SİNEMADA ULUSAL KİMLİĞİN PEKİŞTİRİCİSİ OLARAK KADINLAR

Sabah Derya Yüksel*

ÖZET

Ulusal kimliğin kuruluşunda kadına yüklenen merkezi rol ve bunun, sinemada kadın temsillerine olan etkisi üzerine düşünüldüğünde, birbiriyle bağlantılı birçok konunun beraber tartışılmaya başlandığı görülmektedir. İlk olarak, etnosantrizm, ırkçılık ve milliyetçilik gibi birbirleriyle paralel kavramlara değinilmiştir. Bununla beraber ulusun biyolojik üreticileri ve ulusal, kültürel değerlerin taşıyıcısı konumundaki kadın ile ulus kavramı arasındaki ilişkiye odaklanmak gerekli görülmüştür. Sonrasında ise, sinemada kadının sorunlu temsili ile kadın karakter aracılığıyla aktarılan "biz/öteki" zıtlığının düzenlenişine bakılacaktır. Çalışmada, Bir Millet Uyanıyor (Eğilmez, 1966) ve Bir Türk'e Gönül Verdim (Refiğ, 1969) adlı filmler, yukarıdaki konu başlıkları altında yer verilen açıklamalar ışığında, sinemadaki cinsiyetçi ve etnosantrik klişeleri örneklemek amacıyla incelenmiştir. Filmler; işlenen değerler, tekrarlanan klişeler, kişilerin betimleyici özellikleri, kadın karakterlerin toplumsal rolleri, yaşadıkları mekanlar ve karakterler arasındaki ilişki türleri gibi başlıklar altında incelenmiştir. Bu incelemelerde; inanış, yargı ve değerleri, ayrıca anlatının ideolojik arka planını ortaya koyabilmek amacıyla söylem analizinden yararlanılmıştır.

Anahtar sözcükler: Etnosantrizm, ırkçılık, milliyetçilik, ulus, ulusal kimlik, toplumsal cinsiyet.

WOMEN AT CINEMA AS STRENGTHENER THE NATIONAL IDENTITY

ABSTRACT

The women are thought to have a central role in the construction of national identity and when we thought of its effects on cinema's representation of women, it can be seen that a good amount of interrelated issues begin to be discussed. In this spirit, the paper initially focuses on the interrelated concepts such as ethnocentricism, racism and nationalism along with the mandatory relationship between woman -as the reproductor of the nation as well as the conveyer of cultural values- and nation. Then the problematic representation of woman in cinema and the organization of the "we/other" dichotomy transferred through the woman character have been analysed. Aiming to exemplify the sexist and ethnocentric cliches in the cinema, the films named Bir Millet Uyanıyor (Eğilmez, 1966) and Bir Türk'e Gönül Verdim (Refiğ, 1969) have been analysed in the light of the above-mentioned titles and their explanations. The films; the values touched upon, repeated cliches, the descriptive features of the characters, the social roles of women characters, the places they live and the relationships among the characters are investigated in this study. Through this investigation, the discourse analysis method is used to be able to put forward the beliefs, judgements, values and the ideologic backgrounds of the narratives.

Keywords: Ethnocentricism, racism, nationalism, nation, national identity, gender.

GİRİŞ

Sinema ve edebiyat gibi alanlar ötekileştirmenin rahatlıkla gözlemlenebileceği yerlerdir. Bu alanlarda yinelenen klişeler ile toplumsal planda var olan ayrımcılık, her defasında yeniden üretilir ve biraz daha fazla pekiştirilir. Özellikle sinemanın popülerliğini sağlamak ve bunu devam ettirmek için sarıldığı klişeler, hem cinsiyetçi hem de etnosantriktir. Kadınların ve farklı etnik gruplardan, diğer uluslardan insanların temsilleri büyük çoğunlukla alışılageldik önyargılardan sıyrılmış değildir. Sinema bu anlamda bir yandan önyargıları beslerken, diğer yandan da önyargılardan beslenmektedir.

1. ETNOSANTRİZM VE BİZ-ÖTEKİ KARŞITLIĞI

Etnik merkezcilik ya da etnik benmerkezcilik olarak açıklanabilecek etnosantrizm terimi, ilk olarak bölgecilik, kültürel dar görüşlülük anlamlarında kullanılmıştır. Daha sonra

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Antropoloji Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi.

etnosantrizmin psikolojik boyutuyla ilgili araştırma yapan Adorno ve arkadaşları, bu terimi ırkçılığı, milliyetçiliği, dilsel, dini, kültürel tüm ayrımcılıkları içeren bir şekilde kullanmışlardır (Şenel 1993: 48). Etnosantrizm, dış gruplara karşı olumsuz, kendi grubuna karşı olumlu önyargıları anlatan bir kavramdır. "Öteki"ne yani dış gruba atfedilen karakteristik özelliklerin zıddı iç grubu yansıtmaktadır (Miles 2000: 21). Irkçılık, kültürel dışlama, etnosantrizm, antisemitizm, göçmen karşıtlığı ve yabancı düşmanlığı gibi olgular, birbirlerinin türevi durumunda olduklarından, ayrılmaları mümkün değildir. Yılmaz'ın da belirttiği gibi, temelini sömürgecilikten alan, "yabancı" ya da "öteki"ne duyulan güvensizliği barındıran ve etnik gruplar arasında hiyerarşiye inandığı gibi, bu inancı da sömürüyü meşrulaştırmak için kullanan bu yaklaşımların yan yana düşünülmeleri zorunludur (2008: 14-16).

Frankfurt Okulu üyelerinin, Nazi Almanyasını terk ederek ABD'ye yerleştiklerinde, buradaki başka bilim insanlarıyla beraber "Önyargı Üstüne Çalışmalar" başlığıyla beş cilt olarak yayınladıkları araştırma, etnosantrik kişilik üzerine yapılan en kapsamlı araştırmadır. Bu araştırmaya göre, önyargının etnosantrik kişiler üzerinde bazı işlevsel özelliklere sahip olması kişinin bu önyargılarının, rasyonel ve haklı gerekçelere dayandığı düşüncesini yaratmaktadır. Adorno'ya göre, önyargılı bireylerin tepkilerinin hangi gruba yöneleceği rastlantısal olsa da etnosantrik birey, duyduğu tepkinin nedenini önyargının nesnesi durumunda olan gruba bağlama eğilimindedir. Önyargılar, önyargı nesnesinden bağımsız olarak gelişmekte ve olgulardan uzak, imgesel karakter taşımaktadır. Etnosantrik kişiler, kendi düşüncelerini rasyonel kılmalarının bir aracı olan klişelere sığınmakta ve azınlık grubu üyeleriyle klişedekinden ne kadar farklı koşullarda karşılaşırlarsa karşılaşsınlar, onları yine de klişelere bağlı olarak değerlendirme eğilimindedirler (2003: 119-121). Klişeler ve kişiselleştirme, etnosantrik kişiyi çelişkilerden sıyırdığından onlar için işlevsel araçlardır. Önyargılı öznelerin başvurduğu başlıca klişe, dış grup üyeleri arasında bazı ayrımların yapılmasıdır. Bu ayrım önyargılı bireyin kişisel ilişkisinin olduğu kimseleri "iyi" dış grup üyesi olarak adlandırırken, kişisel ilişkilerin dışında olanları ise "kötü" olarak tanımlaması şeklinde ortaya çıkmaktadır (Adorno 2003: 129).

Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü eleştirisi ışığında, etnosantrik bireylerin genel kültür ortamının bir ürünü olduğunu ifade eden Adorno, kültür ortamının standartlığı sonucunda bireylerin düşünce dünyasının da standartlaştığını belirtmektedir (2003: 114). Bu yaklaşıma benzer biçimde medyadaki ırkçılığı araştıran Van Dijk de, günümüzde söylemsel düzeyde varolan, metinler ve konuşma vasıtasıyla öğrenilen ırkçı yaklaşımların, kitlelerin en temel bilgi edinme kaynağı olan medya tarafından yaygınlaştırıldığını belirmektedir. Medya içeriklerinin organize edilişi, kullanılan benzetmeler ve metaforlar ile farklılıkları ötekileştiren, dışlayan bir zemin kurulur ve kimliklerin zıt kutuplara yerleştirilmesiyle "biz"in ve "öteki"nin sınırları çizilir (2000: 34-37).

2. ULUS-KADIN İLİŞKİSİ, KLİŞELER VE SİNEMAYA ETKİLERİ

2.1. Ulus ve Kadın

İkinci Dünya Savaşı ve neden olduğu yıkıcı sonuçlar, kitlelerin hangi psikolojik dinamiklerle faşist ideolojinin etkisi altına girebildiğiyle ilgili acil bir takım cevapların aranması ihtiyacını doğurmuştur. Etnosantrizm üzerine geniş kapsamlı araştırmaların doğmasını hazırlayan bu ortamda, psikanalitik çalışmalarıyla ön plana çıkan Wilhelm Reich, başta "Faşizmin Kitle Ruhu" olmak üzere çalışmalarında etnosantrik bakışı masaya yatırmıştır. Reich, etnosantrizmi, bastırılmış cinselliğin bir ürünü olarak ele alır ve faşist ideolojinin, yaşamın devingenliğine müdahale etmek için geliştiğinden, insanın kişilik yapısında yer ederek yapısal olarak cinselliğe karşı tavır alma üstüne kurulu olduğunu ifade eder. Faşist düşünce yapısının temelinde yatan "saf ırk" teması ile anlatılmak istenen, ırkın kanının başka kanlarla karışmamasıdır. Bunun için de tek yol cinselliğin sınırlandırılmasıdır. Cinsellik ancak kültürel ve ulusal değerlere katkı sunduğu takdirde onaylanabilir bir şeydir. Dolayısıyla etnosantrizm ile ataerkillik arasındaki sıkı ilişkinin gözlerden kaçması olanaksızdır (Reich'tan aktaran Dadoun 1979: 297).

Irk, millet ve ulus gibi olguların temelinde yatan "kan bağı"na inanç, aile ve dolayısıyla kadın cinselliğiyle yakından ilişkilidir. Ulusun tanımındaki tüm gerici unsurlar, nüfusun çoğalması ve aile imgelerinin ön plana çıkarılmasıyla iç içe geçmiştir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet farklılıkları da o kadar derinleşmektedir. Kadının milliyetçi ideolojideki yeri annelikle alakalıdır ve değeri bu role uygunluğuyla ölçülür. Çünkü ulusun varlığını sürdürmesi ve nüfus bazında diğerlerine karşı üstünlük sağlayabilmek için çocuk sahibi olacak kadınlara ihtiyaç vardır. "Ulusun mikrokozmosu olan ataerkil aile, kadınların davranışlarını yönlendirir, çünkü ancak kadınların cinselliğinin kontrol edilmesi, soyun saflığını ve ailenin namusunu garanti altına alır" (Cockburn 2004: 73). Kadınların kucaklarında çocukları ve ellerinde silahlarla resmedildikleri milli anlatılara atıfta bulunan Cockburn, kadının milliyetçi söylemdeki değerinin, "ulusun ruhu"nu simgelemesinden kaynaklandığına işaret etmektedir (2004: 73).

Bir toplumdaki cinsiyet ilişkileri arasındaki asimetri, ulusun oluşumundaki temel norm ve değerlere bağlı olarak gelişmektedir. Yuval-Davis, bu değerler doğrultusunda ulusun kendine özgü kadınlık ve erkeklik rolleri ürettiğine işaret etmektedir. Kadınlar, ulusun hem biyolojik hem de kültürel üreticileri olarak görüldüklerinden, milli değerlerin kuşaklar arasındaki bağını kurmak da kadınlara yüklenen sorumluluklar arasında yer almaktadır (2003: 17-21). Bora, Cumhuriyet'in ilk on yıllarında doğan anneler ve günümüzün kadınlarıyla karşılaştırmalı olarak yaptığı araştırmada ulusal değerlerin inşasında kadınlara yüklenen sorumlulukları açıklamaktadır. Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından oluşturulmaya çalışılan yeni Türk ulusal kimliği, ilk gruptan kadınların yaşamlarında birinci dereceden belirleyici konumdadır. Bu kadınlar, "iyi vatandaş" yetiştirme yükümlülüğünü omuzlarında hissetmektedirler. Toplumsal sorumluluklar, ailesel sorumluluklarına sıkı sıkıya bağlı bulunmakta ve çocuk yetiştirmenin toplumsal bir işlevi olduğuna inanmaktadırlar (Bora 2001: 94-95).

Erkekler arası dayanışmayla yakından ilgili olan milliyetçi ideoloji, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında, yeni ideal kadınlık rolleri geliştirmiştir. Almanya, İngiltere ve Fransa gibi ülkelerde kadınlar, ulusal semboller olarak ön plana yerleşmiş, ulusal amaç ve hedeflerin taşıyıcıları olarak resmedilmişlerdir (Mosse 1985: 90). Kandiyoti'ye göre, kadınlar etnik/ulusal gruplar arasındaki farkların yeniden üretiminde önemli rol oynar, ayrıca "ulusun anneleri" olarak da sırtlarına ulusal bir takım sorumluluklar yüklenir. Bu sorumluluğun yanında, vatanın korunması gereken bir kadın şeklinde temsil edilmesiyle bağlantılı olarak kadınların cinsel davranışları, "ulus" ile "öteki"ler arasında ayrımın oluşması açısından denetlenmektedir (2007: 163).

Hooks, cinsiyetçilik ve sömürgeci idealler arasında koşutluk olduğuna dikkat çekmektedir. Irk ve cinsiyet arasındaki dayanışmacı bağ, sömürgeleştirilen ülkeler ve sömürgeciler, baskı altına alınan kadınlar ve iktidar sahibi erkekler arasındaki ilişkinin temelinde yatmaktadır. Özgür ülkeler, özgür erkeklerle eşleştirilirken; özgürlüğün kaybı da erkekliğin kaybıyla eş görülmektedir. Farklı uluslara mensup kadınlara yönelik cinsel şiddet ve cinsel yoldan aşağılama, bunun yanında farklı etnik grupların "dişi" kategorisine dahil edilerek aşağılanması da bu ilişki türünün sonuçlarıdır (1990: 57).

Ulusun oluşmasında ve statükonun sürdürülmesinde kadına yüklenen sorumluluk ve görevlerin yerine getirilmesinin sağlanması, kadınların bu anlamda teşvik edilmesi açısından olumsuz örneklere ihtiyaç duyulmaktadır. Olumsuz örnekler olarak biçilmiş kaftan gibi duran gruplar ise "öteki"lerdir. Kadınlar bir yandan "ulusal aktörler" olarak toplumsal hayata dahil edilirken, diğer yandan da kültürel olarak üzerinde uzlaşılmış kadın davranışlarını benimserler. Bu noktadaki en önemli strateji ise, "metalaşmış ve cinsel açıdan sömürülen Müslüman olmayan kadın"la kıyaslanan Müslüman kadının saygınlığının abartılmasıdır. "Bu nedenle, şeytanlaştırılmış bir ötekine ihtiyaç vardır" (Kandiyoti 2007: 172). Kandiyoti'nin Tanzimat döneminden Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Türk romanında kadın temsillerini incelediği çalışması, "şeytanlaştırılmış öteki"nin edebiyatta da yer aldığını göstermektedir. Ona göre, ulusalcı özgürleşme genellikle yozlaşma anlamına gelen Batıcılığın karşısına konur ve bu da zıt özelliklerdeki kadın karakterler üzerinden anlatılır. Avrupalı kadın bu romanlarda geniş yer tutar, ataerkil ailenin çözülüşünde rol oynar

ve "ahlaksızlık" ile damgalanır, onun karşısına da Müslüman Türk ahlakı ideal ahlak olarak yerleştirilir (2007: 150). Dış grup üyelerinin sahip olduğuna inanılan olumsuz özelliklerin tam tersinin iç grup üyelerine atfedildiği görülmektedir. İç grup üyeleri ile dış grup üyeleri arasındaki sınır çizgisi bu özellikler gerekçe gösterilerek çizilir. Ahlak ve namus gibi kavramlar üzerinden değerlendirmeye tabi tutulan dış grup üyeleri arasında da kadınlar ilk elden hedef tahtasına yerleştirilir. Namusları ve dolayısıyla cinsellikleri, aile yapıları ile annelikleri sorgulanan "öteki" kadınlara yüklenen bu özellikler aslında iç grup üyesi kadınların, sahip olması beklenen özelliklerinin negatifi konumundadır.

Türkiye'de ana akım sinema açısından bakıldığında, farklı etnik gruplardan ve ulustan kadınların gelenekselleşmiş kadınlık rollerinin ve ırkçı yaklaşımın olumsuz imgeleriyle bezeli bir şekilde sunuluşu Türk sinemasının en göze çarpan özelliklerindendir.

2.2. Sinemada cinsiyetçi klişeler

Burada tartışılması gereken bir diğer önemli nokta da sinemadaki kadın temsilleri ve bu temsillerin sarıldığı klişelerdir. Özellikle ana akım sinema söz konusu olduğunda kadınlara yönelik tutum ile farklı etnik gruplara yönelik tavrın iç içe geçtiği söylenebilir. Her iki durumda da anlatım klişeler üzerine kuruludur ve anlatım dili iktidar sahibi grubun yani hem eril iktidarın hem de başat olan etnik grubun dilidir. Bu hakim grubun dışında kalanlar, üzerine söz söylenen nesne konumundadır.

Popüler sinemada anlatım, ataerkil yapının korunması ve sürdürülmesinde önemli bir paya sahiptir. Erkekler karar mekanizmasının başında ve olaylara yön veren durumunda yer alırken, kadınlar ise tabi olan, yönlendirilen ve seyredilen olarak temsil edilmektedir. Ataerkil kültürel, toplumsal ve ahlaki değerlere başvurarak erkek egemenliğinin kanıksandığı bir dünya kurulmasına yardım eden geleneksel sinemada, belli kadın ve erkek modelleri üretilmektedir (Akbulut 2008: 19-20).

Tüm sanat ürünleri gibi sinema da reel olarak yaşanmakta olan dünyanın dışında ideal bir yaşam olduğuna dair inancı beslemektedir. Popüler sinemada toplumda var olan sınıf, cinsiyet ve etnisiteye bağlı çatışmalar gizlenerek, "nesnel", "yansız" bir bakış açısı imal etme çabaları görülür. Burada çelişkilerle dolu mevcut dünya halinin olağanlığı vurgusu kadın-erkek ilişkilerinde de kendini gösterir. Cinsiyetler arasındaki gerilimlere uyum sağlayan karakterler ön plana çıkarılarak bu gerilimler törpülenir. Toplumsal yaşamda cinsiyetler arasında var olan eşitsizliklerin kadın seyirci açısından doğallaştırılmasında kahkaha ve gözyaşı işlevsel bir rol oynar. Abartılar aracılığıyla kadın seyircinin duygusal rahatlaması sağlanır, gerilimler yumuşar, zıtlıklar bertaraf edilir ve düzen yeniden kurulur (Abisel 1994: 125-126).

"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı makalesinde Mulvey, kadının sinemadaki temsili konusunda politik bir araç olarak psikanalitik kuramdan faydalanır. Ona göre sinemanın sunduğu hazlardan biri "gözetlemecilik"tir, izleyicinin bastırılan teşhirciliği oyuncuya yansıtılır. Bakmadaki haz, etkin erkek ve edilgin kadın arasında bölünür. Kadınlar bakılası olandır ve kendi başlarına bir önemi yoktur. Filmdeki erkek karakterler, cinsel olarak nesneleştirilmezler, olayları denetleyen iktidarın temsilcisi olarak yer alırlar. İzleyici, perdedeki erkek bakışıyla özdeşleştiğinde, erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücü sayesinde, iktidar sahibi olmanın tadına ulaşır. Kadın karakter ise perdenin her iki tarafındaki erkeğin yani hem erkek karakterin hem de izleyicinin bakışının nesnesidir. Psikanalitik kuramdan yararlanan Mulvey, kadın karakterin erkek izleyicide hadım edilme endişesi yarattığını ve bu endişeyle başa çıkmak için sinemasal anlatıda, birincisi kadın karakterin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması; ikincisi erotik nesne olarak fetişleştirilmesi olmak üzere iki yola başvurulduğunun altını çizer (1997: 42-43).

Mulvey'in kadın karakterler üzerindeki açılımının üzerine, Nilgün Abisel'in *Aşk Mabudesi* (Saydam 1969) adlı filmdeki iki kadın karakteri karşılıklı çözümlemesi, meselenin somutlaşması açısından önem taşımaktadır. Ayrıca klişelerin kadın karakterlerin yaratımında ne ölçüde belirleyici olduğu da bu örnek üzerinden görülmektedir. Filmin ana karakteri Leyla'nın sunuluşu, onun erkeklerin fetişleştirip, ona

tapmasına değecek bir kadın olduğunu anlatan görüntüler eşliğindedir. Leyla karakteri, namusuna düşkün, aşk ve evliliği her şeyden fazla önemseyen, para hırsı olmayan, paranın mutluluk getirmediğini her fırsatta vurgulayan bir karakter biçiminde çizilir. Abisel'e göre, Leyla'nın bu yönü, filmin seyircisinin sınıfsal karakteri açısından önem taşımaktadır. Leyla ile özdeşleşen alt sınıftan kadınlar, yaşamın olduğu haliyle meşrulaştırılmasına tanık olurlar. Leyla'nın dikkat çeken bir diğer özelliği de anlatı boyunca başkalarının yaptıklarına tepki olarak eylemde bulunmanın dışında yaşamını belirleyen hiçbir kararı kendisinin vermemesidir. Onun eylemlerini ya olaylar ya da kişiler yönlendirir. Leyla'nın tam zıddı şekilde çizilen diğer kadın karakter ise Jale'dir. Leyla nasıl "yoksul-iyi kadın" klişesinin temsilcisiyse, Jale de "zengin-kötü kadın" klişesinin temsilcisidir. Zengin, şımarık, cinselliğini ortaya koyan ve istediklerini elde etmek için her fırsatı değerlendiren Jale'nin taşıdığı kötü özellikler, Leyla'nın iyiliğini pekiştirir (1994: 142-144). Jale bu özellikleriyle etkin eril alana dahil olur ve bu girişkenliği karşısında cezalandırılır. Verilen mesajla, erkek alanına girmenin tehlikeleri izleyiciye sezdirilmekte, kadının eylemlerinin sınırları çizilmektedir.

2.3. Sinemada ulusal kimliğin aktarıcısı olarak kadın

Aşk Mabudesi'ndekine benzer karşıtlıklara Türkiye'de geleneksel sinema örneklerinin bir çoğunda rastlanmaktadır. Jale'nin bu filmde üstlendiği rolü, bir çok melodramda farklı etnik gruplardan kadınlar taşıyabilmektedir. Kandiyoti'nin incelediği edebiyat alanındaki "ahlaklı Müslüman kadın" ile "ahlaksız Müslüman olmayan kadın" zıtlığı bu anlamda sinemada da görülmektedir. Sayın ve Büyükakça, *Güz Sancısı* (Giritlioğlu 2009) filmine yönelik eleştirilerinde bu noktaya işaret etmektedirler. Anlatıda gayrimüslim azınlıkların, yalnızca Rum fahişe Elena ve babaannesi tarafından temsil edilmesini eleştiren yazarlar, bu temsilin, gayrimüslim kadınlara yönelik hem toplumsal önyargılar hem de sinemadaki yaygın klişelerin bir devamı niteliğinde olduğunun altını çizerler. Yeşilçam yapımı bir çok filmde karşımıza çıkan klişeler burada da tekrarlanmaktadır. "Bizanslı, Ermeni, Kıbrıslı Rum karakterlerin kaypak, dönek, kendi menfaatine güdümlü, ancak kaba kuvvetten anlayan erkekler ile Türk'ün tutkusu ve şehveti karşısında eriyen, bir gün bir Türk tarafından elde edilmek üzere dünyaya gelmiş gibi görünen kadınların bedeninde ete kemiğe büründüğünü görmüşüzdür" (Sayın ve Büyükakça 2009: 13).

1919 yapımı *Mürebbiye* filminin yönetmeni Ahmet Fehim, mürebbiyelik yapmak için Fransa'dan İstanbul'a gelen ve çalıştığı evin tüm erkeklerini baştan çıkaran Anjel karakterinin Fransız olmasının, Fransa ordularının işgaline karşı duyulan tepkiyi ifade ettiğini savunmuştur (Dönmez-Colin 2005: 3). İşgale yönelik tepkinin, bir Fransız kadınının cinselliğine yönelik saldırıyla yapılıyor olması, vatan-uluskadın birliğini kanıtlamaktadır. Kadın karakter aracılığıyla Fransız erkeklerinin namusu konu edilerek, aşağılanmaktadır.

Bu tip klişeler eşliğinde sunulan farklı etnik gruplardan kadınların sinemada, zıtlığın olumsuz yanını temsil etmesine neden olarak onların "ahlak ve namus kurallarına uymamaları", aynı zamanda girişkenlikleriyle de eril alanı zorlamaları gösterilir. Bu davranışları sonucunda ya cezalandırılır ya da kurallara boyun eğmeleri sağlanarak hem bir azınlık üyesi hem de kadın olarak toplumsal konumları ve nerede durmaları gerektiği hatırlatılır.

Dönmez-Colin, Müslüman ülke sinemalarında ailenin kilit önemde olduğunu belirterek, ulusal kimlik yaratmada merkezde duran aileyi, din, toplum ve siyasa değerlerini bünyesinde barındıran bir mekanizma olarak tanımlar (2005: xiv). Ona göre, gerçek dışı olan kadın temsilleri, aile kadınlarına verilen mesajı barındırır. Mesajın içeriği ise gerektiği gibi kadınlık rolüne uyum sağlamayan, sınırı aşan kadının cezalandırılacağıdır (2005: 5-6).

Model oluşturacak kadın karakterlerin ana özellikleri fedakarlıklarıdır. Lütfü Akad'ın *Vurun Kahpeye* (1949) filminde, kendini milli mücadeleye adayan bir öğretmenin cezalandırılışına tanık olunmaktadır. Bu kadın kendini, vatanı ve sevdiği kişi uğruna feda etmekten kaçınmamaktadır (Dönmez-Colin 2005: 17). Kadın bu örnekte de görüldüğü gibi ya mücadele ettiği değerler için ya da sevdiği erkek için ölmüştür. Her durumda kadın karakter, idealleştirilmektedir. Kadının sorumluluk duygusu

ve vefası uçlara vardırılmaktadır. Öyle ki canını vermekten kaçınmamak, kadın doğasının bir parçasıymış gibi algılanan fedakarlığının en büyük göstergesi olduğundan sıklıkla yinelenen bir klişe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Akbulut'un melodram sinemasında kadın temsilleri üzerinde durduğu çalışmasında, geleneksel anlatı sinemasında üretilen ulus kimliğinin kadın üzerinden aktarımını 1965-1975 arası on yıllık dönemden verdiği film örnekleriyle açıklamanın faydalı olacağına inanılmaktadır. Akbulut'a göre ahlak, namus, erdem gibi değerler kadın karakterler aracılığıyla dile getirilmektedir. Kadın, eril kültürün değer verdiği sadakat, namus, bağlılık gibi değerlerin taşıyıcısıdır (2008: 88).

Geleneksel sinemada ulusal kimliğin inşası açısından "Batı" ve "Batılı" imgesi başvurulan klişelerden bir tanesidir. Bu klişenin içi daha çok olumsuz özelliklerle doldurulmaktadır. "Batı" ulusal kimliği bozan, bu kimliğe olumsuz yönde etki eden, onu kendine benzeterek ulusun sahip olduğu kültürel değerleri alt üst eden karşıt değerler kümesidir. Ahlaki olarak çürümüşlüğü simgeleyen "Batı", yozlaşma tehlikesi barındırmaktadır. Bu anlamda, Türkiye'de yaşayan gayrimüslim azınlıklar da Batı'nın ajanları olarak değerlendirilmektedir. Melodram sinemasında köyden gelen genç kadına burjuva kentli yaşama alışması için ona ders veren karakterler genellikle gayrimüslimlerdir (Akbulut 2008: 120). Bir yandan uygarlık olarak seviyesine ulaşılmak istenen "Batı" miti, diğer yandan da geleneksel değerlerin kaybedileceği korkusu, yol açtığı ideolojik karmaşa nedeniyle, hem farklı etnik gruplara hem de dünya sistemini şekillendiren ülkelere karşı çelişkili bir tutuma sahip olunmasına neden olmaktadır.

Akbulut'un verdiği film örnekleri bu çelişkili yaklaşımı açıklayan örneklerdir. *Sürtük* (Eğilmez 1965) filminin ana karakteri olan Naciye, sınıfsal ve sosyal olarak basamak atlayabilmek için öğretmenlerden görgü dersleri almaktadır. Naciye'nin bir yandan batılı burjuva yaşamına kılık, kıyafet, davranış kalıplarını öğrenerek alışması, arzu edilen bir değişiklik olsa da karakterin doğuya özgü olduğu düşünülen, doğallık, iyi niyetlilik, aza kanaat etme gibi değerlerden taviz vermesi hoş karşılanmaz. Karakterin bir sentez olmasına gayret edilir. Gayrimüslim hocadan aldığı derslerde öğretilen her batılı davranış tarzına karşılık, Naciye "biz böyleyiz" şeklinde savunma geliştirir. Bu savunması ile sınıfsal ve ulusal düzeyde "biz" kimliğinin bileşenlerine vurgu yapar (Akbulut 2008: 173).

Samanyolu (Aksoy 1967) filmi içinse, kadın ve erkek ana karakterler olan Zülal ve Nejat arasındaki farklılığın doğu ve batı arasındaki karşıtlığı simgelediğinin altını çizen Akbulut, filmde müziğin bu karşıtlığın oluşturulmasında işlevsel olarak kullanıldığını belirtir. Zülal, eğlence düşkünü, arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde Batı müziği eşliğinde dans edip eğlenen, zengin ve şımarık kız klişesinin temsilcisidir. Nejat ise bu sefahat yaşamına ayak uyduramayan ağırbaşlı, olgun erkektir. Müzik zevki de Zülal'in müzik zevkinin zıddıdır. Batı müziği ile eğlenen Zülal'e karşılık Nejat, ud çalmaktan zevk almaktadır. Bu karşıtlıklardan hareketle Zülal ile özdeşleşen batılı kimliği yapay, eğlence düşkünü olarak temsil edilirken, erkek karakter Nejat ile özdeşleşen doğululuk, kırılganlık ve duygusallığı imler (Akbulut 2008: 202).

Karagözlüm (Yılmaz 1970) hakkında ise Akbulut, ana kadın karakter olan Azize'nin isminin "aziz vatan" anlamına geldiğine işaret eder (2008: 282). Ulusal değerlerin taşıyıcısı olarak resmedilen Azize, doğu-batı, biz-onlar karşıtlıklarında, doğunun yani bizin simgesidir. Şarkıcı olabilmek için yine bir gayrimüslim hoca olan Madam Suti'den yürüme, oturma, konuşma, dans dersleri alan Azize, Madam Suti'nin öğrettiklerine cevap olarak her defasında "Bizde de böyledir" diyerek, "biz"e özgü davranışları sergiler. Türk kimliği, batılı değer ve davranışların karşısında konumlandırılır (Akbulut 2008: 263).

Karagözlüm filminde, Azize'yi Hollywood'a bir filmde oynaması için götürecek olan Amerikalı film yapımcıları da "öteki"ni temsil eden diğer karakterlerdir. Anlatıda yapımcıların değersiz, hoş olmayan yanları sürekli vurgulanmaktadır. Akbulut, filmin erkek karakterinin, Azize'nin gitmesini önlemek için sıraladığı gerekçelerin, ulus imalarıyla bezendiğini vurgular. Azize'nin gitmesi durumunda kaybedecekleri, ulusal topraklar, dil ve ulusu oluşturan

insanlardır. Erkeğin asıl korkusu, Azize'nin varlığında buluşan, hem kendine tabi gördüğü kadını, hem de "aziz vatan"ı kaybetmektir (2008: 282).

3. FİLM İNCELEMELERİ

Bu bölüme kadar işlenen etnosantrizm ve bizöteki karşıtlığı, ulus ve kadın arasındaki ilişki, sinemadaki cinsiyetçi klişeler ile sinemada ulus kimliğinin kadın üzerinden aktarılışı başlıklarının ardından *Bir Millet Uyanıyor* (Eğilmez 1966) ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Refiğ 1969) adlı filmlerde kadınlardan ve kadın kimliğinden ulusal değerlerin aktarımında nasıl yararlanıldığına bakılacaktır.

Sinemasal anlatıyı bir metin olarak okuyabilmekteyiz. Bu anlatıda yer edinen klişelerin ortaya çıkarılması ayrıca bu klişeleri şekillendiren ırkçı ve cinsiyetçi önyargıların belirlenebilmesi için bu metinlerin ikinci bir okumaya tabi tutulması gerekmektedir. Bu okuma ile, mevcut önyargılardan sıyrılmak, popüler anlatıda toplumsal çelişkileri doğallaştırmayı amaçlayan yaklaşımın ötesine geçilmesi hedeflenmektedir. Film incelemelerinde bu hedeflere uygunluğu nedeniyle yöntem olarak söylem analizinden yararlanılacaktır. Foucoult'ya göre söylem, tüm dünyayı ve insanları şekillendiren ancak sınırları belirlenebilecek ve sarsılabilecek olan düşünceler, inanışlar, yargılar, değerler, semboller, kelimeler, harfler, kurumlar, normlar, gelenekler ve dilden oluşan, içerisinde bir çok hiyerarşik yapıyı, güç ilişkisini bulunduran dev bir organizmadır (aktaran Baş ve Akturan 2008: 25). Söylem analizi ise, insanın veya toplumun söylemlerinin ve eylemlerinin incelenebileceği bir analiz yöntemi olarak tanımlanmaktadır. Bu analiz yöntemi aracılığıyla söylemin, güç, iktidar, bilgi, inanç ve ideoloji tarafından nasıl şekillendirildiği ortaya koyulmaya çalışılır (Demir 2008: 5-6). Nitel araştırma yöntemleri içinde yer alan ve genel olarak, iletişim, ekonomi, mimari, dil bilim, siyaset bilimi, sosyoloji, psikoloji alanlarında faydalanılan söylem analizi ile ideolojik, politik, ekonomik özellikler üzerinde analiz yapılır. Bu yol ile söylem içindeki güç ilişkileri, çelişkiler, sömürü, ayrımcılık ve söylemi oluşturan güdüler, toplumsal bağlam içinde ortaya koyulmaya çalışılır (Demir 2008: 33).

Söylem analizinin uygulanabilirliği açısından sinema dilinin nasıl ele alındığı önemli bir noktadır. Literatürdeki mevcut çalışmalara bakıldığında da sinema ile dil arasında kurulan paralellik göze çarpmaktadır. Bir filmi izleyen izleyicinin filmi okuması gerekir. Bu yol aracılığıyla filmin yaratıcısı ve izleyici arasında denge kurulur, izleyici görüntünün temelanlamsal ve yananlamsal niteliğinin yani yaratıcının kendine özgü anlatım biçiminin ve aynı zamanda ideolojik arka planın ayırtına varır (Monaco 2001: 158). Sinemada ulusal kimliğin üretiminde kadın temsillerine odaklanılan bu çalışma açısından söylem analizine başvurulmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle belirlenen her iki film için hakim algılayışın sinemada kullanılan dil aracılığıyla nasıl tekrar üretildiği üzerinde durulacaktır. Söylem analizinde dilsel ifadelerin yanında davranışlarla da ilgilenildiğinden, bahsi geçen çalışmada karakterlerin davranışları da incelemeye tabi tutularak klişeleşmiş davranış kalıplarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Filmler incelenirken, değinilecek noktalar ve dikkat çekilecek hususlar şu şekilde sıralanabilir:

- İşlenen değerler, amaçlar ve arzular,
- Tekrarlanan klişeler ve sloganvari söylemler,
- Kişilerin betimleyici özellikleri,
- Filmlerdeki kadın karakterlerin toplumsal rolleri ve onlara yüklenen anlamlar,
- Kadınların yaşadıkları mekanlar, giyimleri, aksesuarları,
- Karakterler arasındaki ilişki türleri.

3.1. Bir Millet Uyanıyor

Filmin Özeti:

Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç yılı olan 1919'da geçen filmde, Yunan ordularının işgaline karşı savaşan bir grubun hikayesi anlatılmaktadır. Çanakkale'de beraber savaşan 96. Topçu Alayı üyelerinden sağ kalanlar; Yüzbaşı Davut (Kartal Tibet), Bigalı (Hayati Hamzaoğlu), Kara Bilal (Danyal Topatan), Koca Ahmet (Erol Taş), Mülazım Faruk (Tugay Toksöz), Tilki Çavuş (Münir Özkul) ve Borazan Rıza (İhsan Yüce) Çanakkale'den sonra farklı yerlere da-

ğılmıştır. Ancak işgale karşı koymak için tekrar bir araya gelirler. Her biri Çanakkale'de geçen günleri tekrar yaşamak istemektedir. Aralarında tam bir erkek dostluğunun söz konusu olduğu bu gruba katılan yeni üyeler de olur. Onlar da bu grup ruhuna dahil olurlar. Grubun hemen hemen tüm üyeleri savaşta bedel ödemiş, yakınlarını kaybetmiş ya da bir daha hayata tutunamamış olduklarından intikam almak istemektedirler. İşgale karşı savaşmak için Yunan ordusunun gireceği bir köyün halkını direnişe ikna eden 96. Alay, köylülerle birlikte savaşa hazırlanır. Köyde 96. Alay ile birlikte savaşa katılan yalnızca iki kadın vardır. Biri köylüleri 96. Alay ile beraber savaşmaya ikna eden yaşlı kadın, diğeri de eski gazi Yahya Kaptan'ın (Atıf Kaptan) torunu Zeynep'tir (Sevda Nur). 96. Alay ve köylüler Yunan ordusunun öncü güçleriyle savaşır ancak köylü kadın ve çocukların esir alınması nedeniyle teslim olur, yargılanır ve idam edilirler. Ancak onların idamı köylüleri galeyana getirir. Film, köylülerin Yunan askerlerinin üzerine yürümesi ile son bulur.

İşlenen değerler, amaçlar ve arzular:

Filmin başlangıcında olayların geçtiği zamanı betimlemek için dış sesten faydalanılmıştır. Burada yapılan çeşitli tanımlamalar, filmde işlenen değerleri göstermesi açısından önemlidir. Üzerinde sıkça durulan bir olgu olan "Türklük" olgusu çeşitli biçimlerde nitelenmektedir. Türk ulusundan bahsedilirken "Tarihi şan ve şeref dolu bir millet" tanımlaması kullanılırken, savaşılan ülkeler için ise "Türkün dünkü uşakları" denilerek farklı uluslar arasında asimetrik bir ilişki kurulmaktadır.

İşgal ordularının savaş sırasındaki eylemlerine de anlatımda yer verilmekte, kadınlara yönelik saldırılar anlatımda geniş yer tutmaktadır. Bu noktada Türk kadını idealleştirilmekte, ona yapılan saldırı ise kadının ait olduğu etnik kimlik dolayısıyla kınanmaktadır. "Mübarek Türk anasının iffetine, el değmemiş Türk kızlarının ırzına göz diktiler" cümlesinden de anlaşılacağı gibi saflık ve temizlikle özdeşleştirilen annelik ve bekaret, Türk kadının başlıca özelliği olarak çizilmektedir. Ulusun biyolojik ve kültürel üreticileri olarak görülen kadınlara yönelik cinsel şiddet, birebir kadın cinselliğine yönelik bir saldırı olarak ele alınmadan, ırkın saflığı gibi ulusal değerlere yönelik bir saldırı olarak değerlendirilmektedir.

Tekrarlanan klişeler ve sloganvari söylemler:

Dış sesin anlatımında hakim olan etnosantrikcinsiyetçi söylemlere film kişilerinin arasındaki diyaloglarda da sıklıkla rastlanmaktadır. 96. Alay'ın sağ kalan üyelerini toplamak için yola çıkan Mülazım Faruk, Kara Bilal'in köyüne gider. Köy Yunan askerlerinin saldırısına uğramıştır. Faruk köye girdiğinde karşılaştığı ilk görüntü, bir direğe bağlanarak öldürülmüş, üstü başı yırtık bir kadındır. Kadının giysilerinin göğüslerini açık bırakacak biçimde yırtılması, tecavüze uğradığını izleyiciye anlatmaktadır. Kara Bilal'in evindeki durum da bundan farklı değildir. Bilal'in kızı Ayşe yerde çıplak şekilde yatmakta, direğe bağlanan Bilal de kızına ağlayarak bakmaktadır. Bilal'in Faruk'a söylediği ilk söz, "Kara Bilal öldü. Onu bağlayıp gözünün önünde kızını kirlettiler, hiçbir şey yapamadı" olur. Tecavüzün "kirlenme" olarak algılanması ataerkil kültürde sıklıkla başvurulan bir klişe olarak bu filmde de tekrarlamaktadır. Kızının tecavüze uğraması ve kendisinin hiçbir şey yapamamış olmasından kaynaklanan öfke ve üzüntü, kızının öldürülmüş olmasından duyduğu acıya baskın gelmekte ve diyaloglara da bu şekilde yansımaktadır. Bilal kızının mezarının başında da "Gözümün önünde kızımı kirlettiler, kıpırdayamadım. Gözlerini oyamadım" der. Tecavüzden "kirlenme" olarak sıklıkla bahsetmesine karşılık, yalnızca bir kere tecavüzden bahsetmek yerine kızının erken yaşta ölmüş olmasından duyduğu üzüntüyü dile getirir.

Kızının başına gelenler nedeniyle büyük bir üzüntü yaşayan Bilal'e Yüzbaşı Davut'un söyledikleri de dikkat çekicidir. "Düşün ki senin kızın gibi binlerce Türk kızını aynı tehlike bekliyor. Kızlarımızın, kadınlarımızın namusu kadar vatanımızın da iffeti tehlikede" diyen Davut, bu sözleriyle Bilal'i işgalcilere karşı harekete geçirmeyi amaçlamaktadır. Yine ulusun üyeleri olan erkekleri savaşmaya iten temel dürtünün, "namusu koruma" dürtüsü olduğuna dair atıfta bulunulmakta, buna ek olarak da kadın bedeni ile vatan birbirine bağlanmaktadır.

Bilal'in kızının intikamını alış biçimi de üzerine düşünülmesi gereken bir noktadır. Cephane almak için bir eve baskın düzenleyen 96. Alay üyeleri ile Yunan askerleri arasında çatışma çıkar. Bu baskından önce Yunan bir subay

çiftlikteki kadınlardan birine tecavüz etmek üzeredir. Kara Bilal, bu subayın kızını öldüren kişi olduğunu anlar ve adamı penisinden vurur. Bilal'in subayı tam da başka bir kadına tecavüz edeceği sırada yakalaması ve penisinden vurması, onun hem kızının intikamını alması, hem ulusun diğer kadınlarının namusunu hem de vatanın namusunu koruması açılarından çoklu anlamlara sahiptir.

Filmde yinelenen etnosantrik-cinsiyetçi klişelerden en görünür olanı ise 96. Alay'ın savunduğu köye Yunan askerlerinin giriş sahnesidir. Köye giren askerler yaşlı bir kadını saklandığı yerde bularak sorgularlar. Yunan ordusu ile işbirliği yapan bir Bulgar, yaşlı kadına "Diğer karılar nerede? Bunlar karı ister" diye sorar, kadın da "Ne yapacaksın karıları? Sen varsın ya!" şeklinde cevap verir ve bu cevabı nedeniyle de öldürülür. Bu diyalogda önem taşıyan nokta, bir gayrimüslim olan Bulgar köylüsünün, doğal bir işbirlikçi olarak nitelenmesidir. Burada yinelenen klişe, gayrimüslimlerin, "dışarıdaki" düşmanların, "içimizdeki" temsilcileri olduğudur. Ayrıca bu diyalog ile farklı etnik grupların güçsüz görülmesinden kaynaklanan dişileştirilmesine de tanık olunur.

Filmlerdeki kadın karakterlerin betimleyici özellikleri, toplumsal rolleri ve onlara yüklenen anlamlar:

Bu filmde de diğer tarihsel filmlerde olduğu gibi erkek karakterler ve onlar arasındaki dostluk ön plana çıkarılırken, konular kadın karakterler üzerine kurulmadığından, kadınlar silik bir şekilde çizilmiş yalnızca anlatımı desteklemek üzere kullanılmıştır (Özgüç 1998: 23-25). *Bir Millet Uyanıyor*'da da yalnızca iki kadın karaktere yer verilmiştir. Bu kadınların ikisi de 96. Alay'ın Yunan ordusuyla karşılaşacağı köyde yaşamaktadır.

İki kadından yaşlı olanı anlatıda köylüleri savaşmaya ikna etmesi açısından önemli rol oynasa da adı ya da yaşamına dair en ufak bir bilgi bile seyirciye verilmez. Herkes ona "ana" diye hitap etmektedir. Bu hitap biçimiyle kadının tüm özellikleri silikleşmekte, ulusun kadınlarının kendilerine pay çıkarması gereken bir örneğe dönüşmekte ve genellenmektedir. Cesaret, fedakarlık, deneyim, anaçlık, dobralık, sadelik gibi özellikler bu kadın karakterde vücut bulmakta, bu gibi özellikleri nedeniyle kendisine saygı duyulmaktadır. 96. Alay'ın, köylüleri savaşmaya davet eden konuşması sırasında köylüler savaşmaya itiraz ederken, yaşlı kadın ilk olarak köyde kalmaya karar verir ve peşinden köyün erkeklerini de sürükler. Kendisine duyulan saygıyı da bu biçimde haklı çıkarmış olur. Yaşlı kadının cesaret gösterisinde bulunduğu bir diğer sahne de Tilki Çavuş'un köylülere silah dağıttığı sahnedir. Köyün genç yaşlı tüm erkeklerine silah verilirken, kadına verilmez. Bunun üzerine kadın, hızla bir silahı çekip alır ve uzaktaki bir hedefi vurur. Cesaretini ve silah kullanmadaki ustalığını kanıtlayan kadın, böylelikle tüfek almaya hak kazanır.

Bahsedilen kadınla ilgili bir diğer önemli husus da kadının yaşı nedeniyle cinsiyetsiz olmasıdır. Anlatı boyunca karşımıza çıkan tüm kadınlar tecavüze uğrar ya da tecavüze uğrama korkusundan bahsederken bu kadın için böyle bir tehlike bulunmamaktadır. Sonucunda da yaşlı kadın, Yunan askerlerinin köyü bastığı sahnede saklandığı yerde bulunması ve sorgulanmasının ardından, filmdeki tüm diğer kadınlardan farklı olarak, cinsel şiddete uğramadan öldürülür.

Filmdeki ikinci kadın karakter ise eski gazi Yahya Kaptan'ın torunu Zeynep'tir. Yaşlı kadının özelliklerini tamamlayan nitelikler, Zeynep aracılığıyla temsil edilmektedir. Zeynep'in en göze çarpan özellikleri saflığı, güzelliği, çocuksuluğu ve iyi niyetliliğidir. Cesaret, Zeynep'i de harekete geçiren bir nitelik olsa da yaşlı kadındaki kadar belirleyici değildir. Cesaret gerektiren işlere daha çok zorunluluktan, "durum öyle gerektirdiği" için kalkışmaktadır. Davranışlarına bilinç yerine iyi niyet yön vermektedir. Yunan ordusu yaklaştığı için tüm köylü köyü terk ederken, Zeynep'in dedesi Yahya Kaptan savaşmak için tek başına köyde kalmıştır. Zeynep de dedesinden gizli olarak, onu yalnız bırakmamak için diğer köylülerle gitmez ve köyde kalır. Elinde bir silahla samanlığa saklanarak Yunan askerlerini beklemektedir. Köye giren 96. Alay köyü gezerken, Mülazım Faruk, Zeynep'i bulur. Zeynep, Faruk'un Türk olduğunu öğrenince rahatlar. Faruk, Zeynep'e silahla ne yapacağını sorar. Zeynep de, "Silahta beş kurşun var. Dördünü onlara, birini kendime sıkacaktım" der. Bu diyalogda önemli olan nokta, düşmanın eline geçmek-

tense kadının ölümü tercih etmesidir. Burada da Zeynep'in bir Türk kadınına yakışan davranışı sergilediği seyirciye sezdirilir. "Namusuna sahip çıkmak kadının başlıca sorumluluklarındandır, aksi takdirde ölüm tek çıkar yoldur" klişesi yine tekrarlanmaktadır.

Kadınların yaşadıkları mekanlar, giyimleri, aksesuarları:

Filmdeki her iki kadın karakter de 96. Alay'ın savunduğu köyde yaşamakta olan kadınlardır. Kadınların köylü olmaları ve "köylülük" olgusuyla anılmaları anlatıda işlevsel bir rol üstlenmektedir. Bu biçimde kadınlar, "modern" alandan uzaklaşmaktadır. Köy hayatının kapitalist modernitenin dışında değerlendirilmesi, bu yaşam biçiminin saflığına vurgu yapmakta, aynı zamanda ulusa mal edilen el değmemiş milli özellikleri güzellerken, bu değerlere duyulan özlemi ifade etmektedir. Bir diğer yandan da kır hayatının saflıkla ilişkilendirilmesi ve kadınların köylü olmaları aracılığıyla, kadınların "namus"larının, anlatı açısından sorun teşkil etmesinin önüne geçilmiştir. Milli değerleri bozulmaya uğratan modernizm ve ona bağlı olarak şekillenen kent yaşamının kadınlar için tehlikeli olduğu görüşü, gelenekseli korumaya çalışan milliyetçi ideolojinin savlarından biridir. Dolayısıyla kent yaşamından ve bu yaşamın getirdiği bozucu etkinin uzağında olan köylü kadın, ataerkil aileye olan bağlılığı sembolize ettiğinden, iç gruba ait özelliklerin en uygun taşıyıcılarıdır. Anlatıda kadın karakterlerin giyimleri ve aksesuarları da onların bu özelliklerini destekler niteliktedir. Abartıdan uzak, en ufak bir cinsel çağrışım uyandırmayan giyimleri ile söz konusu kadınlar, ulusal değerlerin vücut bulduğu varlıklar olarak temsil edilmektedir.

Karakterler arasındaki ilişki türleri:

Bir Millet Uyanıyor'da anlatıda belirleyici olan karakterler, erkek karakterlerdir. İlişkilerinde tam bir erkek dostluğunun hüküm sürdüğü bu kişiler arasındaki tüm diyaloglarda; dayanışma, birbirini gözetme, saygı ve bağlılığı vurgulayan yoldaşlık hukuku gözlemlenmektedir. Kahramanlık, gözü karalık ve cesaret, erkek karakterleri harekete geçiren en önemli unsurdur. Savaş ortamında başlayan dostluk ve yoldaşlıkları, ilişkideki kahramanlık olgusunu pekiştirmektedir. 96. Alay'a mensup ana karakterler ile onlara sonradan katılanların kişisel özellikleri, savaşçılıkları çevresinde geliştirilmiştir. "Vatan savunması", "vatanın namusu", "kadınların namusu", sorumlusu ve koruyucusu oldukları başlıca olgulardır. Karakterler arasındaki diyalogların bir çoğunda bu içeriğe rastlanmaktadır.

Kadın karakterler açısından ise durum, erkek karakterlerde olduğundan farklıdır. Onlar için de cesaret önemli bir belirleyen olsa da erkek karakterler kadar etkili oldukları söylenemez. Kadın karakterler anlatıda çoğunlukla erkeklerle ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadır. Yahya Kaptan'ın torunu Zeynep ya da Yunan askerleri tarafından esir alınan ve öldürülen köy muhtarının karısı gibi karakterler, "kahraman" erkeklerin kişisel uzantıları biçiminde aktarılmıştır. Ayrıca erkek karakterler arasında gözlemlenen dostluk ve dayanışma ilişkisine kadınlar arasında rastlanmamaktadır. Kadınların yan yana durdukları ya da erkek karakterler arasındaki dayanışmanın bir benzerinin görüldüğü tek bir sahne dahi yoktur. Kadınlar anlatının edilgen unsurları, olayın ise mağdurlarıdır.

Özgüç, Türk sinemasında tarihsel filmlerin, tarihsel sorgulamalardan uzak olduğuna, yaklaşımın özellikle yüzeysel tutulduğuna işaret etmektedir. Tarihi verilerden ancak sınırlı şekilde yararlanılır, tarihin yorumu ise oldukça şovendir (2005: 32-35). Savaşa ve uluslararası sorunlara barış yanlısı bir şekilde yaklaşılmamaktadır. Kahramanlık ve yiğitlik üzerine kurulu olan bu filmlerde, kadın ve çocuklara yönelik şiddet savaşın haklılaştırılmasında araç olarak kullanılmaktadır (Özgüç 2005: 182). *Bir Millet Uyanıyor* için de mevcut yargılar geçerlidir. Karakter özellikleri klişelerle bezelidir. İyi-kötü arasındaki ayrım etnik gruplar arasındaki ayrıma dönüşmüştür. Filmde Yunan askerlerinin uyguladığı şiddet, onların etnik kimliğine bağlanmaktadır. Kadın karakterler de iki ulus arasındaki ayrımı pekiştirici unsurlardır. Temsilleri yalnızca araçsaldır. Anlatımı güçlendirmek için anlatı içine yerleştirilmiş izlenimi uyandırmaktadırlar. Söz konusu filmin bu özellikleri nedeniyle, anlatıda etnosantrik ve cinsiyetçi klişelerin birebir örtüştüğü net olarak görülmektedir.

3.2. Bir Türk'e Gönül Verdim

Filmin Özeti:

Almanya'da tanıştığı Türk işçi İsmail Usta'dan (Bilal İnci) bir çocuğu olan Eva (Eva Bender)

Türkiye'ye dönüşünden sonra bağlantısının kesildiği İsmail'i bulmak için Kayseri'ye gelir. İsmail Usta'yı ararken tanıştığı şoför Mustafa (Ahmet Mekin), Eva'nın İsmail'i bulmasına yardım eder. Başka bir kadınla evli ve bir çocuk sahibi olan İsmail, Eva ve oğlu Zafer'i başından savmak ister, bu nedenle Eva'yı bir otele yerleştirir. Eva, gittiği her yerde olduğu gibi otelde de erkekler tarafından taciz edilmekte, rahatsız edici bakışlarla karşılaşmaktadır. Alman olmasından dolayı Kayseri gibi bir Anadolu kentinde tüm dikkatleri üzerine çekmiştir. Onunla gerçekten ilgilenen ve yardımcı olan tek kişi Mustafa'dır. Mustafa, İsmail'in çocuğun babası olduğunu reddetmesi nedeniyle büyük bir üzüntü yaşayan Eva'nın, İsmail'e dava açmasını sağlar. Bu süre içinde kaldığı otelde tacize uğrayan Eva, gidecek başka yeri olmadığından Mustafa'nın daveti üzerine onun köyüne gider ve burada ailesi ile yaşamaya başlar. Köyde Mustafa ve Eva arasındaki yakınlık aşka dönüşür. Daha önce hiç konuşmayan Eva'nın oğlu Zafer de köyde konuşmaya başlayacak kadar köy yaşamını ve buradaki insanları sevmiştir. Her ikisi de Türkçe öğrenir. Eva, köydeki diğer kadınlar gibi giyinmeye, çalışmaya ve yaşamaya alışır. En sonunda Müslüman olur. Mustafa ile evlenir. Ancak İsmail onları rahat bırakmaz. Düğün günlerinde Mustafa'yı öldürür. Mustafa'nın ölümü üzerine bir süre yas tutan Eva, kendisini Almanya'ya götürmek üzere Kayseri'ye gelen ağabeyini reddeder ve köyde Mustafa'nın ailesi ile beraber yaşamaya devam eder.

İşlenen değerler, amaçlar ve arzular:

Filmi, ana kadın karakter Eva'nın yaşadığı olayları ve geçirdiği dönüşümü anlamak açısından üç bölümde incelemenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Eva'nın Kayseri'ye gelişi ve burada karşılaştığı sorunlar ilk bölüm, Mustafa ile yakınlaşması ve köye adapte oluş süreci ikinci bölüm, köye tamamen uyum sağlaması ve Müslüman oluşu da son bölüm olarak ele alınabilir.

Eva'nın Kayseri'ye gelişi, İsmail Usta'yı buluşu, reddedilişi ve farklı bir ulustan kadın olarak yaşadığı tacizler, ilk bölümün ana bileşenlerini oluşturmaktadır. Eva, diline, kültürüne tamamen yabancı olduğu bir ülkede, çocuğunun babasını arayan yalnız bir kadın olmasıyla ataerkil sistemin bir çok değer yargısını çiğnemektedir. Burada Eva'nın sürekli gözetlenişine ve aşağılanmasına şahit olunmaktadır. İsmail'i bulmak için fabrikaya giden Eva, fabrikadaki erkeklerin merakını uyandırır. İsmail'e ve Mustafa'ya bu "sarı avrat"ın kim olduğunu sorarlar.

Nitekim Eva, hem sokaktaki erkeklerin hem de kaldığı oteldeki erkeklerin tacizleriyle karşı karşıya kalır. Ancak her defasında Mustafa tarafından kurtarılır.

İncelenecek ikinci bölüm ise Eva'nın Mustafa'nın köyüne gidişiyle başlar. Bu bölümde, Eva'nın güvensiz eril alandan kaçarak, güvenli aile ortamına dahil oluşuna tanık olunur. Ailenin yanında aynı zamanda güvenin kaynağı, köy adetleri ve ulusal değerlerle bağlanmaktadır. Eva burada "saf Türk" kimliğiyle tanışır. Köydeki eve girerken, Mustafa'nın annesini örnek alarak ayakkabılarını çıkarır, Türk kahvesi içer, akşam yemekte ise Türk yemeklerini yerler. Mustafa'nın annesi ve kız kardeşi yemek yapıp, hamur açarken Eva da onlarla beraber oturur, yaptıkları işi öğrenmeye çalışır.

Bu alışma safhası, Mustafa ve Eva arasında gerilimlerin doğmasına da neden olur. Köyün öğretmeni ile beraber köyü ve çevresindeki eski kiliseleri gezen Eva'nın bu davranışı Mustafa'yı kızdırır, ona tokat atan Mustafa'nın şiddetine maruz kalır. Ancak anlatıda bu olayın üstesinden Mustafa'nın ondan özür dilemesiyle gelinir. Mustafa bu davranışıyla Eva'yı hizaya getirmiş olur. Eva'nın köydeki yaşamının sınırları böyle bir yöntemle çizilerek, buna uyması sağlanır.

Mustafa ile yaşadığı gerilimin çözülmesi ile Eva'nın iç gruba dahil oluş süreci incelemenin üçüncü ayağını oluşturur. Artık köydeki diğer kadınlardan hem görüntü hem de davranış olarak farksızdır. Cinsiyet rollerine göre kendisinden beklenen tüm gerekleri yerine getirmekte, aynı zamanda Hıristiyan Alman kimliğinden kopuş yaşamaktadır. Eva'nın yeni yaşamına uyum sağlamadığı çeşmede çamaşır yıkarken, köyün öğretmenini görünce kafasını çevirişinden de anlaşılır. Eva, Mustafa ile kavga etmelerine neden olan öğretmeni görmezden gelerek, ataerkil değerleri sorgulamadan kabul etmiştir. Eva'nın oğlu Zafer de bu değişimden payını almıştır. Zafer'i diğer köylü çocuklardan ayır-

mak mümkün değildir. Zafer'deki en büyük değişim ise konuşmaya başlamasıdır. Daha önceleri hiç konuşmayan çocuk, Mustafa'dan Türkçe öğrenmiştir. Çocuğun konuşamamasının nedeni Mustafa'nın annesi ve babası tarafından, İsmail Usta'nın Türk, Eva'nın Alman olmasına bağlanmış, çocuktaki bu kimlik çatışmasının köydeki yaşam ile giderilmesi ve Türk kimliğinin baskın gelmesiyle çocuğun dili çözülmüştür. Filmde, Türkçe ile ilgili bir başka vurgu da kendisini köyden almaya gelen İsmail Usta ile Eva'nın Türkçe konuşmasıdır. İsmail ile önceleri yalnızca Almanca konuşan Eva, köydeki yaşamının ardından kendisiyle Almanca konuşan İsmail Usta'ya "Türkçe konuş" diyerek anadilini reddeder. Eva'nın dönüşümünün son noktası ise Müslüman olmasıdır. Tarlada çalışırken ve evde Mustafa'nın annesi ve kız kardeşinin namaz kılışlarını seyreden Eva, sonunda onlarla beraber namaz kılmaya başlar.

Anlatıda, Eva'nın değişim nedeninin yalnızca Mustafa'ya olan sevgisinden kaynaklanmadığı da Mustafa'nın ölümüyle gösterilir. Eva, Mustafa'nın ölümünün ardından köyün yakınlarındaki eski kilisede namaz kılar. Burada Eva'nın Hıristiyan Alman kimliğinden tamamen kopuşunu görürüz. Bir etnik kimlik diğerine baskın gelmiştir. Eva ancak bu şekilde çevresindekilerin saygı ve sevgisini kazanabilmiştir. Eva'nın yeni yaşamı ve dahil olduğu topluma bağlılığını kanıtlaması için attığı son adım da kendisini ve Zafer'i köyden almaya gelen ağabeyini geri çevirerek köyde kalma kararını açıklamasıdır. Bu şekilde Eva geçmişiyle olan tüm bağlarını silmiş ve "biz" kimliğine dahil olabilmiştir.

Tekrarlanan klişeler ve sloganvari söylemler:

Eva'nın sarışınlığı, Doğu ve Batı arasındaki zıtlığı aktaran bir özellik olarak, "Batılı sarışın kadın" stereotipinin yinelenişidir. Bu stereotiplere dair çağrışımlar, "öteki"ne karşı her türlü tacizi haklı göstermektedir. "Alman kadın" kimliğiyle Eva her türlü tehlikeye açık bir konumda yer almakta, eril alanı zorladığı ve sınırlarını aştığı için de başına gelenlerden sorumlu tutularak yaptıklarından dolayı adeta cezalandırılmaktadır.

Kendini güvene almak için Mustafa ile beraber gittiği köyde de Eva önyargıyla karşılanır. Mustafa ile arasında gelişen tüm yakınlığa rağmen Eva ve oğlu Zafer köylüler için yabancıdır. Burada da Eva için "sarı avrat", "Frenk karısı", "Frenk insanı düzenimizi alt üst eder" şeklinde yorumlar yapılır. Eva'nın Mustafa'nın annesi ve köylüler tarafından tam anlamıyla kabul edilmesi için Müslüman olması gerekmiştir. Onun bu davranışı köylü tarafından sevinçle karşılanır. Hatta köye suyun gelişi bu "hayırlı" olaya bağlanır. Artık köylüler için Eva, köyün şansı haline gelmiştir. Bu nedenle ona "Havva" demeye başlarlar.

Filmlerdeki kadın karakterlerin betimleyici özellikleri, toplumsal rolleri ve onlara yüklenen anlamlar:

Çocuğunun babasını bulabilmek ümidiyle Kayseri'ye gelen Eva hakkında verilen tek bilgi onun Alman olmasıdır. Eva'nın ait olduğu ulusal kimliğin, izleyicide onun toplumsal konumuna ilişkin bir takım çağrışımlar uyandırdığına inanılmaktadır. Eva'nın modern, Batılı, Hıristiyan olması; geleneksel, Doğulu, Müslüman kadınlara atfedilen karakteristik özelliklerin tam zıddını anlatmaktadır. Hakim anlayışa göre, Müslüman bir Türk kadını asla evlilik dışı çocuk yapamaz, tümüyle yabancısı olduğu bir ülkeye tek başına gidemez, otelde kalamaz ya da erkeklerle iletişim kuramazken; Eva bunların hepsini yapabilmektedir. Dolayısıyla filmin temel çatışmasını oluşturan unsur, Türklüğün karşısındaki Almanlığı, Müslümanlığa karşılık Hıristiyanlığı, gelenekselliğe karşılık modernliği, esmerliğe karşılık sarışınlığıyla Eva'dır. Eva'nın temsil ettiği değerlerin zıddı ise İsmail Usta'nın eşi ile Mustafa'nın annesi ve kız kardeşinde vücut bulmaktadır. Eva, İsmail Usta ile konuşmak amacıyla evine gittiğinde ve şiddetle karşılaştığında hatta şiddetten kendisi de payını almasına rağmen İsmail'in eşi olaylara seyirci kalmaktadır. Eva'nın anlatıda olayları tetikleyici rolüne karşın İsmail Usta'nın eşine düşen pay edilgenliktir.

Filmde kadın karakterler arasında kurulan zıtlığın ikinci aşamasında ise Mustafa'nın annesi ve kız kardeşi yer almaktadır. Bu aşamada, Eva "tehlikeli" kamusal alandan çıkarak "güvenli" özel alana dahil olur. Mustafa'nın annesi ve kız kardeşi gelenekseli aynı zamanda ulusal-milli değerlerin el değmemiş halini temsil etmektedir. Taşıdıkları bu özellikler sayesinde söz konusu iki köylü kadın karakter barındırdıkları zıtlıklara rağmen Eva için örnek alınacak öznelere dönüşür. Değişiminde ona yol gösterici, ön ayak olurlar.

Kadınların yaşadıkları mekanlar, giyimleri, aksesuarları:

Eva'nın Türkiye'ye gelişiyle barınmak için kullandığı mekanlar aynı zamanda anlatı açısından bir kırılmaya işaret etmektedir. İsmail Usta'yı bulduktan sonra bir otele yerleştirilen Eva için bu dönem taciz, saldırı ve dışlanmaya denk düşer. Karşılaştığı ilk taciz olayı, İsmail'in evine gidip, evli olduğunu öğrendikten sonra evden atılması ve İsmail'in mahallenin gençlerini Eva'yı korkutmak için, onun peşine takmasıyla yaşanır. Oğlu Zafer ile İsmail'in evinden ayrılan Eva'nın yolunu kesen bir grup mahalleli erkek, onunla dalga geçerek, itip kakar. Bir diğeri de Eva'nın otele girdiği andan itibaren, otel görevlisi ve arkadaşlarının uyguladığı tacizdir. Eva'yı giyinip soyunurken kapı deliğinden gözetleyen erkekler, sık sık ellerinde içki şişeleri ve mezelerle kapısını çalar, beraber zaman geçirmek için zorlarlar. Her iki olayda da Mustafa tarafından kurtarılan Eva ve Mustafa arasındaki bağlılık ve güven ilişkisinin kuruluşu da bu yaşananlara bağlanır. Mustafa'nın kurtarıcılığı onun diğer tacizci erkeklerden ayrılmasına ve kahramanlaşmasına olanak tanır. Erkek karakterin, kurtarıcı olarak son hamlesi, Eva'nın tacize uğradığı otelden onu alıp köyüne götürmesi olur.

Kadın karakterin; geleneksel, ataerkil değerleri içselleştirişi ve yeni yaşamının kurallarına uyum sağlayışı da köye yerleştiği dönemde gerçekleşir. Kamyon şoförlüğüyle geçinen Mustafa bir süreliğine sefere gider. Seferden döndüğünde Eva'yı tamamen değişmiş olarak bulur. Damda yemek yapmakta olan Eva, köydeki diğer kadınlar gibi giyinmiş, başını kapatmıştır. Eva'nın Mustafa'ya söylediği ilk söz, "Beğendin mi? Artık kavga yok" olur. Mustafa, Eva'daki bu değişikliğe çok mutlu olur. Bu diyalogu takip eden görüntülerde Eva çeşmede çamaşır yıkar, halı dokur, yün eğirir, tarlada çalışırken görülmektedir. Anlatı içerisinde otel ve köy arasında kurulan karşıtlık Eva'nın yaşamına da bire bir yansımış ve onu kimliksel bir dönüşüme götürmüştür.

Karakterler arasındaki ilişki türleri:

İsmail Usta'yı bulmak amacıyla Almanya'dan Kayseri'ye gelen Eva'nın, fabrikada İsmail'i bulmasıyla başlayan biz-öteki zıtlığı, anlatıdaki temel çatışmayı özetlemesi açısından önemlidir. Eva ve İsmail'in ilk karşılaşma anıyla beraber Eva'nın yabancılığı ve kurulu düzene tehdit oluşturacağı izleyiciye sezdirilmektedir. Kayseri'de bir ailesi olan İsmail için Eva'nın gelişi huzursuzluk kaynağıdır. Eva'yı ve oğlu Zafer'i reddeden İsmail, bu davranışıyla onları eril kamusal alanda saldırıların açık hedefi haline getirmiştir. Eva'nın ataerkil aile yapısından dışlanması ve dışlandığı yerde tek başına durma çabaları, erkek iktidarını ona karşı tavır almaya yönlendirir. Mevcut yapıya itaat etmeyeni tahakküm altına alma eğilimindeki eril iktidar, uyguladığı şiddet ve tacizle Eva'yı hizaya getirir. Taciz ve saldırılar sonucunda Eva, kamusal alanı terk ederek, geleneksel ailenin güven veren çatısı altında kendine yer edinmeye zorlanır.

Eva ve Mustafa arasındaki ilişki ise en başından beri güven temelinde kurulmuştur. Anlatı içerisinde Eva'nın içinde bulunduğu zor durumlardan çıkmasına yardım eden, saldırılardan kurtaran da Mustafa'dır. Mustafa ve İsmail arasındaki fark oldukça çarpıcıdır. Eşini aldatan, ona şiddet uygulayan, yardımına ihtiyaç duyan bir kadın ve çocuğu ortada bırakan İsmail'in aksine Mustafa, koruyup kollayandır. Mustafa ve Eva arasındaki yakınlaşmaya neden olan da Mustafa'nın bu koruyucu, kahraman tavrıdır. Anlatıda Mustafa'nın sahip olduğu bu özellikler ataerkil aile kurumuna bir övgü niteliğindedir. Çünkü Eva, Almanya'ya işçi olarak gelen İsmail ile beraber olup, evlilik dışı bir çocuk dünyaya getirerek cinsiyet rollerinin dışına çıkmıştır. İsmail ile aile kurumuna sarsılan güvenin yeniden tesisi için de olumlu bir modele ihtiyaç duyulmaktadır. Mustafa ve temsil ettiği değerler, güvenin ve düzenin tekrar sağlanması misyonunu yerine getirir.

Mustafa'nın bahsedilen misyonunun tamamlayıcı unsurları da annesi ve kız kardeşidir. Müslüman Türk kimliğini ve geleneksel değerleri, bozulmamışlığı sembolize eden anne ve kız kardeşin Eva'ya yaklaşımı başlangıçta önyargıyı barındırsa da genel olarak hoşgörü sınırları içerisinde yer almaktadır. Onların bu tavırları ve Eva'nın güven arayışı, iç gruba, "biz" kimliğine dahil olabilmek için bir takım değişiklikler içerisine girmesine yol açar.

SONUÇ

Etnik ayrımcılık ile cinsel ayrımcılığın birbirinden ayrılamayacağı ön kabulü ile yola çıkılan bu çalışmada, her iki baskı mekanizmasının

işlevsel aracı olan klişelerin birbiriyle örtüştüğü ve önyargıları beslediği öne sürülmektedir. Kadınlar da bu gerekçeler nedeniyle her iki iktidar odağının üzerine söz söylediği ve istediği gibi biçim verdiği nesneler konumundadır. *Bir Millet Uyanıyor* ve *Bir Türk'e Gönül Verdim* örneklerinde de görüldüğü gibi filmlerde tekrarlanan cinsiyetçi ve etnosantrik klişeler, "biz" kimliğinin oluşumunda merkezi bir rol oynamakta, ulusal kimlik tanımlanırken kadınlara, araçsal bir biçimde yer verilmektedir. *Bir Millet Uyanıyor* filminde yalnızca iki kadın karakter bulunmasına rağmen, erkek karakterlerin, kadınlara dair tanımlamaları anlatı içindeki çatışmaları ortaya çıkarmak amacıyla kullanılan başlıca yöntemdir. *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminde ise kadın karakter, ana karakterlerden biri olsa da ayrıca Almanya'dan Türkiye'ye gelişiyle, çatışmayı tetikleyen unsur olsa da anlatının ilerlemesiyle belirleyici konumunu yitirmiş ve bağımlı hale gelmiştir. Buna ek olarak, aynı kadın karakterin Alman kimliğinden ve kendi anadilinden vazgeçmesiyle birlikte izleyicinin onunla kurulan bağı kuvvetlenmekte, onaylanan değer yargılarını kabul etmesi memnuniyet uyandırmaktadır.

Kadınların üzerine yüklenen ulusal kimliğin taşıyıcısı olma misyonu, ataerkil toplumsal cinsiyet sisteminin kadınları baskı altına alma yollarından biri olarak önümüzde durmaktadır. Patriyarkanın izlediği bu yol, kadınların etrafında sınırlar çizmekte, öznelliklerini yok etmekte ve kadınlar arasındaki dayanışmayı ortadan kaldırmaktadır. Eril sinema dili de kadınların içinde bulunduğu toplumsal koşulları, ayrımcılığı, baskı mekanizmasını kuvvetlendirdiği gibi onu yeniden üretmektedir. Bu dil aynı zamanda, toplumsal cinsiyet sistemine bağlı ayrımcılığı normalleştirip, içselleştirilmesini sağlamaktadır. Benzer bir biçimde, sinemada etnik-merkezci yaklaşım, toplumlar arasında hiyerarşiyi pekiştirirken, diğer yandan da farklılıkların üzerini örtme eğilimindedir. Bu amaçla söz konusu yaklaşımın başvurduğu kaynaklardan en önemlisi, ataerkil değer yargılarıdır. İşte bu nedenlerle, her türlü ayrımcılığa karşı tavır geliştirirken baskı kaynaklarının birbirleriyle örtüştüğü noktaları, aralarındaki dayanışmayı kavramak, mevcut işleyişi tersine çevirme noktasında atılacak başlıca adımdır.

KAYNAKLAR

Abisel N (1994) Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Kitabevi Yayını, Ankara.

Adorno T W (2003) Otoriteryen Kişilik Üstüne/Niteliksel İdeoloji İncelemeleri, Doğan Şahiner (çev), Om Yayınları, İstanbul.

Akbulut H (2008) Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Baş T ve Akturan U (2008) Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Bora A (2001) Türk Modernleşme Sürecinde Annelik Kimliğinin Dönüşümü, A. İlyasoğlu ve N. Akgökçe (ed.), Yerli Bir Feminizme Doğru, Sel Yayınları, İstanbul, s. 77-107.

Cockburn C (2004) Mesafeyi Aşmak/Barış Mücadelesinde Kadınlar, E. Kılıç (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.

Dadoun R (1979) Wilhelm Reich'ın Çevresinde Faşizmin Gidip Gelmeleri ve Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı, M. A. Macciocchi (ed), Faşizmin Analizi, Payel Yayınları, İstanbul, s. 279-307.

Demir Z (2008) Bir Dini Söylem Analizi/Psikolojik Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi, Sivas.

Dönmez-Colin G (2005) Kadın, İslam ve Sinema, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Fenton S (2001) Etnisite/Irkçılık, Sınıf ve Kültür, N. Şad (çev), Phoneix Yayınları, Ankara,

Hooks B (1990). Yearning: Race, Gender and Cultural Politics, South End Pres, Cambridge.

Kandiyoti D (2007) Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler, Metis Yayınları, İstanbul.

Miles R (2000) Irkçılık, S. Yaman (çev), Sarmal Yayınevi, İstanbul.

Monaco J (2001) Bir Film Nasıl Okunur?, E. Yılmaz (çev), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Mosse G L (1985) Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe, The University of Wisconsin Pres, Wisconsin.

Mulvey L (1997) Görsel Haz ve Anlatı Sineması, N. Abisel (çev), 25. Kare, Sayı: 21, 38-46.

Özgüç A (1998) Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları, İstanbul.

Özgüç A (2005) Türlerle Türk Sineması, Dünya Yayınları, İstanbul.

Sayın A ve Büyükakça M Ç (2009) Güz Sancısı: Müsamereleştirilen Bir Tarih, Yeni Film, Sayı: 17, 4-17

Şenel A (1993) Irk ve Irkçılık Düşüncesi, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Van Dijk T A (2000) New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach, S. Cottle (ed), Ethnic Minorities and the Media, Open University Pres, Berkshire.

Yılmaz F (2008) Avrupa'da Irkçılık ve Yabancı Düşmanlığı, USAK Yayınları, Ankara.

Yuval-Davis N (2007) Cinsiyet ve Millet, A. Bektaş (çev), İletişim Yayınları, İstanbul.