendirir. Onu şimdisiyle, yaşadığı hayatla, eviyle ve kendisine yabancılaşmış olduğu ve daha da yabancılaşacağıyla yüzleştiren bu sözler, filmin sonunda evi terk etmesiyle gerçeklik kazanır. Asuman'ın gerçekleşen tahmini, baktığı fal, Deniz'in yabancılaşmasını askıya almak yerine onunla yüzleşmesine neden olmuştur. Filmde bir yabancı, Asuman'ın aracılığıyla yüzleşilen yabancılaşma, metropol insanların kendilerine yabancı oluşlarının, herkesin herkese yabancı oluşunun da alegorisi olarak okunabilir. Meltem Ahıska, İstanbul'a da sıkça değindiği "Metropol ve Korku" isimli denemesinde Habermas'tan yola çıkarak günümüzde "tehdit edeni yorumlayarak bertaraf etme olanağından yoksun"

<sup>11</sup> Ünal, sözlerini kendisinin yazdığı filmin şarkısında da benzer bir dağılma vurgusu yapar. Şarkının sözleri şöyledir: "Nardık, bütündük, birdik, tamdik; bizi kim dağıttı? Nardık, bütündük, birdik, tamdik; bizi kim ağlattı? Kimi masum, kimi alçak, kimse görmez nar taneleri. Hem aynıydık, hem apayrı; darmadağın nar taneleri. Ah dokundular, vurdular, yerlere çaldılar..."

olduğumuzu, bu nedenle de tehdit eden ötekinin artık yabancı olan değil, benim bir yansıması olduğunu (1992, s. 129) belirtir. Öteki, benim kendisi olmuştur. *Nar*'ın sonunda Deniz ile Asuman'ın yer değiştirdiğini görürüz. Asuman'ı oynayan oyuncu Serra Yılmaz, Deniz; Deniz'i oynayan İrem Altuğ ise Asuman olarak karşımıza çıkar. Bu yer değiştirme benim öteki, bir başka deyişle yabancı oluşunun, olabileceğinin göstergesi olarak kolektif bir yabancılaşmaya işaret eder. Türkiye'de özellikle de büyük kentlerde 80'lerden başlayarak hissedilen yabancılaşma süreci 90'larla birlikte tırmanmış, kentlerde sosyo-kültürel olarak birbirine ve kendisine hızla yabancılaşan bir nüfus oluşmaya başlamıştır.<sup>12</sup> Herkesin bir diğerine öteki, yabancı olduğu bu iklimde kimse kendini kente ait, güvende, huzurlu ve evindeymiş gibi hissedememiştir.

### Gerçek Hayat Gerçek Değil

Marshall Berman, modernizmin sürekli değişen bir dünyada kişinin kendini evinde hissetmesi için verilen bir mücadele olduğunu ancak bu süreci en iyi şekilde yapılandıran ve yaşayan toplumlarda bile bir süre sonra, *evinde hissetme* duygusunun yerini kabir ya da hapiste hissetmek gibi bir duyguya bırakacağını belirtir (2011, s. 12). Ünal'ın *9, Ara* ve *Nar*'da da görünür kıldığı evinde hissedememe, eve yabancılaşma durumu modernizmin aşılamayacak sorunlarından biri olarak Türkiye modernleşmesinde de yüzeye çıkar. Nilüfer Göle'nin evrimden ziyade bir devrim olarak değerlendirerek, geleceğe bir sıçrama, toplumun topyekûn, devrimci bir anlayışla dönüştürülmesi olarak tanımladığı Türkiye modernleşmesi (2008, s. 12), her şeyden önce kitleler tarafından içselleştirilememiş oluşuyla bir yabancılığı barındırır. *Nar*'ın sonunda Deniz'in, yaşadığı hayata yabancılaşmasının bir dışavurumu olan “Gerçek hayat, gerçek mercek değil. Tam bir kâbus” sözünde beliren gerçeğin ne olduğu, yaşanan hayatın gerçekte ne olduğu, nasıl olduğunun da sorgusudur. Bu sorgu Ünal'ın üç filminde de karşımıza çıkar: *9*'da Kirpi'nin katiliyle birlikte, tüm mahallelinin “gerçekte” nasıl insanlar oldukları, nasıl bir hayat yaşadıkları da bulunmaya çalışılıyor, polis sorgusu bunun aracı haline getiriliyordu. *Ara*'da tüm karakterlerin kendilerini ve birbirlerini sorgulayarak ulaşmaya çalıştıkları şey “gerçeğin” ne olduğudur, ki zaman zaman üstü örtülmeye çalışılan gerçeğe ulaşmak için bile onu sorgulamak, bulmak durumunda bırakılırlar. Veli, Ender ile Selda'nın ilişkisini fark edip, Ender'e bu gerçeğin farkında olduğunu ve bu ilişkinin bitmesi gerektiğini üstü örtük olarak söyler. *Nar*'da Deniz'in Sema'ya raporun gerçek olup olmadığını soruşunda da bir gerçeklik arayışı kendini gösterir. Deniz Sema'nın sahte bir rapor imzalayıp, bir bebeğin ölüm nedenini gizleyip gizlemeyecek biri olduğunu merak eder, çünkü Sema'yı modernizmin bireyi takmaya zorladığı maskeleri, personasıyla tanır. Balolarda, karnavallarda kimliği gizleyen, ayinsel törenlerde güce ulaşma aracı olarak kullanılan

<sup>12</sup> 80'lerde uygulanan neoliberal politikalar özellikle kentlerde yoğun olarak görünür olan bir sınıf ayrımı yaratmıştır. Bir tarafta sağlık, eğitim gibi toplumsal hizmetlerden asgari düzeyde yararlanabilen “kent yoksulları” ortaya çıkarken, diğer yanda küresel dünyanın sunduğu tüm nimetlerden yararlanan yeni bir üst-orta sınıf ortaya çıkmıştır. 90'larda ise bu üst-orta sınıf, herhangi bir farklılık tarafından işaretlenmemiş, modern, kentli, Batılılaşmış bir kimlik taşıyor (Suner, 2006, s. 21-23).



maskeler iki şeye aracılık eder: Güce ulaşarak gücü temsil etme ve kendini gizlemeye (Göktürk & Günalan, 2006, s. 133). Sema, raporun sahte olduğunu itiraf ettikten sonra Deniz'e yaşadıkları hayatın bedelinin bu rapor gibi “küçük günahlarla” sağlandığını anlattığı uzun monologunda gizlediği kendini açık eder. Sema, Sennett'in (2011) kapitalizmin kişilik üzerinde yarattığı etkiyi tanımladığı “karakter aşınması”nın bir göstereymişçesine “gücün kadar varsın, talep ettiğin kadar...” diyerek şeyleşme, nesneleşme sürecinde olduğunu da ortaya koyar. Lezsek Kolakowski'nin, tüm insan ürünlerinin ve bireylerin nicel bakımdan birbirleriyle karşılaştırılabilir mallara/eşyalara dönüşmesi ve rasyonelleştirilmiş bir sistemin onlara yüklediği görevleri yerine getiren kimselere indirgenmesi olarak tanımladığı şeyleşme<sup>13</sup> Sema'nın konuşmasının geri kalanında daha da açık bir şekilde kendini gösterir: “Bazen doğru olan yanlıştır. Bazen daha büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülükler izin verilir. ...Ardından bazılarının hayatı yanar, bazıları kendini kurtarır”. Teslim olduğu ve kendince rasyonelleştirdiği sistemde insanları hayatları yanacak ve kurtulacak olanlar diye ayıran, onlar arasında bir kıyasa giden Sema ile, Deniz'in “Doğuya yardıma gider, ücret almadan hasta bakar” diyerek tanımladığı Sema arasındaki fark ise maskesinden kaynaklanmaktadır. Ortaya koyulan hayali kimlik, dıştan bakanların hatta kişinin kendisinin bile sahteliğini hissedemeyeceği kadar o olur ve birey, yığının bir parçası olmaktan kurtulup, tarihin öznesi olmadığı sürece maskeleri onu bir nesne olmaktan kurtaramaz (Yazıcı'dan aktaran Göktürk & Günalan, 2006, s. 134). Sema'nın ve Deniz'in şeyleşme sürecini, yitirdikleri gerçeklik algısını ve bulanıklaşmış bilinçlerinin açıklaması olarak da okunabilecek olan bu saptama Daryush Shayegan'ın modernliğe geç kalmış ülkelerde kendini gösteren bilinç tutulmasına bağlanabilir.

Shayegan, Türkiye gibi modernliğe “maruz kalmış” ülkelerin bireylerini “modernliğe geç kalmış bilinç”ler olarak tanımlar ve modernliğin içselleştirilemediği kültürlerde, modernliğin bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırdığını (2010, s. 70) belirtir. Ünal'ın bu üç filmde gerçeklikle aralarına mesafe girmiş, gerçeklik algıları şaşmış karakterlerinin hayatın gerçekliği ile kendi yarattıkları gerçeklikler arasında sıkışıp kalmış olduklarını ve bunların travmatik bir şekilde dışa vurulduğunu görürüz. Bu da modernleşme sürecinin hızla geliştiği ve bir proje olarak yukarıdan aşağıya dayatıldığı toplumların özelliklerinden biridir: Modernliğin hiçbir zaman olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmayıp hep geleneklerde, yaşama ve düşünme tarzlarında yarattığı travmalı değişimlere bakılarak (Shayegan, 2010, s. 11) anlamlandırılması, modernleşme deneyiminin bir çeşit travma içinden yol almasına neden olur. Türkiye'de de Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının yukarıdan aşağıya dayattığı modern akıl halk nezdinde bir çeşit şizoid yarılmaya yol açmış, halk doğulu aklı, benliği ve gelenekleri ile

<sup>13</sup> Lezsek Kolakowski şeyleşmiş toplumu şöyle tanımlar: “İnsanlar arasındaki nitel bağların yok olması; özel yaşam ile kamu yaşamı arasındaki mesafe; kişisel sorumluluğun kaybı ve insanların rasyonelleştirilmiş bir sistemin onlara yüklediği görevleri yerine getiren kimselere indirgenmesi; bütün bunlar sonucunda kişiliğin uğradığı deformasyon, insani temasların yoksullaşması, dayanışmanın kaybolması...” (aktaran Bewes, 2008, s. 15).

batının rasyonalizmi arasında sıkışmış, gerçeklik algısını kaybederek, bir bölünme içine girmiştir. Ünal sineması bu bölünmenin, sıkışmanın, hiçbir yere ait olamama, hiçbir yerli olamama ve arada kalma durumunun alegorik bir sunumunu ortaya koyarak, arada kalmış karakterler yaratmıştır.

Bir söyleşisinde aktardığı gibi, Daniela Sannwald'ın *30 Yıl 20 Yönetmen* adlı kitabında arada kalmış bir yönetmen olarak tanımlanan Ünal (Özdemir, 2012, s. 32) Doğu ile Batı, geçmiş ile gelecek, gelenek ile modernlik, taşra ile şehir, heteroseksizm ile eşcinsellik/biseksüellik, para ile idealler arasında kalan karakterler yaratarak Türkiye halkının arada kaldığı pek çok ikiliği yansıtır (Eşli, 2012, s. 73). Ünal *Ara*'da tüm bu ikilikler arasında sıkışıp kalmış karakterleri görünür kılar. Ender konuşmalarında sık sık çocukluğunu, ailesini ve babasını; eski sınıfsal konumunu ve taşralılığını anarak geçmişinden ve taşradan kopmadığını; Gül sıcak bir aile ile cadı bir babaanne, mutluluk ile yalnızlık arasında sıkışıp kaldığını, ne Parisli ne de İstanbullu olduğunu (Özçınar Eşli, 2012, s. 66) belirtirken Doğu ile Batı arasında kaybolduğunu açık eder. Filmde tüm karakterler birbirlerinden bir şeyler saklayarak sırların ve yalanların arasında sıkışırlar: Veli, gey olduğunu, Ender ve Selda birlikte olduklarını, Gül Veli'den hoşlandığını saklar. 9'da fotoğrafçı Firuz, gey kimliği ile heteroseksist aile babası kimliği arasında, Kaya geleneksel değerler (annesi onu türbanlı bir kadınla nişanlar) ile babası olan Salim'in sol değerleri arasında sıkışmıştır. Tunç film boyunca sürekli erkekliği üzerinden kendini tanımlar ancak para karşılığı Firuz ile birlikte olmayı kabul ederek, "erkekliği" ve para arasında sıkışır. *Nar*'da doktor Sema doğuya yardıma giden, karşılık beklemeden hasta tedavi eden bir "yardımseverken", filmin sonunda açık edildiği üzere gerçek bir kapitalist olarak sunulur. Solcu bir ailenin kızı olarak çizilen, Sümerce okuyacak kadar idealist olan Deniz de Asuman'la ve apartmanın kapıcısıyla konuşurken "sol değerler"e aykırı bir şekilde aralarına hiyerarşik bir duvar örer. Ünal'ın karakterlerinde ortaya çıkan bu arada kalmışlık, Türkiyelilerin arada kalmışlığının alegorisi olarak okunabilir.

Türkiye'nin modernleşme projesinin bir sonucu olan bu arada kalmışlık ve onu üreten ikilikler (ki en önemlisi geleneksellik ve modernliktir) bireysel ve toplumsal şizeye neden olmasının ötesinde, içselleştirilememiş modernliğin yarattığı anomalilerden biri olan *bastırılanın geri dönüşüne* de zemin hazırlar. Modernleşme süreci tam olarak gerçekleşemeyen toplumlarda bastırılan en olmadık zamanlarda geri gelerek kendini şiddet, militarizm, saldırganlık ve cinsellik olarak gösterip, popüler kültür gibi alanlarca beslenerek bir meta kültürünün de gelişmesine olanak tanıyabilir. Böylece sınıf vurgusu güçlenir, batılı ikonlar ön plana çıkar, starlar, televizyon yıldızları, moda ve tabii ki cinsellik, zincirlerinden boşanmış, aşırılaştırmış olarak kendini gösterir. Bastırılanın bu şekillerde vücut bulmasının izini her üç filmde de sürmek mümkündür. 9'da milliyetçiliği özellikle vurgulanmış Tunç karakteri aracılığıyla açık bir şekilde Türkiye'nin milliyetçi, eril reflekslerine göndermede bulunulurken, Kirpi'nin öldürülmesi saldırganlığın göstergesi olarak karşımıza çıkar. Filmde Saliha Tunç'un çocukken sık sık babasından dayak yediğini söyler; Tunç Saliha'nın bu sözleri üzerine babasının kendisini dövmediğini, babasıyla arasında hep saygılı bir ilişki olduğunu, babasının sadece disiplinli bir

adam olduğunu belirtir. Tunç'un babasıyla ilişkisinde yaşadığı mağduriyet, bu ilişkideki erillik kaybı ve bunu bastırması milliyetçilik, saldırganlık, şiddete ve güce dayalı bir erkeklik ifadesi olarak geri döner. Babalık otoritesinin baba-oğul ilişkisini bir tür şiddet ve korku ilişkisine dönüştürdüğünü düşündüğümüzde (Flood'dan aktaran Sancar, 2009, s. 130) Tunç'un bastırıldığı korkularının şiddet eğilimiyle geri döndüğünü görürüz. Bastırılanın geri dönüşü *Ara*'da cinsellik olarak kendini gösterir. Filmde aşırılışmış ve karakterlerin hayatının merkezi gibi olmuş bir cinsellik sunumu vardır. Geoffrey Gorer, yirminci yüzyılda ölümle cinselliğin yer değiştirdiğini, ölümün hayatımızdan kovulurken, ondan boşalan yeri cinselliğin aldığını belirtir (aktaran Gürbilek, 2004, s.34). *Ara*, Ender'in Gül'e rüyasında onun ölümünü gördüğünü anlatışıyla başlar. Gürbilek, Philippe Aries'ten yola çıkarak modern toplumlarda başlangıçta "ben" in ölümünün "sen" in, sevilen kişinin ölümüne dönüştüğünü, şimdilerde ise "sen" in sevilen kişiyi değil tanımadığımız, bilmediğimiz diğerlerini işaret ettiğini belirtir: Her gün seyrettiğimiz aşırı temsillerinde ölüm, hayatımıza hiçbir biçimde değmeyen, bize ahlaki, toplumsal ya da politik olarak daima uzak olacak kişinin, bir yabancıнын ölümü olarak görülür (Gürbilek, 2004, s. 30-33). Ender'in rüyasında Gül'ün öldüğünü görmesi, sevilen kişinin ölümüne işaret ederken, filmdeki tüm karakterlerin cinselliğinin aşırı sunumu ikincil bir anlamlandırma ile bu karakterlerin temsil ettiği kuşağın yetiştiği politik ortama işaret eder. Çocuklukları 70'li yıllarda geçen ve 90'larda yetişkin olmuş bu kuşak, 1980 askeri darbesinin ikliminde büyümüş ve ölümün normalleştiği bir kolektif ruh halini içselleştirmişlerdir. Ölümleri ve dolaylı olarak da yası inkâr eden, bastırılan toplumlarda, ölüme konan yasak erotizmi yüzeye çıkararak, eğlence kültürünü de yüceltir. Ünal, *Ara*'nın ölümle birebir temas etmeyen, kendilerine "yasaklanan ölüm"ü bastırılan karakterlerini, reklam sektöründe çalışan insanlar olarak kurgulayarak ölümün piyasa ekonomisi ve eğlence kültürüyle kurduğu ilişkiye de göndermede bulunmuştur.<sup>14</sup> Ünal cinselliği karakterlerinde merkezi bir noktaya taşıyarak bastırılan ölümün cinsellik olarak geri döndüğünü göstermiş olur. Bu Türkiye'nin 1980 askeri darbesinin ardından ölümle kurduğu ilişkisinin ve bir tüketim toplumu haline gelişinin alegorisi gibidir.<sup>15</sup> Hem *Ara*'da hem de *Nar*'da güçlenmiş sınıf vurgusuyla da karşılaşırız. Bastırılanın geri dönüşü olarak sınıf vurgusunun açığa çıkması da ölümün bastırılmasıyla ilişkilendirilebilir. Battaille, zenginlerin işçilerden korkmasını, küçük burjuvaların işçileşme tehlikesi karşısında içine düştükleri panik halini, onların gözünde yoksul insanların ölüme daha yakın olmalarına bağlar (aktaran Gürbilek, 2004, s. 36). Kendilerine ölümü hatırlatan yoksullardan olmadıklarını, onlardan farklı olduklarını hatırlatmak ve kanıtlamak için sınıf kategorizasyonuna sarılan zenginlerin göstergesi olarak *Nar*'da Asuman'ı sınıfsal farkını ortaya koyarak "Sen ne bilirsin, senin dünyanın şu kadar!" diye

<sup>14</sup> "Seyirlik toplum önce ışıltılı nesnelere yaratarak işe başladı; etrafına ışık saçan, göz kamaştıran, parıltılı nesnelere. Ölümün, dehşetin, tekinsiz olanın bastırıldığı, her şeyin üzerinin yıldızla kaplandığı, piyasaya sunulan nesnelere bunu başardıkları ölçüde çekici, ayartıcı, tüketilebilir olduğu" bir kültür (Gürbilek, 2004, s. 35).

<sup>15</sup> Türkiye'nin bir tüketim toplumu haline gelmesinin nasıl gerçekleştiğini anlamak için Nurdan Gürbilek'in *Vitrinde Yaşamak ve Kötü Çocuk Türk* çalışmalarına bakılabilir.

aşağılayan Deniz ve Asuman'la kapıcıyı para ile susturmaya çalışan Sema, onlarla kurdukları hiyerarşik ilişkide güçlerini “ölüme onlardan daha az yakın” olmalarından alıyorlardır. *Ara*'da da orta sınıf ailelerden gelmiş olan yeni üst-orta sınıfın temsilcileri olarak çizilen Ender ve Veli'nin geçmişlerini yokluk hatta yoksunlukla hatırlayıp, yeni sınıflarını ne denli önemsediklerini görürüz. Ölüm korkusunun bu sınıfsal üstünlükle bastırılmaya çalışılmasını ironik bir şekilde boşa çıkaran yönetmen, filmin sonunda Gül'ün Ender'e gönderdiği ve taşralılığı simgeleyen pijama aracılığıyla Ender'e sınıfını hatırlatır; onu sınıfına iade eder. Sınıfı kendisine iade edilen Ender, filmin sonunda yeni “sınıfsal konumu nedeniyle ölüme diğerlerinden daha yakın bir hale” gelerek ölür. De Man'ın, alegorik yapının kendini gösterdiği metinlerde ironinin de varlık bulacağı, alegori ile ironi arasında retorik tarihi boyunca üstü kapalı ve esrarengiz bir bağlantı olduğu (2008, s. 238) tespitine uygun olarak Ünal, ironik bir şekilde zenginlerin bu bastırmasıyla alay ederek, ironik bir alegori ortaya koymuştur.

Ünal'ın filmlerinde Türkiye'nin modernleşme sürecinden kaynaklanan bir anomali olarak düşünülebilecek bir başka alegorik okuma ise gey karakterler üzerinden sürdürülebilir. Gürbilek, Türkiye'nin modernleşme macerasının bir erillik kaybı endişesi olarak da görülmesi gerektiğini, Batılı olmanın kadınsılaşmak, efemineleşmek olarak algılandığını (2007, s. 178-179) belirterek bir anomaliye işaret eder. Serpil Sancar da modernleşmeci zihniyetin, Avrupa'dan geri kalmışlık korkusu içinde varlık bulan 19. yüzyıl sonu Türk milliyetçilerine sadece Doğu-Batı farkı söylemi içinde hareket etme olanağı sunabildiğini, oryantalizmin de kurucu unsuru olan Doğu-Batı farkının temel özelliklerinden birinin farklı cinsiyetler ve farklı cinsellikler anlatısı (2004, s. 7-8) olduğunu belirterek, Doğu'nun kendisini Batı karşısında tahakküm altında tutulabilecek dişil bir dünya olarak algıladığını öne sürer. Bu yanlış algı, bu anomali günümüzde hâlâ devam etmekte, erillik kaybı korkusu nedeniyle Türkiye'de farklı cinsel kimlikler tanınmamakta, gey, lezbiyen, biseksüel bireyler çeşitli baskılarla yok sayılmaya, yok edilmeye çalışılmakta, kendilerini ve kimliklerini gizlemeye zorlanmaktadırlar. Ünal'ın 9 ve *Ara* filmleri bu durumun alegorik bir yansıması olarak okunduğunda, Firuz ve Veli karakterlerinin cinsel kimliklerini saklamaları, bu kimliği örtmek için heteroseksist aile babaları olarak yaşamlarını sürdürmeleri Türkiye'de geylige karşı gelişen anomalinin izdüşümü sayılabilir. Veli Gül'le yaptığı konuşmada, Gül'ün kendisine kimliğini saklayarak yaşamaması gerektiğini söylediğinde, asker olan babasının tepkisinden çekindiğini belirtir. 9'da kendini erilliği üzerinden görünür kılmaya çalışan Tunç'un Firuz'la birlikte olduğunu reddetmesi de bu anomalinin bir yansıması olarak okunabilir. Serpil Sancar, birebir görüşmelerin de yer aldığı çalışması *Erkeklik: İmkansız İktidar*'da erkek çocukların daha ilkokulda homofobik terimlerle (ibne, top vb.) disipline edildikleri ve ilk öğrenilen cinsel terimlerin homofobi ile ilgili olduğunu; Türkiye'de de eşcinselliğin erkeklığı tehdit eden, bu nedenle toplumsal bir ahlaki sorun olarak içselleştirildiğini (2009, s. 204) belirterek, görüşme yaptığı erkeklerden pek çoğunun da eşcinselliği bir sorun, anomali olarak gördüğünü ortaya koyar.

Ataerkil zihniyetin Türkiye’de yaşayan pek çok farklı kimlikten insan tarafından benimsenmiş, içselleştirilmiş olduğu düşünüldüğünde, erillik kaybının önemli bir endişe kaynağı olduğu anlaşılırdır. Ünal *Nar*’da, Türkiye’de erilliğin her kimlikten, sınıftan ve cinsiyetten insan için nasıl içselleştirilmiş olduğunun alegorisini ortaya koyar. Sema, Deniz’e “dünyanın işleyişi”ne dair verdiği derste, onu sürekli “kadınsı” ve kadına atfedilen özelliklerle aşağılar. Deniz’i romantik, hayalci, “çiçeklerden, böceklerden, yumuşak mahluklardan ibaret” cici kız dünyasına sahip olmakla; mantıklı olmamakla, hesaba kitaba aklının ermemesiyle aşağılarken, kendisini ise etrafı kurtlarla çevrili bir “savaşçı” gibi konumlar. Sahip olduğu gücü ve konumuyla Deniz’i himaye eden, ikisi adına hayatlarının yükünü omuzlayan, erki elinde tutandır. Tartıştıkları uzun diyalogda lezbiyen bir çiftten, heteroseksüel bir çifte dönüşürler. Ünal toplumsal cinsiyetini erkek olarak inşa ettiği Sema’yla ataerkil zihniyetin nasıl içselleştirilmiş olduğunun alegorisini sunar gibidir.

Ünal’ın filmlerinde görünür olan bir başka anomali ise Türkiyelilerin sanat, aydınlar ve entelektüellerle kurduğu ilişkisidir. Freud uygarlığı yüksek ruhsal etkinliklere, entelektüel, bilimsel ve sanatsal başarılarla değer vermesi ve bunları desteklemesi, fikirlere insan yaşamında yol gösterici bir yer atfetmesi kadar niteleyen başka bir özelliğinin (2011, s. 52) olmadığını belirtir. Uygarlığın en önemli göstergelerinden biri olan bilgi üretimi ve bilgi sahibi olmak Türkiye’de yaşayan her vatandaşta hak olarak görülmemiş, bilgi merkezde toplanarak çevreye tam olarak iletilmemiş, her alanda süregiden iktidar mücadelesi bu alanda da kendini göstererek, bilgiye sahip olmak bir iktidar göstergesi haline gelmiştir. “Özne ve İktidar” isimli makalesinde Foucault özneyi oluşturan ve ona iktidarı veren unsurlardan birinin de bilgi olduğunu belirterek, bu yolla bireyi kategorize edip, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir gerçeklik yasası dayatarak, gündelik yaşama müdahale ettiğini vurgular (1994, s. 63). Ünal *Ara*’da ve *Nar*’da bilgi üzerinden inşa edilen iktidarı açık etmeye çalışır. Herkesin birbiri üzerinden mikro iktidar kurmaya çalıştığının, bilgi sahibi olan bireyin gücün ve iktidarın sahibi olduğunun görünür kılındığı *Nar*’da, Deniz’in Asuman’a “Sen ne anlayacaksın, cahil bir kadınsın, senin hayattan anladığın imamın karısı ne dedi”, “Pilavin altı yandı mı”, “Başka bir şey bilmiyorsun ki, senin dünya şu kadarlık” demesi ve sonrasında Sema’nın da Deniz’e benzer şekilde “Senin dünya şu kadarlık!” diye çıkışması bilgi aracılığıyla herkesin birbiri üzerinde kurduğu iktidarın göstergesi (Aydınlı, 2012, s. 9) olur. *Ara*’da Ender ile Gül’ün Dostoyevski ve Kierkegaard üzerinden birbirleriyle tartışmaları da benzer bir bilgi-iktidar ilişkisinin anlatımıdır. Gül istiyor diye Kierkegaard’ı okuduğunu söyleyen Ender, Gül’ün onu cahil bulduğunu düşünerek küçük yaşlarından itibaren Dostoyevski okuduğunu, babasının edebiyat öğretmeni olduğunu söyler. Ender’in kendisini bir türlü Gül’e beğendiremiyor olduğunu da ifade ettiği bu cümlelerde, onun Gül üzerinde kuramadığı bilgi kaynaklı iktidarın yokluğunun hırsı görülür. *Bilgiden* kaynaklanan iktidarın ve bu iktidardan korkunun tezahürleri Türkiye’nin siyasi ve toplumsal tarihinde de görünürdür. Cumhuriyet’in aydın yaratma projesi, aydınları devlet ideolojisinden bağımsız hareket edemez ve üretemez hale getirmek üzerine kurulmuşken, sonrasında

ülkeyi yönetmek üzere iktidara gelmiş olan pek çok hükümet de benzer şekilde aydınlara, bilgiye sahip olduğunu düşündüğü tüm kesimlere karşı baskıcı ve onları kontrol altında tutmaya dönük bir politika izlemiştir. Bilginin kontrol altında tutulma çabası, bizi Foucault'nun gerçeği üretenlerin iktidarı da elinde bulunduranlar olduğu yönündeki düşüncesine götürür. Foucault gerçeğin üretilebilir olduğunu ve bu üretimin iktidar mekanizmalarından bağımsız düşünülmemeyeceğini, gerçeği üretenlerin iktidarı da ellerinde bulunduranlar olduğunun unutulmaması gerektiğini (2000, s. 173) belirtir. *Nar*'ın sonunda Deniz'in "Gerçek hayat, gerçek mercek değil. Tam bir kâbus" deyişinde beliren "gerçeklik" reddi ve gerçek olarak sunulanın bir kâbus olduğu saptaması, Türkiye'nin çeşitli iktidarlarca üretilen gerçekliğinin de kimileri için tam bir kâbus olduğunu imler.

### Sonuç

Ünal 9, *Ara* ve *Nar*'ı edebiyat eserlerinden yaptığı alıntılarla başlatır. 9, Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* adlı hikâyesinden alınan "Ama çıt çıkmıyordu. En küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatimizi çekmiyordu" cümleleriyle açılır. *Ara*, Harold Pinter'in *Aldatma* adlı oyunundan alınan "Boşver, geçti hepsi..." diyaloguyla açılır. *Nar* ise Birhan Keskin'in "Dürtme içimdeki narı, üstümde beyaz gömlek var" adlı dizesiyle başlar. Ünal'ın bu üç filmini birbirini tamamlayan büyük, tekil bir anlatı olarak okuduğumuz gibi, filmleri başlatan alıntıları da bu üç filmin öncel, tekil söylemi olarak ele alıp düşünebiliriz.

Kafka, *Ceza Sömürgesi*'nde nerede ve ne zaman geçtiği bilinmeyen bir günde, bir gözlemcinin özel olarak tasarlanmış bir işkence ve infaz makinesinin çalışmasına tanık olmasını anlatarak, adalet, adaleti dağıtanlar, adaletin karşısında boynu kıldan ince olanlar ve adalet mekanizmasına katılmasalar da ona "tarafsızca" bakanların kısa bir hikâyesini (Köksal, 2012, s. 233) gözler önüne serer. Freud, uygarlığın ilk talebinin adalet olduğunu, bireyin gücünün yerine topluluğun gücünün geçirilmesinin ve bir kez kurulmuş olan hukuk düzeninin bir daha tek bir bireyin yararına bozulmayacağına garantisini verdiğini belirtir (2011, s. 53). İnsanın uygarlaşma yolundaki bu ilk talebi 9'da ve *Nar*'da gerçekleşemez: 9'da Kirpi'yi kimin öldürdüğü netleşmezken, *Nar*'da doktor Sema'nın kapıcının çağırdığı polisler ne anlatacağı, suçunu kabul edip etmeyeceği belirsiz kılınır. *Ara*, Pinter'in *Aldatma* oyununda olduğu üzere karakterlerin yoğun bir iletişimsizlik, yalanlar ve sırlar ile kendilerinden ve birbirlerinden uzaklaşmalarını anlatır. Bu itiraf edemedikleri sırları onları bir yok oluşa sürüklerken (Özçınar Eşli, 2012, s. 58) hepsi sakladıkları sırlarının açığa çıkması tehlikesiyle mutsuz bir yaşam sürerler. Keskin'in "Dürtme içimdeki narı, üstümde beyaz gömlek var" dizesiyle açılan *Nar* ise, iki sevgilinin bir cinayet aracılığıyla birbirlerini gerçek anlamda tanımalarını ve Deniz'in içindeki "Nar"ın paramparça olmasını anlatır. Ünal'ın filmlerinde kullandığı bu alıntıları birleştirdiğimizde, 9, *Ara* ve *Nar*'ın adaletin olmadığı, adaletin yerini sırların, yalanların aldığı ve insanların ruhlarının paramparça olduğu bir filmsel evrene sahip olduğunu iddia edebiliriz. Ünal'ın filmlerinde birincil anlamlandırmalar açısından bakıldığında bireysel anlatılar olarak okunabilecek

olan bu çıkarımlar, yazıda anlatıldığı üzere kolektif benliği de tarif eder. Ünal, toplumsal olanı anlatmanın yolunu bireysel olandan geçirmiş, bunu yapmak içinse alegoriyi araçsallaştırmıştır; çünkü alegori şeylerin hangi nedenlerle olursa olsun en sonunda anlamlardan, tinden, gerçek insani varoluştan büsbütün kopmuş olduğu bir dünyanın hâkim anlatım tarzıdır (Jameson, 2006, s. 76)

Türkiye modernleşme süreci gecikmiş, ulus devlet olma projesi devletin tüm aygıtlarının seferber edilmesine karşın tam olarak gerçekleşememiş, sahip olduğu çoklu kültürel yapıyı içselleştirememiş ve militer bir devlet olmakta ısrarcı olmuş bir ülke olarak, Jameson'ın belirttiği anomalileri (tinden, gerçek insani varoluştan kopmuş olmak) barındırmaktadır. Ülkenin kuruluşundan bu yana süregelen bu anomaliler, Türkiye'de yaşayan bireyleri de etkisi altına almış, ülkenin halet-i ruhiyesi vatandaşlarının halet-i ruhiyesine dönüşmüştür. Jameson'ın deyimiyle kolektif benlik bireysel benliğe dönüşmüş, her ikisi birbirini içermiş ve artık ayırt edilemez olmuştur.

9, *Ara* ve *Nar* üzerinden değerlendirdiğimiz Ünal sineması işte bu ayırt edilemezliğin, kolektif benliğin bireysel benlik oluşunun iz düşümü olarak bir Türkiye alegorisidir. Ünal'ın filmlerinde merkezde olan öykülerin ardına bakıldığında, diyalogların işaret ettiği ikincil anlamlar çözümlendiğinde yüzeye çıkan alegorik yapı bu nedenle ulusal alegoriler olarak okunabilir. Yönetmenin bilinçli bir şekilde kurduğu bu yapı, Jameson'ın üçüncü dünya aydınının zorunlu olarak politik ve siyasal olacağına dair geliştirdiği söylemini de onaylarcasına, Türkiye'ye dair toplumsal söylemler geliştirir. Ünal'ın filmleriyle yansıttığı bu ilk bakışta fazlaca bireysel görünen söylemlerin toplumsal anlamları ise Jameson'ın önerdiği alegorik okuma biçimiyle yüzeye çıkararak, Ünal sinemasını bir kolektif benlik sineması olarak yeniden düşünmemize imkan sağlar.

## Kaynakça

- Ahıska, M. (1992). Metropol ve Korku. *Defter*, 19, 118-129.
- Ahmad, A. (1995). Jameson'ın "öteki" retoriği ve ulusal alegori, (İdil Eser, Çev.). *Kültür ve Toplum*, 1, 39-63.
- Aydınlı, S. (2012). Nar: Anlatılan Senin Hikayendir. *Yeni Film*, 25, 8-11.
- Ayhan, E. (2011). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" Hikayesinde Ulusal Alegori*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Barthes, R. (2003). *Çağdaş Söylenler* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Metis.
- Bauman, Z. (1991). *Modernity and Ambivalence*. New York: Cornell University Press.
- Benjamin, W. (2003). *The Origin of German Tragic Drama*. Londra: Verso.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim.
- Berman, M. (2011). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ & B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bewes, T. (2008). *Şeyleşme* (D. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2005). *Kırılğan Hayat* (B. Ertürk, Çev.). İstanbul: Metis.

Cantek, L. & Cantek, F. (2009). Siyasi Muhalefetin Bir Biçimi Olarak Tahkir: Erken Cumhuriyet Dönemi Politik Mizahında Kadınlık Haller ve Kadınsı Erkekler. *Toplum ve Bilim*, 116, 55-82.

Çelenk, S. Popüler Bilicilik Biçimleri: Belirsiz Bir Gelecekte İpuçları. İD. <http://ilef.ankara.edu.tr/id/yazi.php?yad=1342>

De Man, P. (2008). *Körlük ve İlgörü* (F. B. Aydar & C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.

Ekinci, E. (2012). Biraz Geç Oldu İki Gözüm. *Radikal Gazetesi*. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.asp?aType=RadikalEkleDetayV3&ArticleID=1091531&CategoryID=79>

Foucault, M. (1994). *Seçme Yazılar 2* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2000). *Seçme Yazılar 4* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Freud, S. (1917). Yas ve Melankoli (R. Uslu & O. E. Berksun, Çev.). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/21/64/608.pdf>

Freud, S. (1919). Das Unheimliche <http://www-rohan.sdsu.edu/amtower/uncanny.html>

Freud, S. (2011). *Uygurluğun Huzursuzluğu* (H. Barışcan, Çev.). İstanbul: Metis.

Girard, R. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (A. Etensel İdem, Çev.). İstanbul: Metis.

Göle, N. (2008). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis.

Göktürk, İ. & Günalan, M. (2006). Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan. *Selçuk Üniversitesi Karaman İİ.B.F. Dergisi* <http://iibfdergi.kmu.edu.tr/userfiles/file/aramlik2006/10.pdf>

Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2008). Sunuş. W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk* (7-38). İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2004). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.

Jameson, F. (2006). *Marksizm ve Biçim* (M. H. Doğan, Çev.). YKY: İstanbul.

Jameson, F. (2008). *Modernizmin İdeolojisi* (K. Atakay & T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

Köksal, Ö. (2012). Makine ve Kirpi. U. T. Arslan (Haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin* (s. 233-241). İstanbul: Metis.

Najmabadi, A. (2009). Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak (T. Güney & E. Gen, Çev.). A.G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 129-165). İstanbul: İletişim.

Özçınar Eşli, M. (2012). *Arada Kalmak*. İstanbul: Su.

Özdemir, E. (2012). Söyleşi: 9'dan Nar'a Ünal Sineması. *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi*, 6, 28-33.

Sancar, S. (2004). Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi. [http://kasaum.ankara.edu.tr/gorsel/dosya/1216284724Otoriter\\_turk\\_modernlesmesinin\\_cinsiyet\\_rejimi.pdf](http://kasaum.ankara.edu.tr/gorsel/dosya/1216284724Otoriter_turk_modernlesmesinin_cinsiyet_rejimi.pdf)

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis.

Shayegan, D. (2010). *Yaralı Bilinç* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis.



- Scheler, M. (1994). *Ressentiment*, Milwaukee: Maquette University Press.
- Sennett, R. (2011). *Karakter Aşınması* (Barış Yıldırım, Çev.). İstanbul: Metis.
- Şerifsoy, S. (2009). Aile ve Kemalist Modernizasyon Projesi, 1928-1950. A.G. Altınay (Der.), *Vatan Millet Kadınlar* (s. 167-200). İstanbul: İletişim.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. İstanbul: Metis.
- Yeğen, M. (2009). Kürt Meselesi: Niye Var?. Radikal Gazetesi. <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalEklerDetayV3&ArticleID=940662&CategoryID=42>
- Yuval-Davis, N. (2007). *Cinsiyet ve Milliyet* (A. Bektaş, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film, Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Yordam.
- Žižek, S. (1996). *Müstehcen Efendi* (M. Yılmaz, Çev.) *Toplum ve Bilim*, Güz/70, 63-76.