

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA
TARİHİ FİLMLERDE
MİLLİ KİMLİĞİN YENİDEN İNŞASI
Murat ŞAHİN
(Yüksek Lisans Tezi)
Eskişehir, 2014**

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TARİHİ FİLMLERDE
MİLLİ KİMLİĞİN YENİDEN İNŞASI**

Murat ŞAHİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran, 2014

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

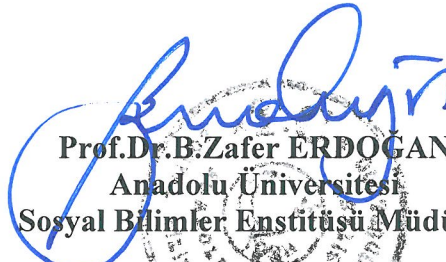
Murat ŞAHİN'in, "2000 Sonrası Türk Sinemasında Tarihi Filmlerde Milli Kimliğin Yeniden İnşası" başlıklı tezi 24 Haziran 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Dr.E.Gizem UĞURLU

Üye : Doç.Dr.Emre GÖKALP

Üye : Yard.Doç.Dr.Yaprak İŞÇİBAŞI


Prof.Dr.B.Zafer ERDOĞAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yüksek Lisans Tez Özü

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TARİHİ FİLMLERDE MİLLİ KİMLİĞİN YENİDEN İNŞASI

Murat ŞAHİN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2014

Danışman: Yrd. Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU

Kimlik, sürekli olarak hareket halinde olan ve biz/onlar karşıtlığı içerisinde bir öteki yaratılarak oluşturulan bir yapıyı ifade etmektedir. Milli kimlik de aynı şekilde bir kez oluşturulup bırakılan bir yapı olmayıp sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Gündelik yaşam içerisinde hayatın tüm alanını kapsayan kitle iletişim araçları “kimlik hatırlatıcıları” olarak işlev görmektedirler. Bu özelliğinden dolayı kitle iletişim araçları ve özelde sinema milli kimliğin sürekli olarak üretiminde ve yeniden üretiminde etkin bir role sahiptirler. Kültürel alan hegemonik bir mücadele alanını ifade ettiğinden milliyetçilik olgusu da kültürel alanda kendisini bir mücadele içerisinde bulmaktadır. Tarihin yeniden inşa edildiği ve bu inşada bugünün egemen temsillerinin etkili olduğu popüler kültür ürünlerinden olan tarihi filmlerde de bu mücadele yaşanmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, 2000 sonrası Türk sinemasında tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden inşa edildiğini ortaya koymaktır. Araştırma amacını ortaya koymak için betimleyici analiz yöntemi kullanılmış ve durum saptama çalışması yapılmıştır. Çalışma evrenini, 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler oluşturmaktadır. Örneklemi ise amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen *120*, *Fetih 1453*, *Çanakkale 1915*, *Taş Mektep* ve *Çanakkale Yolun Sonu* olmak üzere beş film oluşturmaktadır. Örneklem olarak belirlenen filmler, “biz/onlar tanımlamaları ve özellikleri”, “biz/onları belirginleştiren simge ve semboller”, “kahramanlık ve zaferlerle biz/onların kuruluşu”, “değerlerle biz/onların kuruluşu” ve “milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller” olmak üzere beş kategoride betimsel analizle değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Milli Kimlik, Tarihi Film, Türk Sineması, 2000 Sonrası.

Abstract

THE REPRODUCTION OF NATIONAL IDENTITY IN HISTORICAL FILMS AFTER 2000 IN THE TURKISH CİNEMA

Murat SAHİN

Department of Cinema Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, June 2014

Adviser: Assist. Prof. Dr. E. Gizem UGURLU

The concept of identity is constantly being constructed in relation to the notion of “other” within the dichotomy of us versus them. Similarly the construction of the notion of national identity has not finalized yet, instead, it is also constantly being reconstructed. The mass media, which permeate every areas of everyday life, function as “identity reminders”. Due to this characteristic, the mass media in general and movies in particular have an active role in construction and re-construction of national identity. Cultural sphere designates a space for hegemonic struggle and the phenomenon of nationalism/national identity is also a part of this struggle, taking place at the cultural sphere.

The purpose of this study is to state how national identity is being reconstructed in the Turkish movies in post-2000. With that purpose descriptive analyzes method is used for case study. The target population of the study is the historical movies of Turkish Cinema that are filmed after 2000. The five movies namely, 120, Fetih 1453, Çanakkale 1915, Taş Mektep ve Çanakkale Yolun Sonu are selected for the sample group with purposeful sampling method. The five movies are studied with regard to the following five categories of “descriptions and characteristics of us/them”, “the symbols and signs that crystallize us/them dichotomy”, “the construction of us/them via heroism and triumphs”, “the construction of us/them via values”, “the symbols and images that are used in the construction of national identity”, by employing the method of descriptive analysis.

Keywords: Identity, National Identity, Historical Films, Turkish Cinema, Post-2000.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.


Murat ŞAHİN

Özgeçmiş

Murat ŞAHİN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans 2008 Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Tv ve Sinema Bölümü
Lise 2004 Erzurum Lisesi

İş

2011 - ... Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Enstitüsü
2011 - 2011 Araştırma Görevlisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri/ yılı: 05.03.1984/Erzurum Cinsiyet: Erkek Yabancı dil: İngilizce

İçindekiler

	<u>Sayfa</u>
Jüri ve Enstitü Onayı.....	ii
Öz.....	iii
Abstract.....	iv
Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi.....	v
Özgeçmiş.....	vi
Tablolar Listesi.....	x
Kısaltmalar Listesi.....	xi
1. Giriş.....	1
1.1. Problem.....	3
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem.....	4
1.4. Varsayımlar.....	4
1.5. Sınırlılıklar.....	4
2. Alanyazın.....	5
2.1. Milli Kimlik.....	5
2.1.1. Milli kimlik ve tarih.....	8
2.1.2. Milli kimlik, simge ve semboller.....	13
2.2. Milliyetçilik.....	18
2.3. Türk Milliyetçiliği.....	22
2.3.1. 2000 sonrası Türkiye’de milliyetçilik.....	27
2.3.2. Türk milliyetçiliği söylemleri.....	30
2.3.3. Popüler milliyetçilik.....	32
2.4. Kültür Endüstrisi, Popüler Kültür ve Popüler Milliyetçilik/Sinema.....	34
2.4.1. Frankfurt okulu ve kültür endüstrisi.....	34
2.4.2. Kültürel çalışmalar ve popüler kültür.....	36
2.4.3. Popüler milliyetçilik ve sinema.....	41
2.5. Sinema ve Tarih.....	47
2.5.1. Sinema ve tarih ilişkisi.....	47

2.5.2. Tür sineması.....	52
2.5.3. Tür sinemasının özellikleri.....	55
2.5.4. Tür olarak tarihi film.....	57
2.6. Türk Sinemasında Tarihi Film.....	61
2.6.1. 2000 yılına kadar Türk sinemasında tarihi film türü.....	62
2.6.2. 2000 sonrası Türk sinemasında tarihi film türü.....	67
3. Yöntem.....	72
3.1. Araştırma Modeli.....	72
3.2. Evren ve Örneklem.....	73
3.3. Veriler ve Toplanması.....	73
4. Bulgular ve Yorum.....	75
4.1.120.....	75
4.1.1. Film hakkında.....	75
4.1.2. Filmin analizi.....	76
4.1.2.1.“Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri.....	76
4.1.2.2.“Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller...	81
4.1.2.3.Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu.....	82
4.1.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu	84
4.1.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller...	84
4.2.Fetih 1453.....	84
4.2.1. Film hakkında.....	84
4.2.2. Filmin analizi.....	85
4.2.2.1.“Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri.....	85
4.2.2.2.“Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller...	91
4.2.2.3.Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu.....	91
4.2.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu	91
4.2.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller...	92
4.3.Çanakkale 1915.....	92
4.3.1. Film hakkında.....	92
4.3.2. Filmin analizi.....	93

4.3.2.1.“Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri.....	93
4.3.2.2.“Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller...	96
4.3.2.3.Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu.....	96
4.3.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu	98
4.3.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller...	99
4.4.Taş Mektep.....	99
4.4.1. Film hakkında.....	99
4.4.2. Filmin analizi.....	100
4.4.2.1.“Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri.....	100
4.4.2.2.“Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller.	105
4.4.2.3.Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu.....	105
4.4.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu	108
4.4.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller...	108
4.5.Çanakkale Yolun Sonu.....	109
4.5.1. Film hakkında.....	109
4.5.2. Filmin analizi.....	110
4.5.2.1.“Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri.....	110
4.5.2.2.“Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller...	113
4.5.2.3.Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu.....	114
4.5.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onların” kuruluşu	115
4.5.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller...	116
5. Sonuç ve Öneriler.....	117
Kaynakça.....	122

Tablolar Listesi

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1: Tarihsel bir yapının oluşturulması.....	48
Tablo 2: 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler.....	69

Kısaltmalar Listesi

AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi

DBA: Devletin Baskı Aygıtları

DİA: Devletin İdeolojik Aygıtları

DP: Demokrat Parti

TDK: Türk Dil Kurumu

1. Giriş

Kimlik, “bireyleri konumlayan ve onların kendilerini konumlandığı farklı durumlara verdikleri isim” olup aynı zamanda, “sürekli olarak bir inşa sürecindedir ve tamamlanmış bir yapı değildir” (Hall, 1998a: 177; 1998b: 71). Milli kimlik ise “kolektif kimlikler arasında, belki de en kapsamlı ve temelli olanıdır” aynı zamanda milletlerin farklı mirasını oluşturan “değerler, semboller, anılar, mitler ve geleneklerin, sürekli olarak yeniden üretim ve yeniden yorumlanması ve bireylerin bu özellikler içerisinde ve miraslarla ve bunların kültürel unsurlarıyla tanımlanmasıdır” (Smith, 2010: 221; 2013: 18). Her kimlik biz ve ötekiler ilişkisinin bir ürünüdür. Bizin oluşması için bir ötekiye ihtiyaç duyulmaktadır. Bizin oluşturulması için ötekilerden ayrıştırılması ve özelliklerinin sıralanması gerekmektedir. Bütün kimliklerde olduğu gibi milli kimlikler de varoluşlar, bir öteki karşısında kendini konumlandırarak gerçekleştirilmektedir (Hall, 1998b: 72). Geçmiş, kimlikler için üzerinde güçlü yönlendirici örgütlemelerin bulunduğu ve sürekli olarak yeniden anlatılan, keşfedilen ve üretilen bir alanını ifade etmektedir. Geçmiş tam olarak “gerçek bir olgu olarak değil, tarih aracılığıyla, bellek aracılığıyla ve arzu aracılığıyla” gidilmektedir (Hall, 1998b: 83). Milli kimlik de geçmişini, tarihini yeniden yaratmakta, sürekli olarak tekrar oluşturmaktadır. Sürekli olarak yeniden kurgulanmakta, kendisini tanımlayabilmek için ötekini inşa etmekte ve kendisini ötekinin gözünden görmeye çabalamaktadır. Bu yeniden inşa süreci ile ortak anılar, bellekler, tarihler tekrar üretilmekte ve hatırlanmaktadır (Hall, 1998c: 41).

Milliyetçiliği ve milleti doğal, verili, sabit olarak gören yaklaşımlar, milletlerin eski çağlardan bu yana var olduklarını ifade etmektedirler (Özkırımlı, 2009a: 85). Bu görüşün karşısı olarak milliyetçiliğin ve milletin doğal ve verili olmasından öte bu kavramların modern çağa ait olduğunu ve milli kimliğin sürekli olarak yeniden üretildiğini ileri süren görüşler de bulunmaktadır. Aynı şekilde Türk milliyetçiliği ile ilgili olarak da tek bir milliyetçilik görüşünden bahsedilememektedir. Türk milliyetçiliği içerisinde değişik milliyetçilikler bulunmaktadır. Bu bakış açısına göre Türk milliyetçiliği de tek tip bir görüntü vermenin ötesinde, ortak noktaları bulursa da kendilerine has özellikleri bulunmaktadır (Bora, 1995: 101).

Milli kimlik sürekli olarak yeniden inşa edilen bir özellik taşımaktadır. Milliyetçiliğin ve milli kimliğin gündelik yaşamda devamlı olarak inşa edilmesinin bir yolu da

simgeler, semboller ve kimlik tanımlamalarını içeren temsil sistemiyle olmaktadır (Calhoun, 2007; Billig, 2002). Milliyetçiliğin simgesel boyutu, milli kimliğin yaratılmasında önemli bir konumu oluşturmaktadır. Ulus bir topluluk biçimi olarak hem üyeleri arasındaki benzerliğe hem de dışarıdakilerin farklılığına vurgu yapmaktadır. Semboller aynı zamanda topluluk içerisinde farklı kültürel düzeyden ya da toplumsal özgeçmişten gelen insanları bir araya getirerek farklılıkların gizlenmesine ve ortak olanın ön plana çıkarılarak bir grup duygusu yaratılmasına olanak sağlamaktadır (Guibernau, 1997: 138-140). Simgesellik bir aidiyet duygusu, kimlik duygusu ve aynı nedenle başkalarından farklı olma duygusu yaratmaktadır. Simgesellik “bize” ait olanın “onlar” tarafından algılanmayacağı ve böylece onların saldırısına uğramayacağı, “onlar” tarafından bozulamayacak olanı ifade etmektedir (Cohen, 1999: 57). Milliyetçiliğin simgesel boyutunun en etkin kullanıldığı milliyetçilik türlerinin başında ise popüler milliyetçilik gelmektedir. Popüler milliyetçilik, milliyetçiliğin tek tip ve değişmez olduğuna karşı çıkan, referansını kitabi bir içerikten almayan bunların yerine günlük yaşamdaki pratik ve söylemlerden beslenen bir milliyetçiliktir (Bora, 2009: 18).

Kitle iletişim araçları, milli kimliğin yeniden inşasında önemli bir role sahiptir. Bireylerin milli kimlikle ilgili olarak şekillendirilmesinde, yaygınlaştırılmasında ve kurumsallaştırılmasında kurucu bir rol üstlenmiştir. Filmler de toplumsal hafızayı üreterek, organize ederek ve homojenleştirerek milli kimliğin yeniden inşasında önemli bir role sahiptirler (Kaes, 1992’den aktaran Erkılıç, 2013: 25).

Sinema ve tarih arasında karşılıklı bir ilişki mevcuttur. Kahraman, çatışma gibi klasik anlatının ve öykülemenin tüm öğeleri tarihte hazır halde bulunmaktadır. Ayrıca tarihsel hikayelerin içerdikleri görsel zenginlik de sinemanın görsel anlatım olanaklarının kullanılmasına sebep olmuş bundan dolayı tarih sinemanın başvurduğu bir alan olmuştur (Erkılıç, 2013: 18). Bundan dolayı sinema ve tarih ilişkisi bağlamında göz önünde bulundurulması gereken ana soru, perdeye yansıyan tarihin yazılı tarihi birebir yansıtıp yansıtmadığı değil “filmin tarihsel bir dünyayı nasıl yarattığı, geçmişi canlandıran, bugüne taşıyan kurallar, kodlar ve stratejilerin neler olduğu” sorusudur (Rosenstone, 1995: 3). Tarihsel bir film geçmişi temsil etmesinin yanında aynı zamanda gerçekleştirildiği dönemin geçmiş üzerine fikirlerini de yansıtmaktadır. Bu anlamda

tarihsel filmler, üretildikleri dönemin geçmiş üzerine görüş ve inanışlarının bir yansımasını barındırmaktadır.

Tarihi filmler üç kategori altında toplanmaktadır. İlk kategorideki filmler, tarihe yaklaşımda içerisinde “fantastik öğeleri” barındırmaktadır. İkinci kategorideki filmler “gerçek olaylardan” yola çıkılarak yapılmakta ve filmdeki zaman, mekan, o zaman ve mekan içinde geçen olay-durum ve çatışma belirgindir. Üçüncü kategorideki filmler ise, tarihe belli “bir savla” yaklaşan filmlerdir (Duruel, 2002a: 37).

1.1. Problem

Çalışmada 2000 sonrası Türk sinemasında ikinci kategoride bulunan “tarihi gerçeklerden” yola çıkılarak geçmişin yeniden inşa edildiği tarihi filmlere odaklanılacaktır. Bu filmlerde, milli kimliğin yeniden inşasında “biz ve onlar” ayrımının ne şekilde yapıldığı, “biz” ve “onlar” tanımlamalarının ve özelliklerinin neler olduğu, “biz”i ve “onlar”ı belirginleştirmek için hangi simge ve sembollerin kullanıldığı, milli kimliğe ilişkin hangi simge ve sembollerin kullanıldığı ve son olarak kahramanlıkların, zaferlerin ve değerlerin milli kimliğin yeniden inşasında ne şekilde kullanıldığı bu çalışmada analiz edilecektir. Bu araştırmanın problemi, “2000 sonrası Türk sinemasında tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden inşa edildiğidir”.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden üretildiğini ortaya koymaktır.

1. Filmlerde “biz ve onların” özellikleri nelerdir ve ne şekilde tanımlanmıştır?
2. Filmlerde “biz ve onlar” için kullanılan ifadeler nelerdir?
3. Filmlerde “biz ve onları” belirginleştirmek için hangi simge ve semboller kullanılmıştır?
4. Filmlerde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller nelerdir?
5. Filmlerde milli kimlik, kahramanlık anlatıları, zaferler ve değerler aracılığıyla ne şekilde yeniden inşa edilmektedir?

1.3. Önem

Milli kimliğin sürekli olarak yeniden üretilmesi, beraberinde üretim sürecinin değişik alanlarda ne şekilde üretildiği sorusunu akla getirmektedir. Bu çalışma, milli kimliğin sinemada tarihi filmler aracılığıyla ne şekilde yeniden üretildiğinin ortaya konması bakımından önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu amaç doğrultusunda çalışmanın temel varsayımı, 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler, milli kimliğin yeniden üretimini sağlamaktadır.

1. Milli kimlik, sürekli olarak yeniden üretilmektedir.
2. Milliyetçiliklerin sembolik boyutunu oluşturan simge ve semboller, milli kimliğin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır.
3. Sinema, milli kimliğin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır.
4. Tarihi filmler, geçmiş olduğu gibi aktaran filmler olmayıp aksine geçmişten yeniden inşa etmektedirler.
5. Tarihi filmler, gerçekleştirildikleri dönemin politik ve sosyal bakışını yansıtmaktadırlar.

1.5. Sınırlılıklar

1. Bu çalışma, gerçek zaman ve kişilerden hareketle, tarihi gerçeklerden yola çıkılarak tarihin yeniden inşa edildiği filmlerle sınırlandırılmıştır.
2. Bu çalışma, anlatısında kahramanlıklara, zaferlere ve değerlere yer veren ve bu özelliklerinden dolayı da milli kimlikle/milliyetçiliklerle ilgili daha fazla veriye sahip olan filmlerle sınırlandırılmıştır.
3. Bu çalışmada milli kimliğin yeniden üretimi, filmlerdeki milliyetçiliklere ait temsiller, simge ve semboller üzerinden ele alınacaktır.

2. Alanyazın

Çalışma amaçlarına ulaşmak için alanyazında mili kimlik, milli kimlik - tarih, milli kimlik - simge ve semboller ilişkisi, milliyetçilik, Türk milliyetçiliği, kültür endüstrisi, kültürel çalışmalar, sinema ve tarih ilişkisi ve son olarak Türk sinemasında tarihi film konusuna değinilmiştir.

2.1. Milli Kimlik

Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğünde kimlik, “toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Hall’a (1998a: 177) göre kimlik, “açık ve net bir biçimde tanımlanamayan, her zaman hareket halinde olan, bireyleri konumlayan ve onların kendilerini konumlandığı farklı durumlara verdikleri isimlerdir, geçmişin öyküleridir”. Kimliğin, bir takım insanlarla nelerin ortak olduğuna ve diğerlerinden farklılaştıran yönlerin neler olduğuna dair “bir ait olma durumu” olduğunu ifade eden Weeks (1998: 85), kimliğin bireye kişisel bir konum duygusu vermesinin yanında, kimliklerin yansız olmadığından “kim olunduğu söylenirse aynı zamanda ne olunduğu, neye inanıldığı ve ne istendiğinin de” ortaya çıktığını eklemektedir.

Kimlik oluşum süreci içerisinde, kendi kimliğini tanımlamak, özelliklerini sıralamak ve kendi konumunu belirlemek için ihtiyaç duyulanın bir öteki olduğunu ifade eden Hall (1998c: 41), bu öteki sayesinde aslında “kendinin ne olduğu veya arzuladığı kendisinin ne olmak istediğinin” anlatılmak istendiğini vurgulamaktadır. Böylece “biz” tarafından bir öteki olarak gösterilen “onların” düşünülen veya yaratılan özellikleri, bizim evreninde aslında istenmeyeni veya olunmasından korkulanı oluşturduğu söylenebilir.

Milli kimlikler de tıpkı herhangi bir kimlik gibi devamlı bir oluşum süreci içerisinde olup yeniden inşa süreci sürekli olarak devam etmektedir. Milli kimlik bu yeniden inşa sürecinde bir özdeşleşme etrafında şekillenmekte ve “biz hepimiz aynıyız” demeyi ve çağrıştırmayı ifade etmektedir. Bu durumun sürekli olarak “ben” ve “öteki” arasında ayrımlar yaratarak yapıldığını ifade eden Hall (1998b: 71), şöyle devam etmektedir:

“Kimlik devamlı olarak bir ötekinin üzerinden inşa edilmektedir. Bizin ortaya çıkması için bir ötekiye ihtiyaç vardır. Bir öteki yoksa oluşturulmaya çalışılır. Oluşturulan bu öteki sayesinde

bizin özelliklerinin ortaya çıkarılması sağlanır. Milli kimliklerde de kimlik oluşturma süreci diğer kimlikler gibi işlemektedir. Milli kimliklerde de kimlik tanımlama bir ötekinin varlığına muhtaçtır” (Hall, 1998b: 72).

Billig (2002: 94) de “bizin” oluşması ve “bizden” bahsedilebilmesi için ihtiyaç duyulanan, bir öteki olarak “onlar” olduğunu yineleyerek aynı oluşum sürecinin uluslar içinde geçerli olduğunu, bir ulusal topluluğun düşünülebilmesinin ancak başka ulusal toplulukların varlığı ile mümkün olacağını eklemektedir. Kimlik sürecinde olduğu gibi milli kimliğin yeniden inşasında da ulus kendisini bir başka ulusun varlığı karşısında konumlayarak, özelliklerini bu şekilde oluşturduğu söylenebilir.

Kimlik tasarımlarında ana noktayı biz ve öteki ayrışması oluşturmaktadır. Bizin oluşması ötekilerin varlığına bağlıdır. Aynı şekilde milli kimliklerde de kendini konumlandırma ve tanımlama bir ötekinin varlığını gerektirmektedir. Bir öteki yoksa oluşturulur (Gökalp, 2004: 40).

Milli kimliğin inşa sürecinde “biz” daima en üstün, en iyi, en huzur verici iken, “onlar” öteki olarak daima düzen bozuculardır. Ötekiler daima düşman olarak değerlendirilir ve “kötülüklerinin örnekleri tarihte bolca bulunmaktadır” (Pamuk, 2014: 46). “Biz” bir kişi için bünyesinde bulunduğu çevredeki diğer bireyleri tanıdığından ve hep birlikte aynı şekilde hareket edildiğinden kendini orada güvende hissettiği bir dünyayı ifade ederken, “onlar” ise aynı kişi için haklarında hiçbir şey bilmediğinden oraya ait olmak istenmeyeni oluşturmaktadır (Bauman 2004’den akt. Pamuk, 2014: 45). Bireyi “bize” bağlayan özellikler arasında tarih ve değer gibi argümanlara ait kaynaklar bulunurken veya oluşturulurken aynı şekilde öteki olarak yerleştirilen “onlara” ilişkin de neden orada olmamasına dair sorulara cevaplar bulunduğu veya oluşturulduğu söylenebilir.

Milli kimliğin temel unsurlarından olan “süreklilik” ve ötekilerden “farklılık” da yine kimlik oluşum sürecinde “biz” ve “onlara” ilişkin önermeler içerdiği söylenebilir. Bu iki özellik bireye neden “biz” dünyasında bulunması gerektiğine ilişkin gerekçeler sunmaktadır. Süreklilik, bir milletin geçmişten geleceğe uzandığını ve bu sayede sadece o topluluğun anlayabileceği amaçlar etrafında toplanmayı ifade ederken; farklılık “ortak bir kültür, somut bir toprağa bağlılık ve bir topluluk oluşturma bilincinden kaynaklanır”

ve her iki unsur da o toplumun üyeleri ile yabancılar ve ötekiler ve farklı olan arasındaki ayrıma yol açmaktadır (Guibernau, 1997: 127).

Milli kimlik, milletlerin tarihsel seyir içinde oluşturduğu ve kendilerine ait olan “değerler, semboller, anılar, mitler ve geleneklerin devamlı olarak yeniden üretimini ve yeniden yorumlanmasını ve bireylerin bu değer ve miraslarla ve bunların kültürel unsurlarıyla tanımlanmalarını çağrıştırmaktadır” (Smith, 2013: 33). Milli kimlik, kolektif kimlikler arasında en kapsamlı ve temelli olanı oluşturmaktadır. Milliyetçilik çağında, diğer kolektif kimlik türleri (sınıf, cinsiyet, ırk, din gibi) milli kimlikle etkileşim halinde bulunmuşlardır ancak bu süreçte farklı kimlik türleri, milli kimliğin yönünü etkilemiş olsalar da yine de önceliği elinden alamamışlardır (Smith, 2010: 221). Milli kimlik, ulus devletler düzeninde devamlı olarak günlük yaşamda kendini görünür kılan ve hissettiren bir yapıyı ifade etmektedir. Milli kimlik sadece önemli kutlamalar ve milli bayramlarda ortaya çıkan bir olgu olmayıp, bu anların dışında günlük yaşamın her aşamasında kendini gösteren ve sürekli olarak “milletliğin dalgalandırılan işaretleriyle” kendini görünür kılmaktadır (Billig, 2002: 85). Milli kimlik ve milliyetçiliğin, modern dünyada önemli bir değer olarak ortaya çıkmasının sebeplerinden ilki, “her yerde hazır ve nazır oluşundan” kaynaklanmaktadır. Milli kimliğin ön planda tutulmasının bir diğer gerekçesi ise, onun “bireysel ve toplumsal hayatı kapsayıcı olma özelliğinden” kaynaklanmaktadır. Milli kimliğin önemini belirten son neden ise, onun “çok boyutlu bir yapıya sahip olması ve ideolojilerle rahatça iç içe geçebiliyor” (Smith, 2010: 221-223) olmasıdır.

Smith’e (2010: 34-36) göre, milli kimliğin dışsal ve içsel olmak üzere bazı işlevleri bulunmaktadır. “Teritoryal (toprağa bağlı), ekonomik ve siyasi olanlar dışsal işlevler” arasında yer almaktadır. Milletler ilk olarak yaşamak ve çalışmak için tarihi bir bağla bağlı olunan bir toplumsal mekan belirlemektedirler. Daha sonra sınırları çizilen bu tarihi toprak üzerindeki her türlü ekonomik ve siyasi tasarrufa sahip olup ve bunu da “milli kimlik ölçütüne” göre yapmaktadırlar. Milli kimliğin siyasi olan işlevi ise “milleğe özgü kişilik ve değerleri tanımlayan, halkın kadim geleneklerini yansıtan, ortak yasal hakların ve yasal kurum ve görevlerinin haklı gösterilmesidir”. Milli kimliğin içsel işlevleri arasında fertlerini “uyruklar ve yurttaşlar” olarak toplumsallaştırılmasıdır. Milli kimlikler ortak kimlik ve aidiyet duygusu için de işlevseldir; “müşterek değer,

sembol ve geleneklerden” bir bütünlük oluşturarak “biz hepimiz aynıyız” demektedirler. Ayrıca “bayrak, para, marş gibi sembollerle topluluk üyelerine ortak mirasları ve kültürel yakınlıkları hatırlatılır, ortak kimlik ve aidiyet duyguları güçlendirilir”. Son olarak milli kimlik, oluşturduğu bütünleştirici öğeleriyle fertlerine modern dünyada, kim olduğu, nereye ait olduğu gibi soruların cevaplanmasına olanak sağlamaktadır.

2.1.1. Milli kimlik ve tarih

Milli kimlik inşa stratejilerinde tarihin önemli bir yeri bulunmaktadır. Milli kimliğin inşasında ve yeniden üretim süreçlerinde değişik görüşler, kendi düşüncelerinin yaygınlık kazanmasını, fertler üzerinde tesir etmesini istemektedirler. Milli kimliğin oluşumunda veya yeniden üretiminde mücadele alanlarından birisi de tarihi ele alış üzerinden gerçekleşmektedir. Ortak geçmiş anlatıları inşa edilerek bireyin hatırlama ve unutma eylemleri kontrol altında tutulmaya çalışılmaktadır. Bu çaba kolektif belleğin inşa edilmesini yani tarihi ortaya çıkarmaktadır. Tarih şimdiki zamanda geçmişi tanımlayarak, gelecek öngörüsünü egemen kültürün bir biçimi olarak ortaya koymaktadır. Tarihin bugünden geçmişe dair bir anlatı olarak inşa edilmesi ve inşa edilenin de devamlı yorumsal inşalarla yeniden üretilmesi tarihi meşrulaştırma alanına çevirmektedir (Pamuk, 2014: 97). Bundan dolayı tarih yazımı, bu yazım hangi dönemde yapılıyorsa o dönemin geçmiş üzerine egemen düşüncelerinden etkilendiği söylenebilir. Bu durum da geçmişin bugünden görünümü kapsayarak şekilde tarihin yeniden inşasını oluşturduğu ileri sürülebilir.

Ayrıca tarihe yaklaşımda genel olarak o ulusun birlikteliğine hizmet edecek noktalar seçilmektedir. Genel olarak tarih ile olan ilişkilerde bir seçicilikten bahsedilebilir. Tarih yazım alanında “bir demokratik anlayıştan” söz edilememektedir. Tarihçilik “zaman ve mekana adil davranmamakta”; tarihsel ve tarih öncesi dönem ve yer seçiminde “otoriter, pragmatik ve işlevsel” bir şekle bürünmektedir. Farklı düşüncelere göre çeşitlenen tarih, bir mücadele alanını ifade etmektedir (Ersanlı, 2003: 14).

Milli kimlik oluşturma sürecinde yararlanılan en önemli kaynağın tarih olduğunu ifade eden Smith (2002a: 193), milli kimlik oluşturulmada kullanılan etkin yollardan birisinin halkı ortak bir tarih etrafında birleştirmek ve bunu devamlı olarak yeniden üretmek olduğunu söylemektedir. Bundan dolayı toplumu şanlı geçmiş etrafında buluşturma

amacı taşıyarak geçmişe yönelmekle, toplum bir amaç etrafında birleştirilmekte ve “kahramanların ve zaferlerin idealize edildikleri bir tarih sayesinde, ulusun kadimliğini, sürekliliğini ve zengin mirasını gösterme imkanı bulunmakta ve yeniden inşası mümkün olmaktadır” (Smith, 2002a: 193). Milli kimlik, kolektif deneyimin eseri olan tarihe, toplumsal uzlaş, sağlam bir birliktelik ve güvenli bir gelecek inşası için ihtiyaç duymaktadır. “Bizi” oluşturacak ve birbirine bağlayacak olan kaynaklar tarihte saklı bulunmaktadır. Bu yüzden milliyetçilik ulus oluşumunun ana noktası olarak tarihi ele almaktadır. Tarihin yeniden keşfi ya da icadı bir ulusal onur ve kolektif çaba olarak düşünülmektedir. “Tarihte izler sürülerek kim olunduğu, nereden geldiği, ataların ve kahramanların kim olduğu, ne zaman büyük ve şanlı olunduğu, neden gerilediği” anlaşılmaya çalışılmaktadır (Smith, 2002a: 193).

Tarih aracılığıyla “biz” duygusunun yaratılmasında yararlanılan geçmişe dönük kaynaklar arasında “şanlı geçmiş”te yaşanmış olan kahramanlıklar, zaferler ve değerler bulunmaktadır. Bunlar sayesinde ulusa kim olduğu, nereden geldiğine dair bilgiler verilmekte, geçmiş ve gelecek arasında köprüler kurulmakta ve geleceğe dönük toplumu yönlendirici motivasyon kaynakları yaratılmaktadır.

Farsça kökenli olan “kahraman” kelimesi için TDK sözlüğü, üç farklı ifade kullanmaktadır: “savaşta korkusuzca savaşan kimse, yiğit”, “bir olayda yer tutan kişi” ve “roman, hikaye, tiyatro ve benzeri edebiyat türlerinde başından olaylar geçen kişi” anlamları sıralanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Campbell’e (2010: 30) göre ise kahraman, “genel geçerliliği olan, olağan insani biçimlerin yerel, kişisel ve tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkektir”. Kahramanlar genellikle toplumun zor durumlarında ortaya çıkmakta ve mücadeleleri ve fedakarlıkları ile zorlukların aşılmasında baş rol oynamaktadırlar. Saydam (1997: 97) Türk kahramanını, “fizik gücü yüksek, kılıcı keskin, cesur, saf yanılla her zaman telkine ve kandırılmaya müsait, ruhsal durumu değişkenlik gösteren ve kolay öfkelenen” olarak anlatmaktadır.

Milli kimlik için tarihte izler sürülerek topluma “kim olduğu, nereden geldiği, tarihte hangi dönemlerde üstün olunduğu” hatırlatmak önemlidir. Geçmişte yaşanmış olan ve üstün başarıları ile ön plana çıkan kahramanları ve kahramanlık anlatılarını ile zaferleri bilmek milli kimliğin yaratılmasında önem taşımaktadır (Smith, 2002a: 193). Toplumun tarihsel sürekliliğini sağlamak için ve geleceklerini garanti altına almak için zaferlerden

ve kahramanlık anlatılarından sürekli olarak bahsedilmesi ve devamlı olarak hatırlatılması önem taşımaktadır (Smith, 2002a: 265). Kahramanlar, kahramanlık anlatıları ve zaferlerin oluşmasında bir takım erdemlerin somutlaştırılması gerekmektedir. Bu erdemler kahramana ait olan “askeri yiğitliği, cömertliği, kendini adamayı ve sadakati” içerisinde barındırmaktadır. Şanlı geçmişin kahramanlarını anma gerekçesi o “kahramanın veya dehanın büyüklüğü ve yüceliği” yanında söz konusu “topluluğun erdemini ve yaratıcı gücünü sembolize” etmesi olarak gösterilebilir. Kahramanların, kahramanlık anlatılarının ve zaferlerin aktarılmasında temel amaç “gelecek kuşaklar üstünde kayıp bir ihtişam ve erdemi uyandırması” sağlamaktır (Smith, 2002a: 254).

Değer kavramı ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde (www.tdk.gov.tr), “bir şeyin önemini belirlemeye yarayan “soyut ölçü”, “bir şeyin değdiği karşılık, kıymet” anlamlarına gelmektedir. Ayrıca “bir ulusun sahip olduğu sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerlerini kapsayan maddi ve manevi öğelerin bütünü” olarak da tanımlanmaktadır. Milli kimliğin oluşumunda geçmişte toplumun sahip olduğu değerlerden bahsetmenin önemli olduğu söylenebilir. Çünkü mazide sahip olunan ve dikkate alınan değerler “bize” seslenmekte ve “biz böyleydik” duygusu yaratılarak bugüne ve geleceğe ilişkin beklentilerin oluşturulduğu söylenebilir.

Milli kimliğin yeniden inşa sürecinde geçmişe yönelik olarak yaklaşım tarzlarının izahında bir başka noktayı ise geçmişe nostaljik bir yönelimle yaklaşıldığı fikri oluşturmaktadır. İdealize edilen mazinin ulusa, nostalji sayesinde aktarıldığı ve “bizim” bütünleşmesinde nostaljiden yararlanıldığı söylenebilir. Nostalji (nostalgia), Yunanca “eve ya da ana vatana dönüş” anlamına gelen “nostos” ve “keder, ızdırap çekmek ve özlemek” anlamına gelen “algia”nın bütünleşmesinden oluşmaktadır (Boym, 2009: 14). Nostos’un (eve dönüşün) bizi bölen şey, algia’nın (özlemin) ise paylaştığımız şey olduğunu ifade eden Boym (2009: 16), nostaljiyi “yeniden kurucu nostalji” ve “düşünsel nostalji” olmak üzere ikiye ayırmaktadır.

Yeniden kurucu nostalji, “nostos”u yani “eve dönüşü” ifade etmektedir. Yeniden kurucu nostalji, “yitirilmiş evin, tarih aşırı bir tarzda” yeniden inşasını vurgulamaktadır. Yeniden kurucu nostalji, kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade “hakikat ve gelenek” olarak görmektedir. Bu anlamda nostaljinin bu türü, ulusal ve dinsel

canlanmaların özünü oluşturmakta ve tarih ilişkisi ile kökenlere dönüşü vurgulamaktadır. Düşünsel nostalji ise, “algia” yani “özlemi, keder ve ızdırabı” içinde barındırmaktadır. Düşünsel nostalji, insanın özlemlerini ve kaygılarını içermektedir (Boym, 2009: 20).

Nostaljinin, kişisel tecrübelerle olduğu gibi maziye ve atalarının tecrübelerine de dayanabileceğini ifade eden Davis ise (1979: 19), nostaljiyi deneyimlerin özelliklerine göre “kişisel nostalji” ya da “tarihsel nostalji” şeklinde sınıflandırmaktadır. Kişisel nostalji, insanların geçmişte içine yaşadıkları ortamı hatırlayıp bir daha ona ulaşamayacaklarını anladıklarında ortaya çıkan hüznün duygusunu ifade etmektedir. Tarihsel nostalji ise, maziye ait değerlere göndermede bulunmaktadır. Geçmişte toplumsal olarak nerede bulunulduğu ve hangi konumda olduğuna dair bir bakışı içermektedir (Boym, 2009: 81). Milli kimlik için “şanlı mazi”, sadece özlem duyulanı ifade etmemekte aynı zamanda toplumu bulunduğu hale getiren şartların ortaya çıkışı olarak da görülmekte ve geçmişi şimdiyi oluşturan bileşenlerden biri olarak görmektedir. Milli kimlik için geçmiş, kurumsal ve kültürel devamlılığı vurgulayacak bir kaynak olarak algılanmakta ve bugünün geçmişteki kökleriyle ilgilenmektedir (Bora ve Onaran, 2003: 236). Bu anlamda tarih aracılığıyla topluma, devamlı olarak “şanlı geçmiş” hatırlatılmakta ve geçmişteki üstün konumdan geriye düşüşü ise tarih aracılığıyla bir hafıza yaratılarak gidermeye çalışılmaktadır (Açıkel, 1996: 167). Milli kimlik geçmişini, tarihini yeniden yaratırken ve sürekli olarak tekrar tekrar oluştururken onu yeniden kurgulanmakta, kendisini tanımlayabilmek için ötekini inşa etmekte ve kendisini ötekinin gözünden görmeye çabalamaktadır. Bununla birlikte geçmiş yeniden inşa edilirken, “geçmişe tam olarak gerçek bir olgu olarak değil de tarih aracılığıyla ve bellek aracılığıyla” gidilmektedir (Hall, 1998b: 83).

Hobsbawm (2010a: 114) ise bir ulus, “o ulusun geçmişinin oluşturduğunu” ve “bizi” betimlerken “ötekilere” karşı haklılık gerekçesi olarak yine o ulusun geçmişinin bunu sağladığını ifade etmektedir. Smith için ise tarih, “kaderin ön koşulu, ölümsüzlüğün güvencesi ve sonraki nesillere bir ders” olması bakımından önem taşımakta, bundan dolayı “tarihe ilişkin anılar “bize” ait olmalı ve ortak hikayeleri” barındırmalıdır. Bu ortak mirasın sonraki nesillere aktarılması ve kalıcılığının güvence altına alınması için o

ulusa ait anıların ve tarihin sürekli olarak yenilenerek anlatılması gerekmektedir (2002a: 265).

Calhoun (2002: 69) ise geçmişten geleceğe uzanan milletlere ait geleneklerin ve tarihsel anlatıların, gelecek nesillere sadece miras olarak kalmadığını, bunların devamlılığının sağlanması için yeniden üretilmeleri gerektiğini aksi takdirde sıradanlaşacağını ifade etmekte ve bu geleneklerin ve tarihsel anlatıların anlamlı olmaları için yeni koşullara ve döneme göre şekil değiştirmesi gerektiğini eklemektedir. Smith (2002a: 234) milletlerin nesilden nesile aktardıkları tarihsel anlatıların, bir taraftan, belirli bir topluluğa “tarih ve metafizik sağlayarak, diğer topluluklar karşısında bir zamanda ve mekanda konumlanmasını sağlarken” diğer taraftan “toplumlara, gelecek için tasarılar oluşturduğunu” ifade etmekte ve oluşturulan bu tasarımların “ulusa, bir dizi amaçlar benimsettiği, yeniden oluşum izlekleri sunduğu ve “bizi” diğer uluslar arasındaki yerini belirleyerek konumlandığını” eklemektedir.

Milliyetçilikler geçmişi, kendi amaçlarına göre değerlendirmekte ve amaçları doğrultusunda seçici davranmaktadırlar. Milliyetçilikler tarafından yeniden işlenen veriler “halka kim olduklarını öğretir ve kuşaklar boyunca geriye giderek onları kökenlerine bağlayan bir zincirin halkası oldukları hissini verirler bu sayede geçmiş zamanları ve hayatları tekrar canlandırarak söz konusu topluluğun kaderinin bir parçası olduğu hissi” uyandırmaktadırlar (Smith, 2002a: 232). Milli kimlik sürekli olarak yeniden inşa edilmesine rağmen tarihi bağlarının derinlerde olmasından gurur duymaktadır. Milletler tarafından oluşturulmuş olan bir “şanlı geçmişe” sahip olma duygusu gelecek için de benzer durumların sergilenmesi için motivasyon yaratmaktadır. Bundan dolayı Smith’e (2010: 247) göre milli kimliğin asıl işlevi “insanları şahsen unutulmaktan kurtarmak ve kolektif imanı ihya etmek için tarihi ve kaderi olan güçlü bir topluluk duygusu oluşturmaktır”.

Ulusların çok sayıda anlatılan ve birbirine rakip olan, farklı dünya görüşlerine göre farklı şekillere bürünen tarihleri olabileceğini ifade eden Billig (2002: 86), ulusal tarihin sürekli olarak yeniden yazıldığını ve tarih yazım alanının hegemonik bir mücadele alanı olduğunu ifade ederek şöyle devam etmektedir:

“Farklı gruplar, sınıflar ve dini cemaatler ve etnik gruplar ulus adına konuşabilme kudretine sahip olmayı ve kendi seslerini ulusun tamamının sesi olarak takdim etmeyi amaçlamaktadırlar. Diğer grupların tarihlerini de kendi merkezi rollerine uygun düşecek şekilde yorumlamaktadırlar. Bu şekilde ulusal tarihler sürekli yeniden yazılmakta ve her yeniden yazılma o günkü hegemonik değerleri yansıtmaktadır (Billig, 2002: 86)”.

Milliyetçilik ideolojisi, devamlı olarak bir hatırlama ve unutma ikilemi içerisinde işlemektedir. Ulusun kendine ait bir tarihi ve kolektif hafızası bulunmaktadır. Bu hafıza içerisinde ulus, hatırlamak istediklerini hatırlama arzusunundayken diğer taraftan unutmak istediği olayları ve anıları unutma eğiliminde bulunmaktadır (Billig, 2002: 50). Tarihsel anlatılarda muhatap olunan ulusa yönelik, devamlı olarak övgüler kullanılmakta ve retorik genel olarak bir “bize” yönelik ifadeler bolca yer almaktadır (Billig, 2002: 116). Bundan dolayı ulusal tarih yazımında önemli olan nokta, tarihsel kayıtların güvenilirliği ya da tarafsızlık argümanlarının olmadığı, üzerinde durulması gereken asıl şeyin, bu tarihsel anlatının ulusa memnuniyet vermesi, tatmin etmesi ve biz duygusunun oluşmasına yardımcı olması olduğunu bilinmesi gerekmektedir (Smith, 2002a: 50). Bu anlamda ulusların geçmişleri sadece kazanılan zaferlerle değil, toplumsal çatışmaların ve başarısızlıkların yaşandığı dönemleri de bünyesinde barındırmaktadır. Örneğin, Türkiye’de yaşanmış olan Varlık Vergisi Kanunu, 6-7 Eylül Olayları, Ermeni Tehciri, Nüfus Mübadeleleri gibi olaylar, “Anadolu’nun homojenleştirilmesi ve Türkleştirme politikalarının” bir sonucu olduğu söylenebilir. Bu politikaların amacı öncelikle Türkiye’de yaşayan herkesi öncelikle “Türk ve Müslüman” olarak tanımlamayı daha sonra ulus devlet inşasını sağlamayı ve devam ettirmeyi amaçlamaktadır (Mersin, 2010: 7). Bundan dolayı ulusların tarihlerine tek tip ve tamamen olumlayarak bakmak yanıltıcı olduğu söylenebilir. Tarih yazım alanının bir mücadele ve yönlendirme alanı olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

2.1.2. Milli kimlik, simge ve semboller

Milliyetçilik, milli kimliğin inşasında sürekli olarak “bizi” bir arada tutan özellikleri hatırlatırken diğer taraftan “bizi” “ötekiler”den ayıran özelliklere de vurgu yapmaktadır. Simgeler ve ritüeller de “bizi” “onlardan” ayırma sürecinde kullanılan kaynaklardır. Simgelerin oluşum ve ortaya çıkış süreci uzun bir dönemi kapsadığından ve bir toplumun tarihinden ve geleneğinden geldikleri için ancak o tarih ve geleneğe aşina

olanlar tarafından anlaşılabilen bir nesne, bir işaret veya kelimedir. Bundan dolayı her toplumun sahip olduğu simgeler ancak o toplum için bir değer ve öneme sahiptir (Gökalp, 2004: 31).

Bir topluluğun anlam kazanmasında etkili yollardan birinin, insanların zihinlerinde o topluluğa ilişkin yüklenen anlamlar olduğunu ve bundan dolayı insanların, topluluğu simgesel olarak kurduğunu ve böylelikle onu bir “anlam kaynağı ve ambarı” haline getirerek kimliklerinin bir göstergesi haline dönüştürdüğünü ifade eden Cohen (1999: 111) şöyle devam etmektedir:

“Simgeler ile insanlar birlik duygusu kazanmakta ve topluluğun devamı sağlanmaktadır. Simgeler sayesinde insanlar, ortak bir dili konuşabildikleri, görünüşte aynı tarzda davranabildikleri, aynı ritüellere katılabildikleri, aynı tanrılara dua edebildikleri, benzer giysiler giyebildikleri bir dünyanın varlığına kendilerini inandırmakta ve kendilerini bir aidiyet içerisinde bulmaktadırlar” (1999: 20).

Milli kimliğin yaratılmasında ana noktayı “bizi” “onlardan” ayıran yönlerin ortaya konulması oluşturmaktadır. Bu anlamda simgeler, milli kimliğin yaratılmasında, bir topluluk olarak ulusun, “hem üyeleri arasındaki benzerliğe hem de dışarıdakilerin farklılığına vurgu” yapmaktadır. Böylelikle ulusun fertlerinin birbirleriyle bütünleşebilecekleri “özel olayları ve birliği betimleyen simgelerle” ötekilerden farklılığını ortaya koymaktadır. Ayrıca simge ve semboller, bir topluluk içerisinde “farklı kültürel düzeyden ya da toplumsal özgeçmişten gelen insanların” farklılıklarını ortadan kaldıran ve onları mümkün olan ortak paydaşlarda buluşturan bir işlevi de yerine getirmektedirler (Guibernau, 1997: 138-140).

Simgesellik “bir aidiyet duygusu, kimlik duygusu ve aynı nedenle başkalarından farklı olma duygusu” yaratmaktadır. Simgesellik “bize” ait olduğundan ve sadece biz tarafından anlamı bilindiğinden “onlar” tarafından algılanmayacağı ve onların saldırısına uğramayacağı bir dünyayı kapsamaktadır (Cohen, 1999: 57). Bu anlamda simge ve semboller sadece içinden doğduğu topluma ait anlamları kapsadığından aynı zamanda “bizi” “onlardan” ayırtıran özellikleri görünür kılmakta böylece simge ve semboller “biz” ve “onlar” arasında “sınır muhafızlığı” görevi üstlenmektedirler (Armstrong 1963’den akt. Smith, 2002a: 37). İçinde doğup büyüdüğü bir kültürün bileşenlerinden olan simge ve sembollere aşına olan birey, bu tarz simge ve sembollerle

karşılaştığında “bizi” “onlardan” ayıran özelliklerin görünür haliyle karşılaşmış olur ve onun anlam dünyasında bu durumun, aidiyet duygusu için bir belirleyicilik rolü üstlendiği söylenebilir.

Bir topluluğa ait simge ve semboller o topluluk tarafından geçmiş, şimdi ve gelecekte oluşan tutarlı bir bütün içerisinde konumlandırılmaktadır. Bundan dolayı simge ve sembollerin tanımlanması ve düzenlenmesi ait olduğu topluluk için iki işlevi yerine getirmektedir. İlkinde geçmişe dönük yüzüyle sembolik evren, toplum için bir hafızayı ifade etmekte ve “bizim” kadimliği vurgulanmaktadır. Simge ve sembollerin gelecek için ise anlamı “biz” için oluşturulacak ortak bir referansı ifade etmektedir. Böylece toplum kendini öncesi ve sonrasıyla anlamlı bir semboller dünyasına ait hissetmektedir (Berger ve Luckmann, 2008’den akt. Pamuk, 2014: 43). Bundan dolayı geçmişle sürekli bir bağ içerisinde bulunan simge ve sembollerin gücünün zamanla sıradanlaşıp anlamsızlaşma tehlikesinden korunabilmesi için sürekli yeniden yorumlanması ve yeniden üretilmesi gerekmektedir (Guibernau, 1997: 140).

Milli kimliğe ait en önemli simge ve sembol, bir ulusu simgelediği düşünülen o ulusa ait olan “bayrak” olduğu söylenebilir. Bayrağın tarih boyunca “sembollük” ya da “işaretlik” özelliği bulunmaktadır. Modern dönem öncesinde bayrak genellikle savaş meydanlarının karmaşasında “bir işaretlik” olarak kullanılmaktayken günümüzde “bir yoğunlaşma sembolü” ve “toplum hakkında duygulanım için bir odak” olarak kullanılmaktadır. Milli bayrak artık “milletin kutsallığını simgeler, sadık vatandaşlar tarafından ona saygı gösterilir ve protesto etmek isteyenler de törensel bir şekilde bunu yapmaktadırlar” (Firth, 1973’den akt. Billig, 2002: 52).

Bir başka ulusal simge ise marşlardır. Bir marşın ulusun temsili için kullanılması, “ulusun eşsizliğinin evrensel olarak stilize edilmiş olmasını” gerektirmektedir. Ulusal marşlar sadece ortak bir kalıp olarak kalmazlar ve ulusu sembolize etmekte ve aynı zamanda milletler arasında “bir ulus olarak dalgalandırılmaktadırlar” (Billig, 2002: 102).

Milli kimliğin göstergesi olarak sunulan bir başka simge ise haritalardır. “Günümüzde haritalar bütün dünyayı bir ulus devletler sistemi olarak yansıtmaktadır. Haritalar

gündelik yaşamda insanların zihinlerine, devletlerinin uluslararası düzendeki konumunu devamlı olarak hatırlatma işlevi görmektedir” (Calhoun, 2007: 24).

Smith (2010: 35) ise “bayrak, para, marş, üniforma, anıt ve kutlama” gibi milli kimliğe dair sembollerle bireylere “ortak mirasları, kültürel yakınlıkları hatırlatılarak ortak kimlik ve aidiyet duyguları güçlendirildiğini” ifade etmektedir.

Milli kimliğin inşasında kullanılan diğer semboller ise “heykeller, rölyefler ve anıtlardır”. Mili kimliğin inşasında kullanılan semboller devletten devlete kendi özelliklerine göre değişmekle birlikte ulusları temsil eden semboller genelde benzerlikler taşımaktadırlar. Hepsinde genellikle kullanılanlar, ulusal birlik ruhunu, caydırıcı güç olarak “savaşkanlığı ve cesareti, üretkenliği, yaratıcılığı, kültürel zenginliği” temsil edenlerdir. Bunlar ulusun “kurtarıcısı, kurucusu sayılan kişiler, savaş meydanlarındaki çatışma anları veya askerlerdir” (Cantek, 2003’den akt. Aydos, 2010: 60).

Topluluğun simgesel kuruluşunda referans kaynaklarından bir diğerin topluluğa verilen “isim” oluşturmaktadır. Smith’e (2002a: 47) göre ulusun ismi, o ulusun “özünü hatırlatmakta”, “var oluşlarının gizini barındırmakta” ve “sürekliliği garanti altına almaktadır”. Bundan dolayı ulusun ismi, bir topluluğu ötekilerden ayıran ve kendi öзlerini hatırlatan “kesin bir işareti ve simgeyi” ifade etmektedir (2002a: 48).

Milli kimliğin kuruluşunda sıkı sık belirli bir “toprağa” aitlik duygusuna göndermede bulunmaktadır. Bu toprak parçası o toplum için “ikamet edilen bir yer” olabileceği gibi “bir bellek bağı ile de sembolik bir anlam” taşımaktadır (Smith, 2002a: 53). Fakat bir topluluk için değer verilen toprak parçası herhangi bir toprak parçası olmayıp “tarihi bir toprak, yurt ve halkın beşiğı” olmalıdır. Bu toprak parçası o ulus için insanların nesiller boyunca üzerinde yaşadığı, ürettiği ve onun için savaştığı bir yeri ifade etmektedir. Tarihi toprak o toplumun “bilgelerinin, azizlerinin ve kahramanlarının yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yer olması dolayısıyla o toplum için yeryüzünde biricik ve kutsaldır” (Smith, 2010: 25). Yurt ya da toprak ifadeleri, gündelik yaşamda devamlı olarak bir hatırlatıcı işlevi görmektedirler. “Yurdu bizim kılan özel nitelik, ülkenin sınırlarına kadar hiçbir eksilme olmaksızın devam eder ve sınırda kesilir; sınırın öteki yanını belirleyen farklı yabancı özden ayrılır” (Billig, 2002: 90).

Milli kimliğin inşasında bir diğer önemli temsili nitelik ise ulusun “dil”idir. Billig (2002: 28) “ulusal sadakat ve yabancı düşmanlığı gibi duyguların millet olma ile ilgili “biz” ve “onlar” hakkındaki yargılara, paylaşılan inançlara ve tasarımlara bağlı olduğunu” bu tarz duyguların ise uzun tarihsel süreç içerisinde oluştuğunu hatırlatarak bunun yansımasının ise karmaşık söylem düzeni içerisinde olduğunu eklemektedir.

Milli kimliğin inşasında bir diğer simgeyi ise “öteki” oluşturmaktadır. Mili kimlik sürekli olarak yeniden bir oluşum süreci içerisinde olduğundan devamlı olarak “biz”in özelliklerini ortaya koyarken bir “onlar”a ihtiyaç duymaktadır. Kimlik karşıtı ile var olduğundan “onlar”ın özelliklerini sıralarken aslında bir taraftan da “biz”in özellikleri sıralanmaktadır. Özellikle “popüler milliyetçiliğin ve yabancı düşmanlığının arttığı süreçlerde” bu farklılıklar kendini iyiden iyiye hissettirmektedir. Mili kimlik üzerinden genellikle “biz” ve “öteki, “dost” ve “düşman” gibi kavramlar aracılığıyla çeşitli algılar oluşturulmaktadır (Anık, 2012’den akt. Pamuk, 2014: 65).

“Bu süreçte “biz” olan; ortak bilinci, iyiyi, yüceliği, erdemi, şerefi, aydınlığı, özgünlüğü, düzeni, dayanışmayı, vatanseverliği, güveni, sadakati, sevgiyi, ortak geçmişi ve geleceği simgelerken, ötekileştirilenler veya düşman olarak nitelendirilenler ise; kötülüğü, karanlığı, ayrılığı, bölücülüğü, kargaşayı, alçaklığı, ulusal tehdidin kaynağını, nefreti, dikkat edilmesi gerekenleri veya hizaya getirilmesi gerekenleri simgelemektedir” (Anık, 2012’den akt. Pamuk, 2014: 65).

Kimlik oluşum sürecinde “biz” ve “onlar” arasında oluşturulan çatlakları görünür hale getirmek kimliğin devamlılığı için önem taşımaktadır. “Kimlik, farklılık aracılığıyla öteki bir kimlikten ayrılarak, bu farklılığın sembolik olarak işaretlenmesi gerekir”. Bundan dolayı farklılığı görünür hale getirmek için çeşitli sembollere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu semboller “mühür basma” gibi farklılığı görünür kılmaktadır (Woodward ve Gilroy, 1997’den akt. Çam, 2010: 97). Kimliğin oluşumunda farklılığın görünür kılınmasının önemini, Rutherford (1998: 8), “öteki, farklılık alanını ve korkularımızla kaygılarımızın yöneldiği nesneyi simgeler, farklılık bu anlamda ötekinin etkisi olarak algılanır”. Biz ve onlar arasındaki bu sembolik göstergelerin egemen olan “biz” tarafından oluşturulduğu söylenebilir. Egemen olan “biz” hem kendine ait hem de azınlık olan “onlara” ait sembolik göstergeleri yapmaktadır. Böyle bir sembolik gösterge ile onların egemen olan biz tarafından ötekileştirildiği söylenebilir. Bundan dolayı “bizin” “onlar” gibi olmadığını, onlardan ayrılan yönlerinin bulunduğunu

görünür bir şekilde ortaya koymak, kimliğin güvence altında olması anlamına gelmektedir. Kimliğin güvence altına alınması ise kodlarının egemen olan “biz” tarafından üretildiği bir “öteki” üzerinden yapıldığı söylenebilir. Bu yüzden mili kimliğin ve genel olarak kimliğin oluşumunda bizi onlardan ayıran özelliklerin ortaya konmasında söylem kadar temsilin de büyük önem taşıdığı ileri sürülebilir.

2.2. Milliyetçilik

Milliyetçiliğe dair kuramsal yaklaşımlar ilkçi, modernist ve etno sembolcü yaklaşım olmak üzere üç kategori altında toplanmaktadır (Özkırmılı, 2009a: 77). İlkçi yaklaşımlar, “insanların bir aileye doğdukları gibi, önceden belirli olan etnik bir topluluğa doğduklarını” benimsemektedirler. Bu yaklaşım milleti doğal ve sabit olarak görmekte ve milletlerin eski çağlardan bu yana var olduklarını ifade etmektedir (Özkırmılı, 2009a: 85). Modernist yaklaşım görüşüne sahip olan kuramcılar ise, “milletlerin ve milliyetçiliğin yeni bir düşünce tarzı olduğunu ve modern çağa ait olduğunu” kabul etmektedirler. Ayrıca modernist bakış açısına göre milliyetçilik “yeni bir fenomen olup endüstriyalizm, kapitalizm, bürokrasi, kitle iletişimi ve sekülerleşmenin modern güçlerinin ürünü olduğunu” eklemektedirler (Smith, 2002b: 34). Etno-sembolcü yaklaşım ise ilkçi ve modernist yaklaşım arasında bir orta yolu oluşturmakta ve “milletlerin yoktan var edilemeyeceğini, milli kimliklerin geçmişten kalan değerler ve sembollerin etkisi altında şekillendiklerini” savunmaktadır (Conversi 1995’den akt. Özkırmılı, 2009a: 209).

Günümüzde milliyetçilik çalışmalarında milletlerin tarihsel olarak inşa edilmiş birer yapı olduğuna dair modernist yaklaşım ön plana çıkmaktadır. Başta Gellner, Hobsbawm, ve Anderson milletin doğal, verili ve sabit bir yapı olmadığı modern dönemle ortaya çıktığını savunmaktadırlar (Gökalp, 2004: 16).

Gellner’e (1992: 19) göre milliyetçilik, “temelde siyasal birim ile ulusal birimin çakışmalarını öngören siyasal bir ilkedir”. Bu anlamda milliyetçiliğin belirgin özelliği olarak siyasal sınır içerisinde meşruiyeti korumak ve bu meşruiyetin sınırı olarak ise öteki olarak belirlenmektedir.

“Milliyetçilik, devletsiz toplumlarda ortaya çıkmamakta, ortada bir devlet yoksa sınırlarının ulusun sınırlarıyla çakışıp çakışmaması diye bir sorun olmayacağı gerçektir. Bundan dolayı

milliyetçilikten söz edebilmek için öncelikle bir toprak parçasının varlığından söz edilmesi gerekmektedir” (Gellner, 1992: 24).

Gellner’e (1992: 27) göre, millet ve devlet, oluşumlarında birbirlerinden bağımsızdırlar ancak milliyetçiliğin oluşabilmesi için her ikisine de ihtiyaç duymaktadır. Millet kavramı ise aynı kültürün paylaşımını ve insanların birbirlerini tanımalarını, aynı ulusa mensup olmalarını kapsamaktadır. Gellner’e (1992: 76) göre, modern çağda, toplumları bir arada tutan, toplumsal düzeni sağlayan, onaylayan ve o topluma haklılık gerekçesi sağlayan temel bileşen kültürdür. Dahası bu kültür, aynı ve bütüncül olmalıdır ve bu kültür büyük ve üst bir kültür olmalıdır. Milliyetçilik bu süreçte devreye girmektedir. Milliyetçilik “bütünleşen ve aynılaşan yüksek kültürün” daha önce farklı farklı kültürleri barındıran topluma yayılmasına ve bu kültür sayesinde toplumun bir arada bulunmasına olanak sağlamaktadır.

Hobsbawm’a (2010a: 24) göre millet; “özgül ve tarihsel bakımdan yakın bir döneme ait olup belli bir modern territoryal ile ilişkilendirildiğinde bir toplumsal birimi” ifade etmektedir. Bununla birlikte millettten söz edilebilmesi için bir toprak parçasının yeterli olmayacağını belirten Hobsbawm, beraberinde “teknolojik ve ekonomik gelişmenin” de bir seviyeye gelmesi gerektiğini eklemektedir (2010a: 25). Hobsbawm’a göre (2010a: 24) milliyetçilik “milletlerden önce gelir, milletler devletleri ve milliyetçilikleri yaratmaz yaşanan bunun tam tersidir”. Milliyetçilik modern çağlara ait olup bu dönemde yaşanan gelişmelerden etkilenmiştir. Benzer bir yaklaşım Gellner tarafından dile getirilir “milliyetçilik milletleri yaratır, milletler milliyetçiliği değil” (1992: 105). Hobsbawm’ın literatüre katkılarının birisi “icat edilmiş gelenekler” kavramıyla olmuştur. Hobsbawm, icat edilmiş gelenek kavramını, “alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen, bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik gösterir şekilde tekrarlara dayanarak, belli değerler ve davranış normlarını aşılamaaya çalışan, bir pratikler kümesi” olarak tanımlamaktadır (2010b: 2). Millet bu anlamda “asli ve değişmez bir toplumsal birim olmayıp” icat edilmiş bir geleneği çağrıştırmakta ve devamlı olarak değişebilen bir yapıyı ifade etmektedir (2010a: 24).

Benedict Anderson’un milliyetçilik literatürüne katkısı ise milleti “hayal edilmiş siyasal topluluk” olarak görmesiyle olmuştur. Anderson’a göre (2011: 20-21) millet; hayal

edilmiş bir siyasal topluluktur, çünkü “ulusun mensupları birbirlerini tanımasa, birbirleri hakkında hiçbir şey bilmese ve duymasa bile tüm fertler birbirleri hakkında zihinlerinde bir hayal taşımaktadırlar”. Anderson’a göre (2011: 21-22); millet *sınırlı* olarak hayal edilir; çünkü “en büyük nüfusa sahip bir milletin bile belli sınırlara ulaşıldığında diğer milletlere ait insanlarla karşılaşabilir”. Millet *egemen* olarak hayal edilir; “çünkü kavram, Aydınlanma ve Devrim’in getirdiği yeniliklerin yaşandığı bir dönemde çağda doğmuştur. Bu nedenle temel argümanı egemen bir yapı olup içerisinde birliktelik çağrısı taşımaktadır”. Son olarak millet, “bir *cemaat* olarak hayal edilir; bunun temelinde de milletin fertleri arasında kardeşlik duygusunun hakim olması yatmaktadır ve her türlü fedakarlığı aralarında yaşatmaktadırlar”.

“Milliyetçiliğin temelinde, hayal edilmiş cemaatlerin birbirlerini tanımasalar bile haklarında besledikleri düşünceler yatmaktadır. Bu fertlerin ortak noktaları, bazen din bazen de akrabalık bağları olabilmektedir. Bu ortak noktalar bazen de fertler birbirlerini görmeseler bile kendisiyle aynı faaliyetlerde bulundukları varsayımı olmaktadır. Bundan dolayı modern millet kavramı, ulusa mensup diğer fertler hakkında beslenen düşüncelerdir (Anderson, 2011: 41).

Anderson (2011: 60) ulus inşasında, şekillendirilmesinde ve yaygınlaştırılmasında kitle iletişim araçlarının öneminden de bahsetmektedir. Anderson’a (2011: 54) göre ulusal tahayyül, modernliğin getirdiği bir olgu olup “kapitalist toplumları yaratan ekonomik ve teknolojik değişimlerin bağlamı içinde” düşünülmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ulusal bilincin basın yoluyla geliştirilmesinde üç farklı yol bulunmaktadır: ilki “basım, yerel dil ve Latince arasındaki iletişim kanallarını açık tutmada, kitleler ve elitler arasında aracılık yapmıştır”, ikincisi “baskı kapitalizmi basılmış kitaplar aracılığıyla dile kalıcılık ve çok sayıda üretilebilme olanağı sağlamıştır. Bu yolla ulusalcı mesajlar ve tarihsel dokümanlar saklanıp okunabilmiş ve bu ulusun öznellik fikrine katkı sağlamıştır”. Son olarak “baskı kapitalizmi iktidar diline katkı sağlamıştır” (2011: 54-56).

Smith’e göre (2002b: 170) milliyetçilik “milli kimlik, milli birlik ve milli özerklik” düşüncelerinin oluşmasına ve bunları devam ettirmesine olanak sağlamaktadır. Smith’e (2010: 118) göre, 18. Yüzyılın sonlarında bir ideoloji ve bir dil olarak siyasi arenada ortaya çıkan milliyetçilik, görece moderndir. Ama milletler ve milliyetçilik başka bir kültür, toplumsal örgütlenme ya da ideoloji türünden daha fazla icat edilmiş değildir.

Aynı zamanda milliyetçilik pek çok düzeyde faaliyet göstermekte ve bir siyasi ideoloji ve toplumsal hareket türü olduğu kadar bir kültür biçimi olarak da görülmektedir.

Milletler ve milliyetçilikler modern endüstriyel örgütlenmenin gereksinimlerinden ve onun kitlesel okuryazarlık ile mobiliteye yönelik baskılarından türemiştir. Modern toplum, elitler arasındaki güçlü bölünmeler ve tarımsal üretimin çok sayıdaki yerel kültürünün karakterize ettiği modern-öncesi dinamiklerden farklı olarak, akışkan ve büyümeye eğilimli bir toplumdur. Modern toplumun kökenleri çok daha eskiye, etnik kimliklere dayanmaktadır (Smith, 2002b: 36). Smith, milletin kim olduğu sorusunun yanıtının milletin etnik temellerinde aranması gerektiğini çünkü günümüz milletlerinin çoğunun belirli bir etnik topluluğun devamı olduğunu ifade etmekte (Özkırımlı, 2009a: 219) ve milleti “tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri, paylaşılan bir tarihi, ortak halk kültürünü, ortak bir ekonomiyi, bütün üyeleri için ortak yasal hakları ve ortak görevleri paylaşan, insan topluluğı” olarak tanımlamaktadır (Smith, 2010: 35).

Millet oluşumu sadece ulus devletlerin ilk kuruluşuna ait bir özellik olmayıp sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Bundan dolayı milliyetçilik ve mili kimlik devamlı olarak yeniden üretilen, inşa edilen bir kategoriye oluşturmaktadır. Milliyetçilik ve milli kimliğin yeniden üretimi ise bu kavramları doğal, verili ve sabit olarak düşünülmesinden öte bir temsil sistemini oluşturdıkları ve bir söylem olarak görülmesi gerekmektedir. Bu bakımdan söylem olarak düşünüldüğünde toplumsal ve kültürel ürünlerin ardındaki pratiklere dayanmaktadır (Gökalp, 2004: 13).

Milliyetçiliğin temel özelliklerini; “sınırları olan bir toprak, ulusun bir bütün olduğu kavramı, egemen ve kendine yeterli bir yapı olarak diğer milletlerle eşitlik, halkın kolektif olaylara katılımı, doğrudan üyelik, dilin ve değerlerin oluşturduğu bir kültür, ortak bir tarih ve ortak bir ırk” olarak sıralayan Calhoun (2007: 6), milliyetçiliğin sadece buhran ve çatışma dönemlerinde ortaya çıkmadığını, söylem ve temsil sistemi olarak gündelik pratiklerle sürekli olarak üretildiğini ifade etmektedir.

Michael Billig, milliyetçiliğin sadece yeni devletler kurmak isteyenlerle veya aşırı sağ siyasetle ilişkilendirilmesine karşı çıkmaktadır. Milliyetçiliğin sadece merkez dışında bulunan radikallere ait olduğu, kurulu devletlerde yaşayanların, milliyetçiliği ‘onlara’ yıkan düşüncelerinin yanlışlığını vurgulayan Billig (2002: 15), milliyetçiliğin

‘ötekilerin’ ideolojisiyle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir yeniden üretim alanını kapsadığını ifade etmektedir (2002: 26). Billig’ e göre (2002: 50) ulus devletler bir kez kurulduklarında milli kimliğin yeniden üretimi sonlanmaz aksine milli kimlik devamlı olarak günlük pratiklerle yeniden üretilmektedir.

“Bu yeniden üretim devamlı olarak bir hatırlama ve unutma karşılığı içerisinde oluşmaktadır. Her ulusun kendisine ait bir hafızası bulunmaktadır. Millet bir taraftan tarihinde hatırlamak istediklerini sıralarken diğer taraftan unutmak istediklerini bu yeniden üretim sisteminden uzak tutmaktadır. Bu hatırlama dizaynı bilinçli olarak yapılmaktan öte günlük yaşamın her alanına girmiş bulunmaktadır (Billig, 2002: 100).

Ayrıca Billig’in ortaya koyduğu bu milliyetçilikte söylem daha çok ‘biz ve ‘onlar’ karşılığı çerçevesinde sürmektedir. Milliyetçilik söylemi dünyayı ikili kategorilere ayırmaktadır; “biz” ve “onlar”, “dostlar” ve “düşmanlar” gibi kimlikler ve karşı kimlikler üretilmektedir. “Bizi” “ötekine” göre tanımlamaktadır (2002: 62).

2.3.Türk Milliyetçiliği

Türk milliyetçiliğinin doğuşu, Osmanlı’nın son döneminde meydana gelen gelişmelere dayanmaktadır. “Vatan, millet, özgürlük, eşitlik gibi Avrupa kaynaklı düşünceler”, “yabancı ülkelerde kurulan elçilikler”, “Avrupa’ya gönderilen öğrenciler”, “Türkiye’de yeni açılan okullar” ve “davet edilen yabancı öğretim üyeleri ile kurulan ilişkiler” vasıtasıyla milliyetçilik, Osmanlı aydınları arasında tartışılmaya başlanmıştır (Kushner, 1998: 13).

Göçek (2009: 76) ise Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkmasında, tarihsel olarak temellendirilmiş üç yapının etkili olduğunu ifade etmektedir; ilki “Osmanlı’da savaşlar, ticari ilişkilerin değişimi, reformların nitelikleri”, ikincisi “yeni ortaya çıkan tarih, edebiyat, eğitim ile ilgili görüşler” ve son olarak “hayır kurumları, gizli dernekler, siyasi partilerin hazırladığı örgütsel çerçevenin etkileşimiyle” oluşan fikir kümeleridir.

Osmanlı Devleti içerisinde son dönemde yaşanan savaşlar ve ardından gelen önemli nüfus hareketleri, halklar arasında meydana gelen kutuplaşma ve aynı dil, din ve etnik kökene sahip insanların mecburen yan yana gelmesi milliyetçiliği paylaşılan sosyal bir alan haline getirmiştir. Bu dönemde Osmanlı Devleti içerisinde Türk kimliğine olan vurguda artış yaşanmıştır (Göçek, 2009: 66). 19. yüzyılda Osmanlı sınırları içerisinde

“ticaret, yabancı himayesi ve ticaret ağlarının şekillenmesi” de Türk milliyetçiliğinin gelişiminde etkili olmuştur. Avrupa devletlerinin Osmanlı ile ticaret yaparken, azınlıkları tercih etmeleri ve Osmanlı Türkleri’nin ticarete azınlıklar kadar başarılı olamamaları, azınlıklara karşı düşmanlığı pekiştirmiş ve bu durum Türk milliyetçiliğinin gelişimini hızlandırmıştır (Göçek, 2009: 67). Osmanlı’nın son döneminde “yaşanan reform hareketleri” de toplumsal kutuplaşmayı artırmış ve beraberinde milliyetçiliğin yükselmesine sebep olmuştur. Bu dönemde yapılan reformlar, o zamana kadar sadece Müslüman Türkler’in sahip oldukları hakların, azınlıkların da yararlanmasına açmış bu duruma tepki gösterilmiş diğer taraftan azınlıkları tatmin edici reformların yapılmaması da başka bir tepkiyi tetiklemiştir. Tüm bu yaşananlar toplumun tüm katmanlarında bir kutuplaşmaya sebep olmuş ve Türk kimliğinin daha sık telaffuz edilmesine yol açmıştır (Göçek, 2009: 68).

Bu dönemde “tarihe yönelik bakış açısındaki değişim” de milliyetçiliğin etki alanının genişlemesinde önemli bir role sahiptir. Klasik Osmanlı tarihi, Türkler’in İslamiyet’i kabul etmelerinden önceki tarihten tümüyle bahsetmemekte sadece Oğuz Türkleri’nin bir boyu olan Kayı Boyu’ndan bahsetmekteyken (Kushner, 1998: 27) 19. Yüzyılın ortalarından itibaren ise bu anlayış değişmiş ve Türklerin İslamiyet’i kabul ettikleri 10. Yüzyıldan önceki tarihe de ilgi duyulmaya başlanmıştır (Göçek, 2009: 70). “Türk dilinin kökeniyle” ilgili çalışmalar da milliyetçiliğin gelişime etki etmiştir. Osmanlıca’nın Türkçe, Arapça ve Farsça dillerinin bir karışımı olduğu ve bu dilde yabancı kabul edilen kelimelerin atılması ve böylece daha saf bir Türkçe’ye ulaşılması amaçlanmıştır. Böylece dil ve edebiyatta Osmanlı ve Türk ayrımı yapılmaya başlanmış ve Arapça-Farsça sözcüklerin yerini Türkçeleri almıştır (Göçek, 2009: 72). “Eğitim sistemindeki değişim” de milliyetçiliğin gelişimini etkilemiştir. Osmanlı okullarında Batı tarzı eğitimin yaygınlaşması bir millet fikrinin oluşuma yol açmış, eğitimde “Türk milleti” ifadesi sıklıkla telaffuz edilmeye başlanmıştır (Göçek, 2009: 73). Türk diliyle ilgili olarak atılan ilk adım ise Arap harflerinin terk edilerek yerine Latin harflerinin kabulü edilmesi ile ilgili gelişmeler olmuştur. 1876’da ilan edilen Anayasa devletin resmi dilinin Türkçe olduğunu belirtmekte, mebuslar ve memurların Türkçe konuşup yazmalarını içermektedir (Kushner, 1998: 77).

Türk milliyetçiliğinin gelişiminde kat edilen bu aşamaların ardından bu etkileşimin hayata geçebilmesi için örgütsel tabana ihtiyaç duyulmuş, dernekler ve hayır kurumları kurularak milli bilincin vatandaşlara yaygınlaştırılmasına çalışılmıştır. Bu kurumlarda Türkçe ve Türk kimliği ile ilgili çalışmalar özellikle Balkan savaşlarının ardından hızla artmaya başlamıştır (Göçek, 2009: 74-75).

Türk milliyetçiliği dönemler olarak ele alındığında 1919-1923 yılları arasında ön plan çıkan temel düşünce “vatanın düşman işgalinden kurtarılması” fikri olmuştur. Bu amaç, değişik ve dağınık şekildeki düşünceleri etkilemiş ve ortak nokta olarak bağımsızlık düşüncesi olmuştur. Bu süreçte Türk milliyetçiliği anlamı, kapsamı ve hedefleri homojen bir özellik yansıtmamasına, ortaya çıkan yeni koşullara göre şekillenmesine rağmen her daim önem arz etmektedir (Göktürk, 2009: 103). 1930’lu yıllardaki Türk milliyetçiliği, Türk tarihinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu dönemde yapılan “Türk Tarih Tezi” ve “Güneş Dil Teorisi” gibi çalışmalarla Türkler’in “şanlı bir ulus” olduğu düşüncesi” önem kazanmıştır. Bu dönemde daha çok milli kimliğin inşasında İslamiyet’in kabulünden önceki Türk kimliği üzerinde durulmuştur” (Çağaptay, 2009: 245). Tek Parti döneminde Türk milliyetçiliği, resmi ideolojinin “inşa ve tahkim” edildiği bir dönemi ifade etmektedir (Bora, 2009: 20). 1950-60 dönemi ise Türk milliyetçiliği için “bir ara dönemi ifade etmekte ve resmi ideolojinin pekiştiği, müstakil bir siyasi isim olarak milliyetçiliğin ön plana çıkamadığı” dönemi kapsamaktadır (Bora, 2009: 21). Çok partili hayata geçmesiyle birlikte, bu döneme kadar Türk kimliğinin tanımlanmasında sadece İslamiyet öncesi dönemin ele alınması bu dönemde de devam ederken ek olarak Osmanlı’dan da bahsedilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde milliyetçilik ile popülizm arasında ilişki ortaya çıkmış ve bundan sonraki dönemlere etkinliğini taşımıştır. Milliyetçilik ile popülizm arasındaki simbiyotik ilişki Demokrat Parti (DP)’nin iktidara gelmesiyle hız kazanmış ve milliyetçilik popülizm artık Türk siyasetinde kalıcı hale gelmiştir. DP popülizminin temelini daha sonraları merkez sağ siyasete de damgasını vuracak olan “milli hakimiyet, milli irade ve hizmet” söylemleri oluşturmaktadır. Hizmet söylemi iktisadi popülizm ile milliyetçi popülizmin buluşma noktasını oluşturmaktadır (Bora ve Canefe, 2009: 641).

1960-1980 döneminin Türk milliyetçiliği açısından anlamı, “yaşanan politik kutuplaşma ve genişleyen demokratik siyasal katılım sürecinde milliyetçiliğin müstakil siyasi bir

kimlik olarak ayrışma eğilimi gösterdiği, içeriğinin doldurulması adına farklı önerilerin yapıldığı ve hegemonik gücünün sarsıldığı” bir dönemi ifade etmektedir (Bora, 2009: 21). Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde Türk milliyetçiliğinin kuruluşunda “milli eğitim, kültür ve din politikaları” etkiliyken ve milliyetçilik sadece aydınlar arasında tartışılan bir konuyken, 1960’lı yıllardan itibaren Türk milliyetçiliği içerik olarak farklı mecralara kaymış, halka inmiş ve popüler kültür malzemesi olarak yeniden üretim mekanizmaları da değişmiştir (Güney, 2006: 210).

“Daha önceleri milliyetçilik modernleşmenin bir işleviyken, 1960 sonrası modernleşme milliyetçiliğin bir işlevi haline gelmiştir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında oluşturulmaya çalışılan milliyetçilik, Batı milliyetçiliği model olarak almışken ve birleştirici bir projeyken, 1960 sonrası milliyetçilik, yabancı düşmanlığı üzerinde yükselmiş ve hızlı kapitalistleşmenin etkilediği toplumda bütünleşme faktörlerini ikame eden bir kimliğe bürünmüştür” (Güney, 2006: 218).

1980-1990 dönemi ise Türk milliyetçiliği açısından “resmi ideolojinin zorunlu ideoloji olarak restore edildiği” bir dönemi ifade etmektedir (Bora, 2009: 21). 1990 sonrasında ise Türk milliyetçiliği olağanüstü bir tarzda canlanmıştır. “Sosyalist sistemin çöküşü, Türk devletlerinin bağımsızlıklarına kavuşmaları, dünyada etno-kültürel kimlik siyasetinin artması ve Kürt sorunu” gibi yaşanan gelişmeler Türk milliyetçiliğini yakından etkilemiştir. 1990’lı yıllar Türkiye’de, milliyetçiliğin yeni bir bahar yaşadığı dönemi ifade etmektedir. Türkiye’de yeni bir modernleşme dalgasının çarptığı bu dönem, Türk milliyetçiliğinin yeniden biçimlenmesinde özel bir öneme sahiptir (Bora, 2009: 21). 1990’lı yıllarda Türk milliyetçiliği, hem siyasal alanda hem de popüler kültürel alanında etkin hale gelmiş ve milliyetçiliğin hegemonik bir güç kazandığı yıllar olmuştur. Ayrıca bu dönemde farklı radikal bir milliyetçilik söylemi de güçlenmiştir (Gökalp, 2004: 91). Türkiye’nin 1990’larda maruz kaldığı milliyetçi kabarışın temelinde, 1980’lerde yaşanan toplumsal ve kültürel patlamanın yattığını ifade eden Bora (1995: 133), Cumhuriyet’in önceki dönemlerinde “modernleşmek için bastırılan şeylerin” bu dönemde gün yüzüne çıkmak için uygun ortamı bulduğunu ve bu dönemde Türkiye’de “devletin varlığına iç ve dış düşmanlarca kastedildiği düşüncesi ebed-müddet kılındığı” böylece Türk milliyetçiliğinin ana düşüncesini “devletin bekası sorunsalı” belirleyici bir noktada bulunduğunu eklemektedir.

Bu dönemde milliyetçilik açısından yaşanan diğer bir gelişme ise tüketim ve eğlence kültürü içinde yeniden üretilen popüler, sıradan milliyetçiliğin gelişimidir (Bora, 2009: 21). Bu dönemde, yeni milliyetçilik dalgası, “şehirli modernist eliti, tüketim/reklam mitolojisini ve medyayı sarmakta”, milliyetçiliğin popülerleşerek toplumun değişik katmanlarına yayılarak etki alanını genişletmesine olanak sağlamaktadır. Burada bahsedilen yeni milliyetçiliğin “Türkiye’nin ileri ülke olması emelini güden modernist ve kimi yönleriyle batıcı Kemalist milliyetçiliğin globalleşme çağındaki mutasyonunu” çağrıştırdığını ifade eden Bora ve Can (2004: 249), bu “globalleşmeci yeni-milliyetçiliğin”, “piyasa ekonomisine, demokrasiye, insan haklarına bağlılık şiarlarını” kullandığını, bu bağlılığı milliyetçi bir söylemle güçlendirdiğini eklemektedirler.

Yeni milliyetçiliğin ortaya çıktığı 90’lı yılları “pop çağı” olarak nitelendiren Kozanoğlu ise, pop kültürünün özelliğini “kültürü benzeştiren ama birleştiremeyen” olarak açıklamaktadır (1995: 130). Bu dönemde yeni-milliyetçiliğin yaygınlaşmasında medya önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle, 1990’larda kurulan özel kanallar ve haftalık dergiler aracılığıyla, üst-orta sınıf şehirli ve gençlik kültürünün modern görünümünün yaygınlaşmasında toplumu etkilemiştir (Bora ve Can, 2004: 252).

Bu dönemde yeni milliyetçilik, gündelik pratikler içerisinde sıklıkla karşılaşılan, bünyesindeki şovenizmle birlikte tüm alanlarda kendisini göstermiştir. Kozanoğlu (1995: 135-136), bu dönemin:

“Statlardan sokaktaki futbol konvoylarına, asker uğurlama törenlerinden konserlere, çoğu zaman eğlenceli bir biçimde dışa vurulan bir milliyetçiliğin var olmaya başladığı”, “televizyon kanallarındaki programlara faksla Türk bayrakları geçildiği ve sunucuların da yıllardır bayrak görmemiş gibi heyecanlı bir şekilde nutuklar attıkları”, “ay-yıldızlı kolyelerin moda olduğu ve bazı gazetelerin ay-yıldızlı kolye dağıttıkları”, “otoparklarda arabaların plakalarına Türk bayrağı çıkartmalarının yapıldığı”

bir dönem olduğunu belirterek genel olarak bu dönemde milliyetçi söylem ve temsilinin prim yapmaya başladığını ifade etmektedir.

1990’lı yıllarda Türk milliyetçiliğinde başlayan popüler milliyetçilik yönelim simge, sembol ve sloganlarla ilerlemektedir. Benzer bir durum 2000 sonrasında Türkiye’de yaşanan milliyetçilikte de gözlenmektedir.

2.3.1. 2000 sonrası Türkiye’de milliyetçilik

DP ile başlayan milliyetçilik ve popülizm arasındaki simbiyotik ilişki, 2000 sonrası Türk siyasetinde “bir hegemonya projesi” olarak, iktidardaki partilerin güçlerini kaybetmelerinin ardından, ABD’nin Orta Doğu’da takip edeceği politikalarının sürdürülebilirliğine yönelik bir araç ve belirli çevrelerin içinde bulunduğu kriz için “organik bir çözüm” olarak düşünülen Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) (Yıldırım, 2009: 70) tarafından da uygulanmaya devam ettiği söylenebilir.

Özellikle DP ile başlayan bu popülist söylem “milli hakimiyet”, “milli irade” ve “hizmet” söylemlerini içerisine alan bir söylem oluşturmaktadır. Hizmet söylemi, iktisadi popülizm ile milliyetçi popülizmin buluşma noktasında bulunmaktadır (Bora ve Canefe, 2009: 641). 2000 sonrasında ise AKP bu popülizmi, “iktidarın sınıf karakterini bağımlı sınıflar nezdinde silikleştirmeyi mümkün kılacak şekilde” kullanmıştır. Özellikle “yoksullukla mücadele” yöntemleri popülizm hareketine dönüşmüştür (Yıldırım, 2009: 70). Seçim öncesi yapılan, erzak, kömür, beyaz eşya yardımları, sağlık, eğitim gibi AKP politikaları, bu iktidara gelme/iktidarı sürdürme aracı olarak da kullanılan popülist ilişkiye örnek gösterilebilir (Özbaş, 2011: 52).

2000 sonrası Türkiye’de milliyetçiliğin durumunun ortaya konulması açısından İstanbul Bilgi Üniversitesi, Infakto Research Workshop ve Tempo dergisi işbirliği ile 2006 yılında yapılan “Türkiye’de Milliyetçilik Araştırması” sonuçlarının önem taşıdığı söylenebilir. Türkiye genelinde 15 ilde deneklere çeşitli sorular yöneltilmiştir, sorular ve sorulara verilen yanıtların bazıları şunlardır (Tempo, 2006: 19-40):

“Sizce son yıllarda Türkiye’de milliyetçilik yükseliyor mu?” sorusuna, %55.9 evet, %29.7 hayır yanıtı verilmiştir. “Genel olarak düşündüğünüzde kendinizi ne kadar Türk milliyetçisi sayarsınız?” sorusu yönetilen deneklere, kendilerini 1’den 10’a kadar olan ve 1’in ‘hiç milliyetçi olmayan’, 10’un ise ‘tamamen milliyetçi’ bir duruşu temsil ettiği bir cetvelde nereye yerleştirecekleri sorulmuştur. Yanıt verenlerin %62’lik bir kesimi kendilerini ‘milliyetçi’ bir duruş sergileyen 7 ile 10 arasındaki değerlere, %22’lik bir kesimi ortada yer alan 5 ile 6’ya, %12’lik bir kesimi ise ‘milliyetçi olmayan bir duruş’ ifade eden 1 ile 4 arasındaki değerlere yerleştirmiştir. Burada çarpıcı olan, deneklerin %32,3’ünün ‘tamamen milliyetçi’ bir duruşu temsil eden 10’u seçmiş olmalarıdır. “Türk olmaktan ne derece gurur duyuyorsunuz” sorusuna “gurur duyuyorum” cevabı %53,3 oranındayken, “çok gurur duyuyorum” cevabı %30,4 oranındadır. Araştırmada “Türkün Türkten başka dostu yoktur” diyenlerin oranı %71.3’ken,

“Türklük için kurşun atan da şerefli, yiyen de” diyenlerin oranı ise %71.3’tür (Tempo, 2006: 19-40).

Araştırmada ortaya çıkan sonuçlara göre katılımcıların %69.5’i Türk olmak için illaki Müslüman olmanın gerek olmadığını, Müslüman olmadan da Türk olunabileceğini ifade etmişlerdir. Türklük için Müslüman olma şartı arayanlar ise %28.7’dir. “Türklüğün nelerle bağdaşıp nelerle bağdaşmayacağı” sorusunda ise durum değişmektedir. Türkün dinsiz olamayacağı %45.1 ilk sıradayken Türklüğü Hristiyan ve Yahudi olmakla yan yana getirmeyenlerin sayısı %38.1’dir.

Araştırmada “Türkiye’nin farklı kültürlerden insanların bir arada yaşadığı bir mozaik” olduğunu düşünenlerin sayısı %89.9’ken, çıkan bu sonucun, mozağiye ait olan “öteki” renkleri sevmek ve onaylamak anlamına gelmediği “Türkiye’de Türk kültürü hakim olmalıdır” ifadesine verilen %83’lük cevapla ortaya konmuştur. Bir taraftan mozaik olarak adlandırılırken diğer taraftan “öteki” yaratılarak “bize” ait olan kültürün egemen olması istenmektedir. “Mozaik” olduğu düşünülen Türkiye’de, ana unsurun Türklük ve Müslümanlık olmasını isteyenlerin yanıtların yansıdığı bir başka alan ise en yakınlarında “öteki” olarak düşünülenlere yer verilmemesinde yatmaktadır. Örneğin “evlerinde bir yabancı damat ya da yabancı gelin istemeyenlerin” oranı %53.3 düzeyindedir. Müslüman olmayan damat ya da gelinde ise oran %68.8’e ulaşmaktadır. Mozağığın önemli unsurlarından biri olan Yahudi ve Hristiyanlarla “akrabalık” bir yana “komşuluk” yapma konusunda bile rahatsızlık duyanların oranı hayli yüksek çıkmıştır. Katılımcıların %56’sı Yahudilerle, %53.5’i Hristiyanlarla kapı komşusu bile olmak istememektedir.

Ayrıca 2000 sonrasında Türkiye’de, simge ve semboller üzerinden ilerleyen bir popüler milliyetçilikten söz edilebilir. 2007’de İstanbul, Ankara, İzmir ve diğer büyük şehirlerde yapılan Cumhuriyet mitinglerinde, seçim meydanlarında ve her fırsatta bayraklar apartmanlarda, arabalarda ve kamu binalarında dalgalandırılmıştır. Tempo dergisinin araştırmasında “en çok hangisine tepki duyardınız?” soruna katılımcıların %81.3’ü Türk bayrağının yakılması, %46.6’sı ise İstiklal marşı okunurken ısıklanması şeklinde cevap verilmiştir. Bu sonuçlarda gösteriyor ki milliyetçiliğin simgesel boyutunu oluşturan bayrak ve milli marş 2000 sonrasında da önemini korumaktadır.

2000’li yıllarda Türkiye’de popüler kültür alanında da milliyetçi ürünler ortaya konmuş, diğer dönemlerden farklı olarak bu ürünler birçok kişiye ulaşmıştır. *Şu Çılgın Türkler* (Turgut Özakman), *Metal Fırtına* (Orkun Uçar ve Burak Turna) gibi anti-Amerikancı ürünler, yeni ve eski düşmanları mağlup eden, başarıyla bağımsızlığını geri kazanan bir milliyetçi destan yaratmıştır. Popüler milliyetçiliğin son dönemlerdeki en çarpıcı örneklerinden biri ise *Kurtlar Vadisi* dizisi ve *Kurtlar Vadisi Irak* (Yön: Serdar Akar, 2006) filmi oluşturur. Cinayetleri öven ve kendi bakış açılarına göre birilerini suçlu ilan eden *Kurtlar Vadisi*, Amerikan karşıtlığı ve milliyetçiliği özendirme içeriğiyle dikkat çekmiştir (Grigoriadis, 2006’dan akt. Özbaş, 2011: 57).

Kurtlar Vadisi dizisi popüler milliyetçiliğe örnek olarak gösterilebilirken diğer taraftan bazı dizilere de ‘geçmiş’ ve ‘ecdada’ hakaret edildiği gerekçesiyle tepki gösterilmiştir. Bunlar arasında belki de en göze çarpanı, televizyonda yayınlanan ve Osmanlı Devleti Padişahı Kanuni Sultan Süleyman’ın hayatı ve saray yaşamı üzerine odaklanarak kurgulanan *Muhteşem Yüzyıl* dizisine yönelik olarak Türkiye’de yaşanan gelişmeler olmuştur. *Muhteşem Yüzyıl* dizisiyle ilgili olarak, ortaya çıkan endişenin altında yatan temel motivasyon, kendi kimliklerini anlamlandırma noktasında devamlı olarak referans aldıkları ve adeta mitik bir “geçmiş” ve “ecdat” anlayışının dışına çıkılmış olması ve zarar gördüğü düşüncesinin yattığı söylenebilir. Bu durumun da, Müslüman-Türk kimliğinin dayandığı temel noktalardan bir dönemin zarar göreceği endişesi yattığı düşünülebilir (Aydos, 2013: 6).

Popüler milliyetçiliğin ortaya çıktığı bir başka alan reklamlardır. 1993’de mahallenin afili delikanlısı Ali Desidero tiplmesiyle başlayan reklamlarda milliyetçi söylemi, 1997’de “Mavi Jeans Çok Oluyoruz” sloganıyla, ABD’liler ve Avrupalılar karşısında üstünlük kavramını vurgulamıştır. 2003’te yayınlanan “Cola Turka” reklamlarında ise “Cola Turka içen herkes bir anda Türkleşmekte ve Türklere özgü davranışlar sergilemekte, Türkçe konuşmaya başlamaktadır” (Tempo, 2006: 54).

Özetle, 1990’lı yıllarda Türkiye’de başlayan popüler milliyetçi dalga 2000 sonrasında da kendisini devam ettirdiği söylenebilir. Özellikle simge ve semboller üzerinden devam eden milliyetçi temsil ve söylem, şovenist ve hamasi bir üslup takınarak ve alışlageldiği şekliyle bir öteki yaratarak, yabancı düşmanlığı tarzında devam etmiştir. 2000 sonrasında “bizim” oluşturulmasında referans alınan bir diğer kaynağın ise “şanlı

mazi” ve “ecdad” vurgusunun olduğu ileri sürülebilir. Maziye halel getirdiği düşünölen popüler költür ürünlerine tepkide bulunulmuştur.

2.3.2. Türk milliyetçiliği söylemleri

Milliyetçilik genel olarak bir tarafta “yurttaşlık esasına dayalı” Batı modeli diğer tarafta “etnik köken veya költürel/tarihsel milli kimlik esasına dayanan” Doğu modelinde açıklanmaktadır. Ancak bir milliyetçiliği tümöyle Batılı ya da Doğulu olarak görmek yanıltıcı olmaktadır çünkü her milliyetçilik içerisinde hem Batılı hem de Doğulu olduğu düşünölen özellikler barındırılabilmektedir (Bora, 1995: 73-74). Türk milliyetçiliği söylemleri de ortak bir temele sahip olup bu temel üzerinde yükselen farklılıklar olduğu söylenebilir. Dönemsel olarak o anki toplumsal yapı ve konjonktörel atmosferden dolayı bu milliyetçilik söylemleri zaman zaman birbirine yaklaşmakta ve birbirlerinden uzaklaşmaktadırlar.

Türk milliyetçiliğinde de ortak noktaları bulunsa bile kendilerine has özellikleri olan milliyetçilik söylemlerinin bulunduğunu ifade eden Bora (1995: 100), Türk milliyetçilik söylemlerinin kendi içerisinde resmi milliyetçilik (Atatürk milliyetçiliği), Kemalist ulusçuluk, liberal yeni-milliyetçilik ve Türkçü radikal milliyetçilik türlerine ayırdıktan sonra İslamcılıktaki milliyetçilik ve gelenekselci –liberal Türkiye milliyetçiliğinden de bahsetmektedir.

Resmi milliyetçilik: Atatürk milliyetçiliği; Türk milliyetçiliği bünyesinde resmi milliyetçilik olarak tanımlanabilecek milliyetçilik türüdür. Resmi milliyetçilik, “bir taraftan vatandaşlık hukukuna bağlı milliyetçiliği içerirken diğer taraftan etnisist, özcü ve radikal bir yön de bulundurmaktadır”. Resmi milliyetçiliğin devlet odaklı olması milli devlet kurma amacının bir sonucu ortaya çıkmaktadır. Resmi milliyetçiliğin, günlük yaşamda “İstiklal Marşı, Atatürk resimleri, bayrak, ay yıldız gibi ritüellere ve simgelere” büyük önem vermektedir. Milli simge ve sembollerin günlük yaşamda görünür kılınmasına destek vermektedir. Ayrıca bu pratikler devletin zorlamasıyla değil kendiliğinden oluşan bir süreci ifade etmektedir (Bora, 1995:101-105).

Kemalist ulusçuluk için milliyetçilik, laikleşme ve modernleşme sürecinin taşıyıcısı olması bakımından önem taşımaktadır. Kemalist ulusçuluk, Türk milliyetçiliğinin vatan

ve vatandaşlık bağına dayalı hümanist ve evrenselci yönünü ele alan bu tarzıyla resmi milliyetçiliğin sol düşünceli eğilimini yansıtmaktadır. 1960 ve 1970’lerde Kemalist ulusçuluğun ana ilkesi ve sol olma iddiasının temel dayanağı, antiemperyalizm ve bağımsızlık isteğiyken, 1990’lı yıllardan itibaren İslamcılığın karşısında laisist bir özellik sergilemiştir (Bora, 1995:106-109).

Liberal milliyetçilik, milli kimliği, iktisadi kalkınmanın sağlanması sayesinde Batı tarzı bir şekle sokmayı amaç edinmektedir. Bu görüş milli kimliğin yeniden oluşturulmasında ana çıkış noktasını ekonomik gelişmişlikle izah etmekte ve referans noktasını ise Batı oluşturmaktadır. Bu milliyetçilik türünde temel motivasyonu ekonomik gelişmişlik oluşturmakta, yerli sermayenin uluslararası düzeyde kendine yer bulması millet için övünç ve gurur kaynağını oluşturmaktadır. Ekonominin dünyaya açılması ile birlikte, Batı gibi olunma arzusu tatmin olmakta, artık dünyayla entegre olunarak yeni dünya sisteminin nimetlerinden faydalanılmaktadır (Bora, 1995:109-120).

Türkçü radikal milliyetçiliği, milliyetçiliğin “ırkçı-etnisist bakış açısının özelliklerini içerisinde barındıran Türk milliyetçiliği içerisinde uç noktaları işaret eden faşist bir ideolojidir”. Radikal milliyetçilik milleti ezeli ve ebedi olarak görmektedir. Bu milliyetçilik türü vatan olarak Türklerin yaşadığı tüm toprakları düşünmektedir. Türk milliyetçiliği içerisinde bu milliyetçilik türünün temsilcisi olarak Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve Ülkücü Hareketidir. Özellikle 1990’lardaki Türk dünyası ile olan ilişkileri ve Kürt olaylarına karşı tavrı ile ön plana çıkmıştır. Ülkücü hareket, Kürt “bölücülüğüne” karşı devlete manevi ve maddi destek vermesiyle, resmi milliyetçilikle ilişkisini rehabilite etmiş ve böylece hem devlete hem de politik merkeze yaklaşmıştır. 1990’larda radikal milliyetçilik, dönüşerek yeniden Türkçüleşmeye dönüşmüştür. Bozkurt işareti hareketin sembolü haline geldi. Bu dönemde Ülkücü-Türkçü simgeler poplaşarak mehter marşı, bozkurtlu ve üç hilalli bayraklarla görünmeye başlamışlardır (Bora, 1995:120-124)

İslamcılıktaki milliyetçilik; “geleneksel İslamcılık söyleminde ümmet kavramı millettten üstün tutulmaktadır”. Buna karşın Türkiye’de İslamcı akımın güçlü milliyetçi söylemi bulunmaktadır. Bu milliyetçiliğin ideolojik temeli, Türkiye’nin İslam dünyasının ve birliğinin önderi olduğudur. Bu görüşte Osmanlı nostaljisi modern ve milliyetçi bir emperyal güç halini almaktadır. Ayrıca güçlü anti semitik unsurlar, bölgeye ait milli

davaların savunucusu rolü, tarihi ve ezeli düşman figürleri olan Yunanlılar, Ermeniler ve Sırlar karşısında alınan tavır bu hareketi şoven ve ırkçı yaklaşımlara götürmektedir (Bora, 1995: 125).

Gelenekselci-liberal Türkiye milliyetçiliği ise Osmanlı milliyetçiliğinin, İslami öze dönme isteğini içerisinde barındıran modernleşme arayışına yaslanan düşünsel mirasına bağlanabilecek özellikler içermektedir. Bu görüşe göre millet, ideolojik etnisiteye dayalı olarak inşa edilen hayali bir cemaat değil, tarihin ve şartların değişimine direnen ontolojik yanıyla kavranan bir olgudur. Anadolu milliyetçilerin vatan ve Anadolu mistisizmi yeniden üretilmektedir. Bu görüşe göre popüler milli bilgelik cevheri tarihi hafızada yerleşik olan Osmanlı coğrafyasında bulunmaktadır. İnsan hakları, demokrasi, çoğulculuk, hukuk devleti gibi liberal değerlerin gelenekten gelerek yeniden üretilmesi şartıyla kabul edilebileceği vurgulanmaktadır (Bora, 1995: 128).

2.3.3. Popüler milliyetçilik

Popüler milliyetçilik, “milliyetçiliğin tek tip ve değişmez olduğuna karşı çıkan, referansını kitabi bir içerikten almayan bunların yerine günlük yaşamdaki pratik ve söylemlerden beslenen bir milliyetçiliktir” (Bora, 2009: 18). Popüler milliyetçilik, resmi ideolojinin dayattığı tek görünümlü milliyetçilik yaklaşımına karşı çıkmakta ve aksi yönde milliyetçiliğe dair görüşler ortaya koymaktadır. Resmi milliyetçiliğin amacı “homogen ve uyumlu bir toplum” yaratmakken popüler milliyetçilik tek görünümlü bir toplum yapısının olamayacağı belirtmektedir. Diğer taraftan popüler milliyetçilik, resmi milliyetçiliğin özellikle din ve eğitim gibi alanlarda yeniden üretiminin aksine kendi üretim alanı olarak popüler kültür ve gündelik hayattaki görünümünü kapsamaktadır (Özkırımlı, 2009b: 706). Gayriresmi milliyetçiliklerin yeniden üretim alanı popüler kültür kaynaklarıdır. Yazılı/görsel basın, müzik, sinema gibi alanlar resmi ideolojinin gözden geçirildiği, yeniden tanımlandığı alanlardır. Fakat bu alanlarda da milli birliği koruma endişesinden dolayı sınır olarak yine resmi ideolojini sınırları belirlenmektedir. Bundan dolayı popüler kültür alanında da resmi ideoloji yeniden üretilmiş olmaktadır. Bu yeniden üretim ya devlet eliyle ya da özel alanda sürekli olarak yapılmaktadır (Özkırımlı, 2009b: 710).

Özkırmılı (2009b: 711) milliyetçiliğin popüler kültür alanında yeniden üretilmesinin üç çıktısı bulunduğunu ifade etmektedir:

“İlki; milli kültürün sınırlarının belirlenmesine ve ‘bizi’ ‘onlardan’ ayırmasına yardımcı olur, ikincisi; yeniden üretim sayesinde milli tarihin ve kültürün sonsuz gerçeklermiş gibi algılanmasını sağlar, geçmişi bugüne ve geleceğe bağlar ve toplumun ölümsüz olduğu görüşünü uyandırır, son olarak; yeniden üretim süreci millete olan inancı pekiştirerek milliyetçi projelere meşruluk kazandırır, bu durum kriz dönemlerinde ayrı bir önem taşır, gündelik hayatta temelleri atılan ideolojik altyapı milli kriz dönemlerinde bireylerin tepki vermesini sağlar”.

Milliyetçilik, toplumsal cinsiyet, sınıf, popüler kültür gibi kavramlarla bütünleşerek gündelik hayata sızmaktadır. Popüler kültür aynı zamanda toplumsal olanın da bir uzantısı olduğundan milliyetçiliklerin mücadele alanına dönüşmektedir (Işık, 2006: 227). Milli kimlik, gündelik hayat içerisinde popüler kültür formları aracılığıyla sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Milliyetçi ideoloji de milli kimliği kurma stratejileri geliştirmiştir. Ancak tek görünümlü ve genel geçer bir milliyetçilikten bahsedilememektedir. Toplumlara göre değişebilen farklı görünümde milliyetçilikler bulunmaktadır. Farklı milliyetçilikleri birbirine bağlayan unsurlar ise “milletin çıkarlarının ve değerlerinin üstün olduğu, meşruiyetin tek kaynağı olarak millet fikri ve biz ve onlar ayrımının” yapılmasıdır (Özkırmılı, 1997’den akt. Işık, 2006: 227). Bu bakımdan milliyetçilik tek bir etkenle açıklanmayacak kadar “değişkenlik göstermekte” “bulunduğu ortamın rengine bürünmekte” ve “değişik ideolojilerle işbirliği yapmaktadır”. Diğer taraftan milliyetçilikler yeniden üretilirken bir güç ve mücadele alanının ifade eden popüler kültür ürünleriyle eklemlenmekte ve böylece gündelik hayata egemen olan söylemi basitleştirmektedirler (Özkırmılı, 2009a: 275).

Türk milliyetçiliğinin ve milliyetçi zihniyetinin, yeniden üretiminde yerleşikleşen ve alışkanlık yaratan yeni kalıplar geliştirmesi 1990’lı yılları bulacaktır. Popüler milliyetçilik, tek parti döneminin kendi içine dönük milliyetçiliğinden farklı olarak, kendi ötekini yaratma anlamında “dışa dönük, saldırgan ve popülist” bir kimliğe bürünmüştür (Güney, 2006: 213). 1990’larda milliyetçiliğin, bir yanda pop-milliyetçi motifleri eklemlenerek öte yandan kendi görüş ve simgelerini bu akıma yedirerek, meşrulaşma ve popülerleşme fırsatı yakaladığı gözlenmektedir. Genel olarak popüler milliyetçilikler, ulusu bir arada tutacak gelenek ve mitleri oluşturma işlevine sahiptir. Pop-milliyetçi söylemin bu mecraları pragmatik olarak kullanması sonucunda,

“statlardan futbol konvoylarına, asker uğurlama törenlerinden konserlere kadar aktif ve çoğu zaman eğlenceli biçimlerde dışa vurulan bir milliyetçilik” ortaya çıkmıştır (Kozanoğlu, 1995: 140). 1990’lardan itibaren ulusal simge ve sembolleri kullanımı için artık resmi bir kutlama günlerinin beklemeye gerek kalmamıştır. Milliyetçiliğin, “bayrak, Atatürk portresi, ülke haritası gibi milli logoların enflasyonist kullanımı” gibi “sözel ve görsel tezahürat tarzlarının, reklam formuyla benzeşerek poplaşması”, milliyetçiliğin popülerleşmesinin örnekleri olarak gösterilebilir (Bora, 2003: 148).

2.4. Kültür Endüstrisi, Popüler Kültür/Sinema ve Popüler Milliyetçilik

Çalışmanın bu bölümünde, kültür endüstrisi, popüler kültür, kültürel çalışmalar ve popüler milliyetçilik sinema ilişkisine değinilmiştir.

2.4.1. Frankfurt okulu ve kültür endüstrisi

Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü 1923 yılında aralarında Felix Weil, Friedrich Pollock ve Max Horkheimer’in bulunduğu bir grup akademisyen tarafından kurulmuştur. Enstitü çalışmalarına Haziran 1924’de başlamıştır. Frankfurt Okulu tabiri hem bir grup entelektüeli hem de özgül bir toplum teorisini ifade etmektedir (Slater, 1998: 9). Frankfurt Okulu üyeleri değişik görüşlere sahip olsalar da çalışmalarında kapitalist modernite eleştirileri üzerinde bir ortaklık görmek mümkündür. Frankfurt Okulu üyelerinin teknolojinin toplumsal yaşam üzerindeki etkisine popüler kültürün yeniden üretimi konusunda ilgi duymaktadırlar. Bu yeniden üretimle kültür, standartlaşmada ve ticari bir meta haline gelmektedir (Slater, 1998: 27).

Frankfurt Okulu düşünürlerinin çalışmalarının odağında kültür endüstrisi olgusu bulunmaktadır. Kültür endüstrisi kavramı, kültür ve endüstri gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı tanımlamakta ve kültür endüstrisi kavramı, kitle kültürü yerine kullanılan bir kavramı ifade etmektedir. Kültür endüstrisi kavramının içeriğinde anlatılmak istenen, kültürün oluşumunda kitlelerin sanılandan daha az katkıda bulunduklarıdır (Dellaloğlu, 2007: 115).

Kellner (2005: 235) ise Frankfurt Okulu temsilcilerinin, popüler kültür veya kitle kültürü gibi kavramlara karşıt olarak kültür endüstrisi kavramını kullanmalarının nedenini, onların “kitle kültürü ürünlerinin halktan kaynaklanmadığı aksine kültür

endüstrisinin toplumun yönlendirilmesi ve denetim altında tutulması için yukarıdan dayatılan bir kültür olduğu” düşüncelerine dayandırmaktadır.

Frankfurt Okulu’na göre kitleler kapitalizmin kontrol ettiği kültür endüstrileri tarafından kolayca yönlendirilmekte olup kapitalist toplumlarda gerçekler burjuvazi tarafından üretilmekte ve kültür endüstrisinde işlenmektedir. Kültür endüstrisi, kültürel ürünlerini meta gibi toptan üretmekte, her şeye benzerlik kazandırarak çok sayıda isteği karşılamak üzere her yerde standart mallar sunmaktadır (Tekinalp ve Uzun, 2009: 166). Kültür endüstrisi amaçlı bir şekilde tüketicilerini bütünleştirir. Tüketici, kültür endüstrisinin inandırma için ortaya koyduğu çabaların aksine “kral değildir”, “tüketici kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir”. Kültür endüstrisi için kitle iletişim araçlarının önemi bu noktada önem taşımakta, kendi amaçları doğrultusunda kitlelere verili ve değişmez olduğunu düşünmelerini istedikleri bilgiler aktarmak ve bu zihinleri çoğaltmak, pekiştirmek ve güçlendirmek için kitle iletişim araçları önem taşımaktadır (Adorno, 2005: 241). Kültür endüstrisi kavramı basının, radyonun ve sinemanın etkin olarak var olmaya başladığı bir dönemde telaffuz edilmeye başlanmış olup kültür endüstrisi kavramında asıl vurgunun üretim süreci olmadığını standartlaşma ve dağıtım tekniklerindeki rasyonelleşmenin olduğunu söyleyen Adorno (2005: 242) kültür endüstrisinin temel sektörünün sinema olduğunu eklemektedir.

Kitle iletişim araçları, bir sistemin yeniden üretilmesinin önemli bir bileşenini oluşturmaktadır. Kültür endüstrisinin etkisinin devamlılığı, tüketicisinde devamlı olarak ihtiyaç duyuluyor hissi uyandırmasında saklı olduğunu bu anlamda kitle iletişim araçlarının özelde ise sinemanın bu ihtiyacın uyarıldığı bir alan olarak dikkat çektiğini ifade eden Adorno (2011: 55) sinemaya giden izleyicinin, benzerini defalarca izlediği filmi tekrar tekrar izlediğini bundan dolayı filmde yaşanacakları çok iyi tahmin ettiğini vurgulamaktadır. Ayrıca filmin izleyiciyi pasifize ederek onun adeta düşünme yetisini elinden aldığını ve böylece seyirci için gösterilenin gerçekten bir farkı kalmadığını eklemektedir.

Adorno (2011: 47-48) kitle iletişim araçlarının içinde olduğu bir sistemde kültürün, her şeyi birbirine benzeştirdiği bir durumda sinemanın da bu sistem içinde ayıramayacağını ifade ederek şöyle devam etmektedir:

“Sinema, televizyon ve radyo günümüzde ticari olmaktan başka bir özelliği olmayan araçlardır. Egemen güçlerin ellerinde ideolojik bir aygıt dönüşmüşlerdir. Bugün radyo, sinema, televizyon ve diğer kitle iletişim araçları kültür tekellerinin propagandasını yapmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Sinema ve radyo kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar” (Adorno, 2011: 48).

Sinema, kültür endüstrisi tarafından bir sanat olarak düşünülmekten ziyade ideolojilerin meşrulaştırıldığı, farklılıkların aynılaştırıldığı ve törpülendiği bir iş alanı olarak görülmektedir. Ayrıca diğer herhangi bir kültür endüstrisi alanında olduğu gibi sinema alanında da bir standartlaşmadan söz edilebilmektedir (Kirel, 2010: 307) .

Kültür endüstrisi kültürün iki uzlaşmaz ögesi olan sanat ve eğlenceyi bir araya getirmiştir. Kültür endüstrisi ürünleri sinema, televizyon, radyo, popüler müzik, gazeteler, magazin dergileri eğlence endüstrisinin ürünleri haline dönüşmüştür. Eğlence gösterilen veya görülen acıları unutturarak, insanları acizliğe sürüklemeye başlamıştır. Eğlence insanları düşünmekten aciz bırakıp, onların olup bitenleri sorgulamalarına karşı çıkmıştır. Bu sistemde iş ile eğlence birbirine benzemiştir. Çünkü ikisi de statükonun yanında yer almışlardır (Adorno; 2011: 68).

2.4.2. Kültürel çalışmalar ve popüler kültür

Kitle iletişim çalışmaları alanına genel olarak iki paradigma hakimdir. Bunlar egemen yaklaşımlar ve eleştirel yaklaşımlardır. Egemen yaklaşımlara göre incelenen konu üzerinde araştırmacının müdahalesine yer olmayıp “var olan sistemin onarılması ve devam ettirilmesi genel amaçtır”. Diğer taraftan eleştirel yaklaşımlar ise araştırmacının konu üzerinde inisiyatifi olduğu düşüncesinden hareket etmektedirler. Güç ve iktidar ilişkilerinin, toplumsal ve kültürel kimliklerin yeniden üretiminde hegemonik mücadele alanını oluşturan popüler kültüre yönelik çözümlemeler getirmektedir (Tekinalp ve Uzun, 2009: 30-40). Kitle iletişim çalışmaları alanında eleştirel yaklaşımlar, liberal çoğulcu toplum kuramına karşıt olarak geliştirilmiştir. Bu yaklaşımlar iletişimin endüstrileşme, kültürel incelemeler, iletişim sosyolojisi gibi çeşitli konularda çalışma yapmaktadır. Bu yaklaşımların ortak yönü, var olan toplumsal ilişkilerin ve iktidar ilişkilerinin sürdürülmesinde iletişimin ne gibi bir rolü ve işlevi olduğunu sorgulayarak bu konuda yaklaşımlar arasında ilişki kurmalarıdır (Slack ve Alor, 1983: 208). Eleştirel

kuramcılar kitle iletişim araçlarının “ekonomi politik eleştirisi, metinlerin çözümlenmesi, kitle kültürüne” odaklanarak, kültür ve iletişim araştırmalarına eleştirel bir bakışla yaklaşmaktadırlar. Ayrıca eleştirel kuramcılar kitle iletişim araçlarının, yeni toplumsal denetim biçimlerini kapitalist toplumun yeni biçimlerine rıza üretmede kullanıldığını savunmaktadırlar (Kellner, 2005: 237). Kitle iletişim çalışmalarında eleştirel yaklaşımları ekonomi-politik yaklaşım ve kültürel çalışmalar oluşturmaktadır.

Ekonomi-politik yaklaşımın odaklandığı konular, “medyanın sahipliği ve kontrolü, medya endüstrilerinin diğer endüstri yapılarla ve siyasal elit katmanlarla bütünleşmesi” bulunmaktadır (Tekinalp ve Uzun, 2009: 162). Kültürel çalışmalar ise kültür ve güç ilişkilerini “ideoloji, hegemonya, rıza” kavramları etrafında açıklamaya çalışmaktadır. Kültürel çalışmalara göre “kültür, değişik görüngülerde bulunabilir, kültür ve güç ilişkisi önem taşımaktadır ve kültürel ürünler çok sayıda gücün üzerinde mücadele ettiği bir alanı” ifade etmektedir (Grossberg, 1999:240). Egemen araştırma yaklaşımları için kültür, iletişim araçlarının kitle üzerinde bıraktıkları etki ile ilgilenmektedir. Fakat kültürel çalışmalar iletişimi olduğu toplumdan, toplumsal ve siyasal oluşumlarla birlikte tarihsel bir arka plan dahilinde ele almaktadır (Hardt, 1999: 65). Kitle iletişim araçlarını kültürel ve ideolojik aygıtlar olarak gören kültürel yaklaşımlar, medya içeriklerinin siyasi ve ideolojik yorumunu yapmaktadırlar. Kitle iletişim araçları yer verdiği olaya ve olgulara belli anlamlar yükleyerek biçim vermekte ve böylece bu alanın hegemonik bir mücadele alanına dönüşmesini sağlamaktadır. Kültürel çalışmacılara göre “bir zamanlar güzellik ve hakikatin aynı zamanda bireyselliğin sığınağı olan kültür, modernite ile birlikte standartlaşma ve uyumluluğa yönlendirilmekte ayrıca yönlendirilen toplumun bir parçası” haline gelmektedir (Kellner, 2005: 237).

Kültür, geçmişten gelen denetimlerin ve birikimlerin ifadesi olmanın yanında toplumsal yaşamda insana ait olan her şeyi kapsamaktadır. Dolayısıyla kültürü “belli bir topluluğun belli zaman ve koşullarda üretim biçimindeki sosyal kişiliği olup insan yaşamının tümünü kapsayan egemenlik ve mücadele alanıdır” diye ifade eden Erdoğan (2005: 18) şöyle devam etmektedir:

“Kitle kültürü tekeli kapitalizmin hem mal hem de imajlar satışını yapan, uluslararası pazarın değişme ve ihtiyaçlarına göre biçimlenip değişen önceden yapılmış önceden kesilip biçilmiş

paketlenip sunulmuş bir kültürdür. Popüler kültür ise kitle kültürünün somut şekillerinden biri olup pazar tarafından pazarda tüketim için sipariş edilen, ısmarlama kitle kültüründe, en popüler ürünlerin ve tüketimlerin gündelik yaşamdaki biçimlerini ve pratiklerini ifade etmektedir (Erdoğan, 2005: 18).

Gündelik pratiklere ve biçimlere sinen popüler kültür, tümüyle bir egemenlik aracı olarak ya da egemen kesimin karşısında yer alan bağımlı kesimin yani halkın bir ürünü olarak görmek kolaycı bir indirgemeyi göstermektedir. Bunun yerine popüler kültür alanı, salt bir tek taraflı yönlendirme olmayıp fakat ellerinde bulunan imkanlardan dolayı çoğu zaman egemen konumdakiler tarafından, bağımlı konumdakiler üzerinde kurmuş oldukları egemenliklerini güçlendirmek ve sürekli kılmak için kullandıkları önemli bir araç olup bir mücadele alanını kapsamaktadır (Güngör, 2005: 13).

Popüler sözcüğünün “halk kitlelerinin dinlediği, satın aldığı, tükettiği ve azami derecede hoşlanır görüldüğü şeyler” anlamına geldiği ve halk kültürünü “pazar” ve “ticari” bir meta haline getiren bu tanımı aktaran Hall (1997: 17), bu tanıma tamamen karşı çıkmamakla birlikte iki noktada eleştirilerini getirmektedir. Eleştirisinin ilk noktasını pek çok insanın kültür endüstrisinin ürünlerini tükettiği ve beğendiği gerçeği oluşturmaktadır. Bu tarz bir kültür alan ve beğenen halk kitleleri bu ürünlere karşı herhangi bir itirazda bulunmaması ve halkı “salt edilgen, içi doldurulacak bir taslak” olarak kavramak eleştiride ilk maddeyi oluşturmaktadır. İkinci noktayı ise yukarıda bahsedilen “ticari” kavrayışın karşısına “bütünlüklü ve alternatif bir otantik popüler kültürün” konulması oluşturmaktadır. Hall (1997: 18) bu iki bakış açısının da eksikliklerinin bulunduğunu ve popüler kültürde esas olanın “kültürel iktidar ve tahakküm ilişkilerinin güç alanının” olması ve bunların dışında yer alan “tam, özgün, özerk bir popüler kültür alanından” bahsedilemeyeceğini eklemektedir.

Kültür endüstrileri sundukları şeyleri devamlı olarak yeniden işlemek ve oluşturmak gibi bir güce sahiptir. Bu sürekli oluşuma ait olgular ise hakim ya da tercih edilen kültür ürünlerine benzer kılınmakta, halkın bu ürünlere alıştırılmasına ve bunların halka benimsetilmesine yönelik uygulamalara gidilmektedir (Hall, 1997: 18). Kültürel hakimiyetin mutlak bir kapsayıcılığı olmasa da gerçek etkileri bulunmaktadır. Bu etkinin kendisini hissettirdiği bir alan olarak popüler kültür ürünleri, hakim kültür ve kapsayıcı egemen biçimler tarafından tanımlamaları ve biçimleri bir mücadele içinde

yeniden yapılmakta, bu mücadele “direniş noktaları, dönüşme ya da yok olma noktaları” eşliğinde devam etmekte bu da zaten “kültürel mücadelenin diyalektiği” içerisinde olmaktadır. Kültürel alandaki mücadele, devamlı olarak yukarıda bahsedilen diyalektik içerisinde sürmekte, sürekli olarak gelgitler içerisinde, mutlak bir zaferin kazanılamadığı, stratejik “bir savaş alanını” çağrıştırmaktadır (Hall, 1997: 18).

Hall (1997: 19) popüler kavramına dair kullanılan ikinci bir tanımın “halkın yaptığı ve yapmakta olduğu bütün şeyler” olduğunu fakat bu tanımda da sınırların belirsizliğini vurguladıktan sonra kendi tanımını yapmaktadır:

“... herhangi bir dönemde belirli sınıfların toplumsal ve maddi koşullarından köklerini alan ve popüler gelenek ve uygulamalarda vücut bulan biçim ve gelenekleri göz önüne alan, popüler kültürün hakim kültürle süregiden bir çatışma içerisinde olması ve kültürel biçim ve etkinliklerin değişen bir alanı ifade etmekte ve kültür ve hegemonya sorunları ana omurgayı oluşturmaktadır”.

Kültürel çalışmalar alanında işlenen ideoloji, hegemonya ve rıza kavramlarının açıklanmasında en önemli dayanak noktaları olarak Gramsci ve Althusser’in görüşleri yatmaktadır.

Egemen sınıf iktidarını kurmada hem fiziksel güç hem de kültürel ve ideolojik aygıtlar kullanmaktadır. Gramsci’nin kültür ve ideoloji konusundaki temel argümanı hegemonya kavramsallaştırmasıdır. Gramsci için hegemonya, “bir egemen iktidarın, kendi yönetimi için egemenliği altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu bütün pratik stratejileri” ifade etmektedir (Barret, 2004: 46).

Hegemonya, topluma, belli görüşleri veya adetleri benimsetirken bunu zorla veya baskıyla değil kültürel alanlardaki üretimle sağlanacak olan yönlendirmelerle mümkün kılınmaktadır. Hall (1999a: 119), bu süreci şöyle açıklamaktadır:

“Hegemonya, belli oluşumların ideolojik bir baskı ile değil, kültürel olarak bir sarmayla oluşturulmasını çağrıştırmaktadır. Hegemonya toplumda ekonomik ve siyasi alanda egemenlik kurmuş bir sınıfın, toplumun hayat tarzlarını, adetlerini ve anlayışlarını, biçimini, kültür ve medeniyet düzeyini kendi çıkarları yönünde dönüştürebilecek ve yeniden üretimini sağlayacak tüm süreçleri ifade etmektedir. Ayrıca hegemonya, bir taraftan hukuksal ve meşru bir zor içerse de diğer taraftan asıl başarısını sınıfların ve toplumun rızasından almaktadır”.

Gramsci'ye göre rıza, “egemen sınıfın kendi dünya görüşünün ve düşünme biçiminin, toplumun üyelerine kabul ettirilmesidir”. Bu kabul ettirme bir taraftan devletin baskı aygıtlarıyla (yasa, polis, ordu) yapılırken diğer taraftan ideolojik aygıtlarla (aile, eğitim, medya, kültürel kurumlar) yapılmaktadır (Hall, 1999b: 223). Bu noktada ideolojik bir aygıt olarak medya, olaylar hakkında anlamlar üretmektedir. Medya bunu yaparken olayları ve olguları seçmekte, yapılandırmakta ve biçimlendirmektedir. Böylece medya, hali hazırda var olan bir anlamı iletmek yerine kendisi bir anlam üretmekte ve ürettiği anlamı iletmektedir (Hall, 1999a: 121).

Kültürel çalışmalar alanında bir diğer önemli kişi ise Althusser'dir. Devlet aygıtları ve devlet iktidarına ek olarak, devlet aygıtlarını kendi içinde, devletin baskı aygıtları (ordu, asker, polis) ve devletin ideolojik aygıtları (aile, eğitim, din, hukuk, siyaset, haberleşme ve kültürel aygıtlar) olarak ayıran Althusser, devletin birçok baskı aygıtı varken yine çok sayıda da DİA olduğunu ifade etmektedir. Althusser devletin her iki alanda da aygıtı olduğunu, baskı aygıtlarının tamamen devlet elinde olmasına rağmen, DİA özel alanda da yer alabileceğini ancak hangi alanda olursa olsun DİA'ların işleyişi aynı olduğunu eklemektedir (2006: 134-135). Althusser, DİA olgusunu, üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi noktasında kavramlaştırmaktadır.

“Üretimin mümkün olabilmesi için üretim araçlarının yenilenmesi gerekmektedir. Eğer bir toplumsal biçimlenim üretimde bulunurken, aynı zamanda üretim koşullarını da yeniden üretmezse, devamlılığını sürdürmesi mümkün değildir. Her toplumsal biçimlenimin bir egemen üretim tarzından kaynaklandığı göz önüne alınırsa, üretim sürecinin belirli üretici güçleri harekete geçirdiği söylenebilir. Bu sebeple, her toplumsal biçimlenim var olmak için bir yandan üretirken, aynı anda üretim koşullarını yeniden üretmek zorundadır” (2006: 45-48).

Egemen ideolojinin toplumsal yapı içinde kök salmasını sağlayan, birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak kendini gösteren bu olguyu Althusser, DİA olarak kavramlaştırmaktadır. Althusser'e göre başlıca DİA'lar (2006: 128): “eğitim, aile, dini, siyasal, sendikal, haberleşme, basın-yayın, kültürel aygıtlardır”.

Devletin ideolojik aygıtları, devlet aklını ve devletin hegemonik söylemini baskı ve zor kullanmadan, ancak otoriter bir şekilde dayatmaktadır. Çünkü toplumdaki ikna ve rıza mekanizmalarının işletilmesinde ideoloji önemli bir güçtür. Bu süreçte devlet hemen her mecradan ulusa seslenmektedir. Bu sesleniş “kimi zaman okullarda okunan bir ant ile

kimi zaman bir futbol maçı sonrası ulusal onuru kurtaran futbolcularla çekilen fotoğraf” ile kimi zaman ise filmlerle milliyetçi temsillerle gerçekleşmektedir. Bu bağlamda “milliyetçiliği sadece bir doktrin olarak sınırlandırmak, onun anlamını daraltmak ve milliyetçiliğin ve milli kimliklerin politik meseleler dışında hayatı etkileme gücünü yadsımak anlamına gelmektedir” (Işık, 2006: 228).

Ryan ve Kellner (2010: 37) filmlerin, toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar şeklinde aktardıklarını, filmlerde yansıtılan temsil sistemlerinin, toplumsal yaşamdan bağımsız olmadığından perdeye yansıtılanların kültürel temsilleri kapsadığını ifade etmekte. Bu yüzden günümüzde sinema, “politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası” olmuştur. Kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak, toplumsal iktidarın korunması açısından olduğu kadar başka herhangi bir düşünce için de önem taşımakta ve filmler, “muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini haline gelmiştir” (Ryan ve Kellner, 2010: 37).

Kültürel alan hegemonik bir mücadele alanını ifade ettiğinden milliyetçilik olgusu da kültürel alanda kendisini bir mücadele içerisinde bulmaktadır. Popüler kültür alanı, gündelik pratiklerle iç içe olduğundan hegemonik mücadele bu pratikler içerisinde de kendisine yer bulmaktadır. Bu bağlamda milliyetçilikler de popüler kültür ürünleriyle bütünleşerek hayatın her alanına sızmakta ve hem birbirleriyle hem de diğer temsil sistemleriyle mücadele etmektedirler. Popüler kültür ürünleri olarak filmler de yaşanan bu mücadelede alanının başında gelmektedir.

2.4.3. Popüler milliyetçilik ve sinema

Gündelik yaşam içerisinde hayatın tüm alanını kapsayan kitle iletişim araçları “kimlik hatırlatıcıları” olarak işlev görmektedirler. Bu özelliğinden dolayı milli kimliğin sürekli olarak üretiminde ve yeniden üretiminde etkin bir role sahiptirler. Bu anlamıyla kitle iletişim araçları, birer “popüler kültür formlarına” dönüşmüşlerdir. Bundan dolayı popüler kültür ve milliyetçilik sürekli olarak birbirlerinden beslenen bir yapıyı teşkil etmektedirler. Popüler kültür kendisini, “milliyetçilik, milli duygular ve duyarlılıklar üzerinden yeniden üretmekte ve milliyetçiliği popülerleşmenin bir aracına”

dönüştürmektedir. Popüler milliyetçilik de “popüler kültürün araçlarını yani reklamları, gazeteleri, televizyonları, interneti, popüler sporları, sinema filmlerini kullanarak kendisini yeniden üretmektedir” (Işık, 2006: 231).

Türk sineması 1960 sonrası itibariyle kapitalist üretim tarzının hakim olmasıyla birlikte siyasi aygıttan özerkleşme sürecine girmiş ve bu özerkleşme süreci beraberinde siyasi otoriteye bağımlılığı ve siyasi hegemonyanın bir parçası olma durumunu getirmiştir. Çünkü sinema, hegemonyanın devamlılığı için ihtiyaç duyulan “siyasi birliğin temellerini oluşturacak öznellik biçimlerinin üretiminde” okullardan ve diğer ideolojik aygıtlardan biri olmuştur. Hatta sinema, popüler milliyetçiliğin oluşumunda taşıdığı özelliklerinden dolayı diğer aygıtlardan daha etkili olmuştur (Güney, 2006: 218).

Milliyetçilik ile ilgili tartışmalar ve görüşler, 1960’a kadar sadece aydınlar arasında yaşanmıştır. Bu döneme kadar belli çevreler içerisinde sıkışıp kalan ve sadece eğitim, din gibi alanlarda kendini yeniden üreten milliyetçilik, bu dönemden itibaren halka inmiş ve resmi milliyetçiliğin kalıplarından sıyrılarak popüler milliyetçiliğe dönüşüm yaşanmıştır. Yaşanan bu dönüşümde sinema, elinde bulunan “anlatım imkanları, halka kolay ulaşması ve ilgi çekmesi” gibi özelliklerinden dolayı bu dönüşüme öncülük etmiştir. Popüler kültür ve onun kitlelere doğrudan ve derinden nüfuz eden araçlarından biri olan sinema, popüler milliyetçiliğin oluşumunda etkili olmuştur (Güney, 2006: 210).

Milliyetçiliğin/mili kimliğin yeniden üretiminde, özellikle de popüler milliyetçiliğin yaygınlaşmasında ve yeniden üretiminde etkili olan sinema, bu işlevini yerine getirirken temsil göreneklerinden faydalanmaktadır. Sinema o anda toplumda yaşanan gelişmeleri, beklentileri ve çatışmaları, kullandığı temsil sistemleriyle yeniden üreterek izleyiciye hatırlatmakta bu yaparken de egemen değerleri ve temsil sistemlerini ön plana çıkarmaktadır.

Hollywood sineması ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkiyi inceleyen Michael Ryann ve Douglas Kellner, Hollywood sinemasının ve kullandığı temsillerin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yolunda bir işlevi olduğunu ifade etmektedirler (2010: 17). Ryan ve Kellner’e göre (2010: 38) ideoloji, “toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlerin mevcut düzene karşı, tehdit

oluşturmalarına karşı bir mücadele” şeklinde tanımlamakta; bu mücadelenin ise düşünce ve davranışları, düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen “kültürel temsiller” aracılığıyla yerine getirileceğini belirtmektedirler. Filmler, toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarmakta bunu da temsil aracılığıyla gerçekleştirmektedirler. Toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler bundan dolayı kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından önem taşımakta ve toplumsal dönüşüm amaçlayan hareketler için de verimli bir kaynak içermektedir (Ryan ve Kellner, 2010: 35-37). Toplumsal yaşam üzerinde etkinliğini hissettirmek isteyen iktidarların kültürel ürünler üzerindeki etkinliğinin belirleyici bir rol oynadığını ifade eden Ryan ve Kellner (2010: 16), bu beklentilerin ve amaçların kültürel ürünler üzerinde temsillerle inşa edilebileceklerini ifade etmektedirler.

Milliyetçi söylem ve temsillerin aktarımında belirleyici unsurların başında “biz” ve “onlar” karşıtlığı yatmaktadır. Milli kimliğe ait özelliklerinin ortaya konulmasında “biz” ve “onlar”ın özelliklerinin sıralanması önem taşımaktadır. Türk sinemasında da milliyetçi söylem ve temsiller, biz ve onlar karşıtlığı üzerinden yaratılan “öteki” temsilleri üzerinden aktarıldığı söylenebilir. Kimlik tanımlamalarında ana noktayı, daha önce değinildiği gibi “biz ve onlar” karşıtlığı oluşturulmaktadır. “Bizim” oluşması “onların” ötekiliğiyle mümkün olmaktadır. Bir öteki yoksa oluşturulur. Ötekinin oluşması/oluşturulması gerekçeleri ise dönemden döneme farklılık göstermektedir. Tüm bu oluşumların popüler kültür ürünleri üzerinde şekillendirici bir etkisi olduğu ileri sürülebilir.

Çünkü bir toplumda meydana gelen gelişmeler, ortaya çıkan çelişkiler, çatışmalar ve beklentiler “dönemin toplumsal ruh halini” olduğu kadar popüler kültür ürünlerini ve özelde popüler filmlerde başvuru olan “temsil stratejilerini” etkilemektedir. Bundan dolayı popüler filmler, “toplumda yaşanan gelişmelerin insanlarda nasıl algılandığına ve gelecekte nasıl algılanacağına ayna tutmaktadır” (Ryan ve Kellner, 2010: 212).

Türkiye’de 1950 ila 1980 yılları arasında yaşanan “6-7 Eylül 1955 olayları, 1974 Kıbrıs Askeri Harekatı” sonucu, Türk milliyetçiliği için diğer ötekilere (Batı, Rus, Ermeni vb.) kıyasla bir numaralı öteki olarak görülen Yunanlarla (Millas, 2009: 194) tırmanan

gerginliğin, o yıllarda ve daha sonra popüler kültür ürünleri özellikle de sinema üzerinde, üretilen filmlerin şekillenmesindeki etkisini Bayrı (2013: 78) şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Popüler kültür yapıtlarından yansıyan Bizans imajının; Rumlar, gayrimüslim azınlıklar, Yunanlar ve Yunanistan ile bağlantılı olması yaşananların izahı olarak ileri sürülebilir. ...bu dönemde çekilen tarihi filmlerde özellikle kostüme avantür filmlerde “öteki”; karanlık, zalim, zengin ve bunların sembolü olan Bizans’tır, “bizi” ise fakir, mazlum ve bunların sembolü olarak Türk oluşturmaktadır. ...ayrıca bu filmlerde vatan, millet, şehit ve bayrak kelimeleri bolca telaffuz edilmektedir” (2013: 78-80).

Millas (2009: 194-197) ulusun “baş düşmanı” olarak “Yunanın” görülme sebeplerinden bazılarının “Yunan milliyetçilerinin kendilerini Bizans’ın ve antik Yunan’ın mirasçıları olarak algılamaları ve Türk egemenliği olan topraklarda hak iddia etmeleri buna da Türk milliyetçilerinin inanmaları”, “Türk toplumuyla birlikte yaşayan Rumlar’ın, milli devlete geçiş sürecinde gittikçe Yunan kimliği taşıdığı fikriyle, milliyetçiler arasında Yunanlar’a karşı kaygı ve güvensizliğin oluşması”, “Türk milliyetçileri Anadolu’yu (Bizans’ı) ve İstanbul’u Yunanlar’dan aldıklarına inanmaları” ve son olarak “Türk milliyetçileri Yunanlar’ı tek başlarına etkisiz ve Batı’nın ajanı olarak görmeleri” olduğunu sıralamaktadır.

Milliyetçi söylem ve temsillerin bir diğer özeliği olarak ise sürekli olarak benzer söylem ve temsillerle ortaya çıkmalarıdır. Özellikle Yeşilçam sinemasında aynı konuların defalarca işlenmesi, tekrarlarının çekilmesinin sadece “konuların sığılığı ya da senaristlerin beceriksizliği ile açıklanamayacağını” ifade eden Güney (2006: 216) de, bu filmlerde kullanılan son derece basit ve yalın mesaj yüklü diyalogların ve temsil stratejilerin, sıradan insanların üzerinde etkisi büyük olduğunu ve 1960 sonrası tohumları atılan ve devamlı olarak gelişen gayriresmi milliyetçiliğin tutunmasında ve yaygınlaşmasında büyük önem taşıdığını eklemektedir.

Yeşilçam sinemasında devamlı olarak aynı konulara ve benzer diyaloglara yer verilmesi, popüler milliyetçiliğe dair kalıpların devamlı olarak temsiline ve bu temsillerin sürekli olarak yeniden üretimine fırsat tanımıştır. Milliyetçiliğin yaygınlık kazanmasında “akıldışı yolların kullanımı, fantastik halk öyküleri ve idealize edilmiş düşman kişi ya da gruplar ve kültürler kullanımı” sıklıkla yapılmıştır. Yeşilçam

sinemasında milliyetçiliğin sürekli olarak “biz” ve “onlar” karşıtlığı üzerine inşa edildiği söylenebilir.

Yeşilçam sinemasında “biz” olan Doğu’ya ait değerler geleneksel ve iyiye, “onlar” olan Batı’ya ait değerler yozlaşmış ve kötüdür, onların yozlaşmış olan değerleri karşısında bizim değerleri yüceltilir; onlar olan Batı yozlaşmış ve gayriahlaki olarak sunulurken, biz olan Doğu doğruyu, iyiyi ve ağırbaşlılığı temsil etmektedir. Onlar “zalim ve acımasızken”, biz “mazlum ve bağışlayıcıdır”; onlar “maddiliğin”, biz ise “maneviyatın” simgesidir. Kötü olarak sunulan Batı’da onların mekanları “diskotekler, barlar, içilip sarhoş olunan kokteyl ve davetler” iken iyi olarak sunulan Doğu’da bizim mekanları “eski İstanbul mahalleleri, ahşap yıkık dökük konaklar, cami avlusu ya da türbedir” (Güney, 2006: 216). Özellikle milliyetçi, muhafazakar ve İslamcı söylemde Batı, ezeli bir düşman ve insani değerler açısından yoksun olarak görülmektedir. Bu söylemin temelinde Batı’nın Müslümanlığa ve Türklüğe düşmanca yaklaştığı fikri yatmaktadır. Hristiyan dünyası diğer bir ifadeyle “haçlı zihniyeti”, İslamla özdeşleştirdiği Türkleri, Müslümanlığı yok etmek için en büyük engel olarak gördüğü varsayılmaktadır (Bora, 2002: 251-254). Bundan dolayı “biz” için Batı kötü ve ötekini temsil etmektedir.

“Biz” ve “onlar” arasında yaratılan bu karşıtlık mutlak çizgilerle ve genel geçer olarak belirlendiği düşüncesi yanıltıcı olabilir. Çünkü medya temsillerinde ötekine ilişkin imgelerle her zaman bu şekilde keskin hatlarla “homojen ve tek boyutlu” olarak karşılaşmaz. Bu temsiller, milliyetçi anlatıyı üreten ve onun tarafından üretilen temsiller olmasının yanında tıpkı milliyetçi söylemde olduğu gibi tek tip ve farklı mecralarda aynı şekli bünyelerinde taşımamaktadırlar. Bu bakımdan medya temsillerinde öteki her zaman “aşağılanan, dalga geçilen veya dışlanan” olarak sunulmaz. “Biz” ve “onlar” karşıtlığı içerisinde oluşan milliyetçi söylem, temsil kalıpların akılda kalıcılığı ve sürekliliği, ötekine ilişkin üretilen temsillerin ve imgelerin sürekliliğine ve çelişkili olmasına bağlıdır (Çam, 2010: 134).

Türk sinemasında tarihi filmlerde de benzer bir yaklaşımdan yararlanılmaktadır. Türk sinemasının ilk yıllarında “mürebbiye ve kötü kadın” rollerinde sunulan gayrimüslim karakterler, 1950’li yıllardan itibaren kötü kadın tiplemesi devam etmekle birlikte, Milli Mücadele filmlerinin olmazsa olmazı “Rum ve Ermeni çeteleri ya da cimri Yahudiler”

gibi klişelerle temsil edilmeye başlanmıştır (Yaşartürk, 2012: 42). Filmlerde Türk, Ermeni ya da Rum karakterlerin kendi içinde “iyi/kötü” ayrımı yapılarak milliyetçi söylem ve temsili devamı sağlanmaktadır. Filmlerde iyi “Ermeni/kötü Ermeni ya da iyi Türk/kötü Türk” şeklinde temsillerin devamlılığı ve izleyicinin zihninde kalıcılığı sağlandığı söylenebilir (Yaşartürk, 2012: 73).

Ayrıca anlatılarda bir kimliğin, farklılık aracılığıyla ötekilerden ayrılmasının bir yolu da bu farklılığın sembolik olarak gösterilmesidir. Bu bakımdan farklılığı ortaya koymak için çeşitli sembollere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu semboller, farklılığı işaretleyerek görünür hale getirmektedir (Çam, 2010: 97). Çünkü kimliği belirleyen farklılık, kimlik üzerinde ötekinin etkisi olarak yorumlanmaktadır. Farklılık, onlar gibi “ne şekilde görünmediği, ne şekilde görünemeyeceği, ne şekilde görünmemesi gerektiğini” ifade etmektedir (Rutherford, 1998: 8). Türk sinemasında milliyetçiliğin/milli kimliğin oluşumunda ya da yeniden üretiminde genellikle kimliklere ait semboller belirgin biçimde kullanılmış bu bazen karakterlerin giyim tarzı olmuş bazen aksanlı konuşma bazen de dini kimliği gösteren bir işaret olmuştur.

Türk sinemasında özellikle 1980’li yıllarda başlayarak ve 1990’lı yıllarda devam ederek gayrimüslim karakterlerin sinemada temsilinde artış olmuştur. Bu dönemde Ermeni karakterlerin arttığı ancak Rum karakterlerin ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir 2000 sonrasının önceki dönemlerden ve özellikle de Yeşilçam döneminden farkı ise, önceki dönemlerde hikayeyi destekleyen karakterler olarak sunulan gayrimüslim karakterlerin baş karakter ya da baş karakterle ilişkide ikincil karakter olarak sunulmasıdır (Yaşartürk, 2013: 15). 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan filmlerde, özellikle azınlıkların konu edinildiği filmlerde, olayların sunuluş biçimi ve olaylara yaklaşım tarzı, resmi tarih tezlerinin yeniden üretimini sağladığı ve yükselen milliyetçi dalgayla devlet politikalarını temize çıkarmaya, suçun Türk olmayan unsurlara atılması yoluna gidildiği vurgulanmaktadır (Mersin, 2010: 7).

2000’li yıllarda sadece sinemada değil, büyük bir sektör haline gelen televizyonda da kimlik temsilleri ile karşılaşılmalıdır. 2000 sonrasında yayınlanan *Yabancı Damat*, *Çemberimde Gül Oya*, *Hatırla Sevgili*, *Akasya Durağı*, *Papatya*, *Elveda Rumeli* ve *Adanalı* gibi Rum ve Yunan karakterlere sahip olan dizilerin söylemi doğrudan ırkçı ve şovenist milliyetçilik olmasa da anlatımında milliyetçilik barındırmaktadır (Çam, 2010

95-96). Sonuç olarak “kimlik hatırlatıcısı” olarak filmlerin yapısında taşıdığı temsil stratejileri ile milli kimliğin yeniden üretiminde etkili olduğu söylenebilir. Filmlerde milliyetçiliğin/milli kimliğin yeniden üretiminin popüler milliyetçi bir izlekte devam ettiği bunun ise “biz” ve “onlar” ayrımı ile buna dair yaratılan temsil stratejileri ve söylemlerle gerçekleştirildiği ileri sürülebilir.

2.5. Sinema ve Tarih

Bu bölümde ilk olarak sinema tarih ilişkisine bakılmış daha sonra tür sineması ve tür sinemasının özellikleri ele alındıktan sonra son olarak tarihi film türüne değinilmiştir.

2.5.1. Sinema ve tarih ilişkisi

Sinema ve tarih arasında karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır. Sinema ve tarih, kendilerine has özelliklerini ve amaçlarını daha iyi, daha etkili ortaya koymak için birbirlerinden yararlandıkları söylenebilir. Sinemanın tarih ile olan bağında ana noktayı, sinemanın doğasında olan “hatırlamak” ve “anlatmak” gereksinimlerinin yerine getirilmesinde tarihin kaynak olarak kullanılması yatmaktadır. Ayrıca sinemada anlatım için gerekli olan “kahraman, çatışma gibi klasik dramaturjinin ve öyküleme sürecinin temel bileşenlerinin tarihte hazır bulunması” ve “tarihsel hikayelerin içerdikleri görsel zenginlik” sinema için tarihe yönelmede sebepler arasında bulunmaktadır. Aynı şekilde, tarihin sinemadan yararlanmasında etkili olan sebepler ise “hareketli görüntünün kaydedilmesi, tekrar tekrar seyredilebilmesi ve arşivlenmesi” olup filmlerin birer “belge” özelliği taşıması, tarihin sinemadan yararlanmasında ana noktayı oluşturmaktadır (Erkılıç, 2013: 17-18),

Sinema ve tarih arasındaki ilişkiye dair ilk çalışmaları yapan akademisyenlerden olan Marc Ferro, konuyla ilgili olarak yazdığı temel eseri *Cinema et histoire* 1977 yılında basılmıştır. Ferro kitabında, sinema ve tarih arasındaki ilişkiyi “filmlerin tarihsel okunuşu” ve “tarihin sinematografik okunuşu” perspektifinde ele almaktadır (1995: 21). Ferro’ya (1995: 11) göre filmler ancak, resmi söylem tarafından oluşturulmuş ve adeta koruma altına alınmış olan resmi tarihin karşısına, gayri resmi bir karşı tarihin oluşturulmasına yardımcı olmasıyla etkili bir tarih sunucusu olarak var olabileceklerini ifade etmektedir. Çünkü filmlerin, geçirdiği üretim sürecinde resmi söylemin etkisi altında kalarak ve adeta tarihe dair karşı bir okuma yerine resmi tarihin tekrarlayıcısı

haline geldiklerini ifade eden Ferro (1995: 31) yine de tarihe ilişkin her türlü görüntünün yorum da olsa geçmişi anlamada değerli olduğunu belirtmektedir. Bu konuda ideal olanın ise resmi tarih söyleminden arınarak tarihe ilişkin bağımsız ve yenilikçi bir bakış öneren filmlerle karşı tarih okuması olduğunu eklemektedir (1995: 11). Ferro, sinemada çözümleme ve karşı çözümleme işlevinin tam olarak ancak iki koşul yerine getirildiğinde mümkün olacağını söylemektedir. İlki, sinemacıların ideolojik güçler ve mevcut kurumlardan ayrışması gerekliliğidir çünkü bu güdüm altında devam etme “egemen ya da muhalif akımların düşüncelerini tekrarlamaktan öteye gitmeyecektir” ve ikinci koşul ise “sinemanın kendine özgü yöntemlerinden ödün vermemesidir”(1995: 190).

Ferro, tarihin sinema ile yeniden üretimi konusunu ise farklı tarih oluşturma stratejileri ile sinematografik tarihin özelliklerini karşılaştırarak yapmaktadır. Tarihsel yapıtların birbirinden farklı dört ayrı şekilde oluşturulabileceğini ifade eden Ferro (1995: 182), bu oluşum şekillerini “toplulukların ya da grupların tarihi”, “genel tarih”, “deneysel tarih” ve “kurmaca (sinematografik) tarih” olarak adlandırmaktadır. Daha sonra bu dört tarih yaklaşımını “bilgilerin seçimi”, “düzenleme ilkesi”, “yapıtların işlevi” ve “yaratıcılıkları” bakımından incelemektedir.

Tablo 1. Tarihsel bir yapıtın oluşturulması (Ferro, 1995: 184).

	<i>Tarih-Bellek (gruplar,</i>	<i>Genel Tarih (devletler,</i>	<i>Deneysel Tarih</i>	<i>Kurmaca Tarih</i>
<i>Örgütlenme ilkesi</i>	Kronolojik	Kronolojik	Mantıksal	Dramatik estetik
<i>Enformasyonların seçimi</i>	Birikimci	Aşamalı düzensel	Açıklık	Bugüne bağlı
<i>Açık işlev</i>	Kimlikleme	Meşru kılma	Çözümsel	Zevk ilkesi
<i>Yaratıcıların gizli hedefleri</i>	Saygınlık	Onurlar ve rütbeler	Entelektüel iktidar	Kendine dönük saygınlık
<i>Yaratıcılık, icatçılık</i>	Hiçbiri	Sınıf ve örgütlenme içinde	Sorun seçimi ihtimal tanımı	Konum seçimleri, hedeflerin önemi

Sinematografik tarihin özellikleri; seçilen bilgilerin yapının gerçekleştiği anda anlamlı bulunan bilgiler arasından seçilmesi olup ana noktanın geçmişin bugünden nasıl görüldüğüdür, bilgilerin düzenlenmesi ise estetik ve dramatik düzlemde gerçekleşmesi, yapının işlevi ise izleyiciye zevk vermesidir ve son özelliği ise yaratıcılık işlevi olup bu ise ele alınan konuya ve duruma karşılık gelmektedir (Ferro, 1995: 182-184).

Peter Burke da *Tarihin Görgü Tanıkları* (2003) adlı kitabında sinema ve tarih arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını hem sinemanın hem de tarihin birbirlerinden yararlandıklarını ifade etmektedir. Tarih çalışmalarında sinemadan yararlanma gerekçelerini “hareketli görüntülerin kaydedilmesi, tekrar tekrar seyredilmesi ve arşivlenmesi” ile filmlerin birer belge haline gelmesinin etkili olduğunu belirten Burke (2003: 24) bundan dolayı sinemanın, “tarihin sadece bir kanıtı olarak değil, tarihin ta kendisi” olarak değerlendirildiğini eklemektedir. Ayrıca tarihçiler geçmişe ait imgeleri kullanırken bunu sadece bir kanıt olduğu için değil aynı zamanda imgelerin hayal gücünü oluşturmada etkisi olduğu için yapmaktadırlar. “Resimler, heykeller, baskılar ve diğer imgeler, gelecek nesillere geçmiş kültürlerin yazıya dökülmemiş deneyimlerini sağlar. Kısaca imgeler geçmişi canlı bir şekilde canlandırmayı sağlamaktadır” (Burke, 2003: 13).

Sinemanın tarihten yararlanma gerekçesini ise geçmişte yaşanan olayların sinemanın imkanlarıyla izleyiciye olaylara tanık olduğu hissini vermesi şeklinde ifade eden Burke (2003: 181), bu hissin aslında bir yanılsama olduğunu hatırlatmaktadır. Çünkü filme çekilmiş tarihin tıpkı yazılmış tarih gibi bir yorumlama olduğunu bundan dolayı tarihi filmin tarihin yorumu olduğunu ve her tarihi film ile geçmişin yeniden inşa edildiğini ifade etmektedir.

Filmlerin birer belgeye dönüşmesi, değişik disiplinlerde çalışanlar için kaynak anlamına gelmektedir. Ayrıca aynı tarihi olaya farklı dönemlerde nasıl bakıldığı o dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısı ile ilgili de bilgiler sunduğu söylenebilir. Yine aynı tarihi olaya bakıştaki değişimde o toplumda yaşanan değişimin ortaya konması açısından önem taşımaktadır. Diğer taraftan sinemanın tarihe yaklaşımında tarih, sinema aracılığıyla mutlak bir doğru şeklinde yansıtıl(a)mamakta bunun yerine tarih yeniden inşa edilmektedir. Bu yeniden inşa sürecinde o anki toplumun genel yapısı, beklentileri

ve çatışmaları önemli bir rol oynamaktadır. Bundan dolayı tarihi filmler geçmişti temsil etmelerinin yanında bugünü de temsil ettikleri söylenebilir.

Sinema ve tarih arasındaki ilişkide bu iki disiplinin birbirlerinden yararlanma gerekçeleri şu şekilde özetlenebilir:

“Sinemanın tarihe başvurma nedenleri, kahraman, çatışma gibi hazır dramatik öğelerin tarihte yer aldığı için; kostüm, dekor gibi görsel zenginlik sunan öğelerin sinematografik kullanımı için; gişe başarısı elde etmek için (ünlü oyuncuların oynatılması, önemli tarihsel olaylar); çekildiği döneme ilişkin tarih dolayımıyla sakıncalı görülmeden fikir beyan etme özgürlüğünü elde edebilmek için; tarihin sinemadan yararlanma nedenleri ise; görsel verileri tarih yazımında belge olarak kullanabilmek için; görsel belleğin oluşturulması için; tarih öğrenimi yapabilmek için; resmi tarih anlatısını güçlendirmek için” (Erkılıç, 2013: 27).

Erkılıç (2013: 20), sinema ve tarih arasındaki ilişkide bu ilişkinin filmler için anlamını ise “filmlerin tarih için kaynağa dönüşmesi” ve “tarihin filmler aracılığıyla yeniden inşası” üzerinden ele almaktadır. Filmlerin tarihsel kaynak olarak görülmesi; “belgesellerin kaynak olması, filmlerin farklı dönemlerde geçmişe bakışın nasıl olduğunu ortaya koyması ve kurmaca filmlerin değişik disiplinler için toplumu anlamada birer kaynak işlevi görmesi” üzerinden ele alınmaktadır. Diğer taraftan, tarihsel filmlerin tarihin yeniden inşasında oynadıkları roller ise; “tarihsel tezi olan filmler, tarihi aşk ve maceraya fon oluşturan filmler (dönem filmleri, kostüme filmler) ve mitlere dayanan tarihsel öyküler” şeklinde olmaktadır (2013: 20-21).

Sinema ve tarih ilişkisinde üzerinde durulan bir diğer önemli konu ise filmlerin tarihi yansıtmada bir ayna vazifesi görmesinden ziyade, tarihin, filmler aracılığıyla yeniden inşa edilmesi konusudur. Bu görüşü savunan akademisyenlerden birisi Rosenstone’dur (Erkılıç, 2013: 41). Tarihi filmlerin geçmişti yeniden inşa ettiğini ifade eden Rosenstone, filmlerin yazılı tarihe bağlı olarak üretilip üretilmedikleri sorusunun önemli olmadığını, filmlerin kendilerinin bir geçmiş inşa ettiğini ve filmlerin kendi anlatım kodlarıyla bir geçmiş temsili oluşturduklarını ifade etmektedir (1995: 3). Bundan dolayı sinema ve tarih arasındaki ilişkide asıl sorgulanması gereken noktanın, filmler aracılığıyla aktarılan tarihin gerçekliği değil bunun yerine “filmin tarihsel bir dünyayı nasıl yarattığı, geçmişti canlandıran, bugüne taşıyan kurallar, kodlar ve stratejilerin neler olduğu” sorusudur (Rosenstone, 1995: 4). Sinema ve tarih ilişkisi bağlamında filmlerin

tarihsel gerçeklere uygunluğu veya örtüşmesinden öte nasıl bir geçmiş inşası gerçekleştirdikleri önem taşımaktadır.

Sinema ve tarih arasındaki ilişkide filmler geçmişin bir yeniden inşasını yerine getirmektedirler. Tarihi filmler geçmişin bir temsili olmasının yanında bugünün geçmiş üzerine olan görüşlerinin bir yansıması olarak da değerlendirilebilir. Bu durum bazen tarihi kullanarak geçmiş üzerine bir önerme getirme amacıyla yapılırken bazen de temsil sistemlerinin kaçınılmaz olarak kullanımıyla gerçekleşmektedir. Bundan dolayı sinema “tarih yorumlarının değişiminin en canlı tanığı ve üreticisi” konumunda bulunmaktadır (Erkılıç, 2013: 25).

Tarihin sinema aracılığıyla yeniden inşası söz konusu olduğunda kaçınılmaz olarak “siyaset ve ideoloji” de belirleyici olarak ortaya çıkmaktadır. Tarih aracılığıyla topluma “kim oldukları, nereden geldikleri” gibi cevaplar arayan yaklaşımlar daha çok “biz”e seslenmektedir. Toplumu yönlendirmede sürekli olarak tarihe göndermede bulunarak kültürel temsil sistemleriyle bunu aktarmaktadırlar. Ancak tarihe yönelik tek bir bakış açısından bahsedilemeyeceğinden sinema, “ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak resmi tarih söylemlerine eklemlenmenin yanı sıra, onun sorgulanması ve alternatif tarih arayışlarına da öncülük etmekte” (Erkılıç, 2013: 26), filmler değişik tarih görüşlerinin savaştığı bir mücadele alanına dönüşmekte ve bu da temsil sistemleriyle gerçekleşmektedir.

Kültürel temsiller ise yaşanan kültürden toplanmakta, içselleştirilmekte ve toplumun değer verdiği olgularla bütünleştirilmektedir. Bundan dolayı egemen temsiller büyük bir önem taşımakta ve toplumsal gerçekliğin nasıl şekillendirileceği konusunda hangi temsil göreneklerinin kullanılacağına kadar geniş bir alanda etkinliğini korumaktadır (Ryan ve Kellner, 2010: 37). Bu bakımdan filmler, “sosyal gerçekliğin farklı şekillerde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasını” oluşturmaktadırlar. Bu özelliğinden dolayı sinemada yatan “ideolojik çıkarlar güçlüdür” (Ryan ve Kellner, 2010: 38).

Sinema ve tarih arasındaki ilişkide, sinema ve tarih birbirinden karşılıklı olarak beslenmektedir. Sinema açısından tarihe yaklaşımda önemli olan hususlar; tarihte hazır

verileri kullanarak filmlere aktarma ve filmler aracılığıyla tarihin yeniden inşasıdır. Tarih yeniden inşa edilmesi o dönemin tarih hakkındaki görüşlerinin bir yansımasını beraberinde getirmektedir. Bu işlem ise temsil sistemleriyle gerçekleşmektedir.

2.5.2. Tür sineması

Tür Kavramı ilk kez eski Yunan'da kullanılmış olup, Aristo Poetika adlı eserinde tragedya türünün tanımını yapmıştır. Sanatsal bir kavramı ifade eden “tür” sözcüğü dilimizde, Fransızca kökenli “genre” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Tür sözcüğü, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr). Tür kavramı, “sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri” olarak da tanımlanırken (Mutlu, 1995: 339), kavramın özellikleri “üyelerinin ortak olarak birçok doğal niteliği ya da işlevi paylaştığı, doğal grup ya da bölüme; mensuplarının kendilerini, başka bir sınıfın üyelerinden farklılaştıran ortak bir niteliğe sahip olduğu sınıf” şeklinde belirtilmektedir (Cevizci, 2000: 343).

Sanat alanında tür kavramının ifade etmeye çalıştığı konu, “sanat yapıtlarının yinelemeler etrafında kümelenme olgusudur. Yinelemeler bir kültürel ürünün tüketiciye mal olabilmesi için gerek duyulan, üretici ile tüketici arasındaki paylaşılan değerler, bilgiler ve deneyimlerdir” (Güçhan, 1999: 93). Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir (Abisel, 1995: 14). Tür sözcüğü sanat alanında ilk kez Avrupa’da, belirli bir grup sanat yapıtını adlandırmak için kullanılmıştır. Bunlar, “gündelik yaşama ilişkin, belirli sınıfların özellikle de çiftçilerin yaşamına ilişkin konuları ele alan” resimler ve edebiyat yapıtlarıdır. Tür resmi ayrımı, bu gibi konuları ve samimi, bazen mahrem sahneleri sergileyen resimleri belirtmek amacıyla yapılan bir sınıflandırmanın sonucunda kullanılmıştır (Abisel, 1995: 15). Sanayileşmeyle birlikte ise kentlerde yaşayan kitleler için sinema, iş dışında vakit geçirebilecekleri ve eğlenebilecekleri bir anlam ifade etmekteydi. Kitleye yönelik bu ürünlerin çok basit ve ucuz olduğunu savunan seçkin grup ise bu ürünlere mesafeli yaklaşmaktaydılar (Güçhan, 1999: 57). Tür sözcüğünün tanımında yer alan “sıradan, günlük, halka ait, bildik ve tanıdık” gibi ifadeler bu

özellikteki yapıtları; yüce, kutsal ve soylu konuları işleyen yapıtlar yanında adeta “ikinci sınıf” konumuna sokmuştur (Abisel, 1995: 16).

Sinemada tür kavramı, esas olarak endüstrinin kendi içinden doğmuş ve eleştirmenlerin, seyircilerin ve son olarak da sinema yazarlarının katkısıyla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Abisel, 1995: 22). Özön de film türlerini, “çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik özellik ve öğeler taşıyan sinema yapılarının kümelenmesi” olarak tanımlamaktadır (1972: 147).

Film türü “konu, tema ya da teknikler tarafından ayrımlanabilen bir film biçimi ya da kategorisi ve tipidir ve tür filmleri, zamanda yinleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir” (Grant 1986’dan akt. Abisel, 1995: 23). Thomas Sobchack ise tür filmlerini, “film yapanlar ve seyirciler tarafından üzerinde anlaşmaya varılmış uyuşmalarca sınırlanan ve düzenli bir dünya deneyimi yaratan, öykü örgüsü sabit, karakterleri tanımlanmış ve sonuçları tatmin edici biçimde tahmin edilebilir filmler” olarak açıklamaktadır (1977: 7). Özden ise tür filmlerini, “popüler ve ticari oluşlarıyla dikkat çeken, benzer temaların, benzer psikolojik ya da toplumsal çatışmaların dışavurumunu sağlayan, temel bazı değişmez karakterleri barındıran, belli tarihsel dönemler ve mekanlar içinde yer alan, hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip filmler” olarak tanımlamaktadır (2004: 211).

Abisel (1995: 21) tür kavramının, pek çok alanda olduğu gibi sinema alanında da küçümsenmiş bir kavram olduğunu ifade etmekte ve tür kavramının benzerlikten dolayı, sıradanmış gibi gözükmesi nedeniyle pek dikkate alınmadığını ayrıca, sinemaya yönelik bir saygı yaratmada yolun, onun bir sanat dalı olduğunu kanıtlamaktan geçtiğine inananlar olduğunu eklemektedir.

Film türleri önce birbirlerine benzerlikleri yani tematik nitelikler açısından olduğu kadar, karakterler, dekor ve kostümler, biçimsel özellikler açısından da geçerli olan yinlemeler nedeniyle tek bir ad altında bir araya toplanan filmlerin oluşturduğu gruplar olarak kabul edilirken, daha sonra sistematik olarak incelenebilecek yapılar olarak

değerlendirilmiş, tür içindeki çeşitlemelerle farklılıkların üzerinde durulmaya başlanmıştır (Abisel, 1995: 28-29). Thomas Schatz’a göre (1981: 96) tür filmi, “ortak idealleri onaylama, toplumsal ve kültürel çatışmaları geçici olarak gidermeyi sağlama ve tedirgin edici kültürel çatışmaları eğlence perdesi arkasında teselli etmek gibi mitsel bir işleve” sahip olabileceğini ifade etmektedir. Bu anlamda popüler sinema, mitsel ifadenin popüler bir sanat dalı içinde aldığı bir biçim olduğunu eklemektedir.

Tür filmlerinin, izleyicilerin beklentileri doğrultusunda doğduğu ifade edilebilir. Sinemada tür olgusu öncelikle ticari oluş ve popülerlik koşullarında belirlenmektedir. Bu yüzden bir tür filmi yönetmeni seyirci talebini göz ardı edemez. Kullanacağı görsel malzeme, anlatım ve sunum tarzı seyircinin onayından geçebilecek niteliklere sahip olmalıdır. Film türü seyirci talepleri ve endüstriyel üretim biçiminin koşulları tarafından belirlenen bir biçimde üretilmek durumundadır (Özden, 2004: 217).

Sinema endüstrisini özel girişim ve kar temeline dayalı olarak inşa etmiş ülkelerde tür filmleri kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Hollywood filmlerinin seyirciden büyük ilgi görmesi, öteki ülkelerde de bunların benzerlerinin yapılmasına yol açmış, yerli film türlerinin oluşmasında Amerikan filmleri belirleyici olmuştur. Hollywood’da yaşanan gelişmeler ışığında Amerikan sinemasının türleri, alttürleri ve tarzları da çeşitlenmiştir. Hangi filmlerin ne zaman ve nasıl gişe başarısı kazanabileceğinin kesin formülü hiçbir zaman kesin olarak bilinemediğinden, başarılı filmlerin benzerleri yapılmış ve bazı nitelikleri tekrarlanmıştır. Hollywood tür filmlerinin dünya seyircisi tarafından seyredilmesinin altında yatan bir takım sebepler vardır. İlki, Hollywood sineması devamlı olarak parlak, hızlı ve yeni filmleri devamlı olarak üretebilmektedir. Tür filmlerinin uluslararası kabulünde ikinci özellik ise, Hollywood’un uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemli melodram geleneğini ve bu kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatı özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır. Bütün film türlerinde, Amerikan sisteminin temelde insani ve anlamlı olduğu ya da mevcut sistemlerin en iyisi olduğu iddiası tarihsel ve toplumsal olgularla etkileşim içinde değişim göstermekle birlikte, hiçbir zaman terk edilmemiştir (Abisel, 1995: 40).

2.5.3. Tür sinemasının özellikleri

Thomas Schatz (1981: 34) tür filmlerinde iki tip anlatısal yapının egemen olduğunu belirtmektedir. Eylemin yer aldığı ortam, karakterler ve olay örgüsünün yapısı açısından bu iki gruba “düzen” ve “bütünleşme” adlarını vermektedir. Düzen başlığı altında bulunan film türleri; western, gangster ve dedektif fimleri iken, bütünleşme başlığı altında bulunan film türlerini ise, toplumsal ve kişisel çatışmaların duygusal düzleme çekildiği müzikalleri, güldürüleri ve aile melodramları kapsadığını eklemektedir.

Tür filmlerinin en önemli özelliğinin popüler olmalarını gösteren Abisel (1995: 63) popüler filmlerde önemli olan şeyin, ticari bir başarının hedeflenmesi, bu filmlerin sinema endüstrisinin egemen işleyiş biçimine uygun şekilde, dağıtım ve salon zincirleri aracılığıyla seyirciye ulaştırılması olduğunu ifade etmektedir. Tür filmlerinin bu amaca ulaşmak için, daha önce tür içerisinde yapıla yapıla belirlemiş uyaşımlara uygun olarak yapılması ve kendinden sonrakilere örnek teşkil etmesi gerektiğini ve bu sayede tanidik hale gelmiş olan karakterleri, öyküsü, ikonografik araçları, kostümleri, nesneleri, mekansal düzenlemeleri ile bir bütün halinde inşa edildiklerini eklemektedir. Tür filmlerinin ikinci özelliği ise tür filmlerinin bir hikaye etme değil, eylem içinde canlandırma sanatı olmalarıdır. Bu nedenle belirli mekanları ve karakterleri vardır. Karakterler öyküyü belirli bir olay örgüsü içinde aktarırlar. Tür filmlerinin öyküyü, olay akışını ve karakterleri klasik yapı içinde ilişkilendirerek öne çıkarması, beraberinde bir başka temel özelliği, bu filmlerin yaşamı değil, bir yaşamı temsil etme biçimi olarak birbirlerini taklit etmesini getirmiştir (Abisel, 1995: 59).

Tür filmlerinin geleneksel bir anlatı yapısı vardır. Tür filmlerinin öykü yapısında belli bir neden sonuç mantığı vardır. Neyin, ne ve nasıl olduğu her zaman açıklanacaktır. Bu filmlerde nelerin olduğu önemlidir, neden oldukları değil. Her bir sahne bir önceki sahnenin üzerine inşa edilir, aralarında mantıksal bir bağ vardır. Tür filmlerinin geleneksel anlatıları, “yükselen dramatik eğriye” sahiptir. Başlangıçta yola çıkılan bir çatışma, gerilim ve merak artırılarak doruk noktayı da içerene dek sürdürülür. Daha sonra başlangıçtaki temel çatışma ortadan kaldırılarak öykü sona erer. Sonuca her şeyin tatlıya bağlandığı bir iniş bölümü de eklenebilir (Miller, 1993: 37).

Tür filmlerinin çarpıcı ve temel özelliklerinden biri, mekanların ve karakterlerin sabitliğidir. Bir film boyunca ya da türün bütünü içinde bunların temel nitelikleri büyük ölçüde değişime uğramaz (Abisel, 1995: 63). Tür filmleri anlatı yapılarını oluştururken, olay örgüsünün kavranışını hızlandırmak için bazı kodlar ve sabit, değişmeyen karakterler kullanırlar. Zamanla bunlar yerleşir gelenekselleşir ve birer ikona dönüşür ve her türü kendisine ait ikonografisini oluştururlar (Güçhan, 1999: 118).

Tür filmlerinin karakter depoları, her türün ele aldığı çatışmalara uygun bir biçimde, çatışmaların gerektirdiği nitelikleri yeterli bir düzeyde ve oranda bünyesinde barındırabilecek rolleri içermektedir. Bu depo içinde karakterler belirli kültürel niteliklere sahiptirler ve psikolojik yapıları itibarıyla fazla değişmezler (Özden, 2004: 254). Karakterlerin seyirci tarafından hem kolay hem de hızlı bir şekilde kavranması önemlidir, bu sayede onlarla kurulacak duygusal ilişki daha yoğunlaşacak ve filmin sonunda seyirci, çok iyi tanıdığı kahramanın, tahmin ettiği gibi gerçekleştirdiği eylemlerin sonunda, kötülerin cezası verilmiştir, sonuç olarak bir katarsizm yaşayacaktır (Güçhan, 1999: 123).

Schatz' da (1981: 18), tür filmlerinin anlatı yapısı üzerinde önemle durur ve bu filmlerde, ana karakterlerin çevresinde gelişen kişisel olaylara pek yer verilmediğini, karakterlerin tek boyutlu olduğunu ve günlük yaşama ilişkin bir düzenlemeyle oluşturulduğunu ifade ederek şöyle devam etmektedir:

“Tür filmlerinin karakterleri, çoğunlukla tek boyutlu, yüzeysel, gerçek dünyaya ait olmayan, toplumsal kültürel çerçeveleri, psikolojik derinlikleri verilmeyen tiplerdir. Seyirci onlarla kolayca özdeşlik kurar ve günlük hayatın gerçekliğinden kaçır. Çünkü bu karakterlerin gerçekleştirebilecekleri eylemlerin sınırı yoktur, bizim de yapmak istediğimiz şeyleri yaparlar (1981: 46)”.

Tür filmlerinde sunulan karakterler ya da temaların, çeşitli kültürel temsiller halinde bir görünüm kazanan anlamlar ifade edebilmeleri için filmsel anlatımın koşullarına uygun bir biçimde yoğunlaştırma ve yalınlaştırma süreci içinde sunulduğunu ifade eden Özden (2004: 226) bu sayede kültürel ifadelerin geniş bir toplumsal bağlamdan dar bir figürleştirme alanına aktarılabilme imkanına sahip olunacağını belirtmektedir. Anlatım olanakları sayesinde olay örgüsünün kavranışını hızlandırmak için tür filmleri geleneksel hale gelmiş görsel kodlardan bir başka deyişle ikonografiden

yararlanılabileceğini hatırlatan Abisel (1995: 61) bu kodların kullanımı ile gereksiz sözler ve görsel düzenlemelerden kurtulabileceğini ifade etmektedir.

Bir türün ikonografisi doğrudan görüntü malzemesiyle ilgilidir. İkonografi filmin görünür yüzeyini düzenleyen her şeyi, olay örgüsünün kendini ortaya koyduğu eylem alanını mekanları, nesneleri, kostümleri, yıldız oyuncuyu, belirli tipleri kapsamaktadır. Filmlerde kullanılan ortak anlamları oluşan ikonografi, aynen olay örgüsünün bildik durumları, stereotipleşmiş karakterler gibi, filmi yapanla seyirci arasında kendiliğinden fark edilen bir iletişim biçimi inşa etmektedir.

Tür yönetmeni kendi filmini türün diğer filmlerinden oluşan külliyat içinde sürekli tekrarlanarak türün görsel betimlemesi içinde ikonografik bir nitelik kazanan imgelerini kullanarak oluşturabileceğini hatırlatan Özden (2004: 265) ikonografinin, basit görsel iletilerin ötesinde daha derin anlamlar taşıyabileceğini hatırlatmaktadır. Abisel (1995: 62) ise filmlerde ikonografi kullanımını, imgelerin yoğun anlam birikimlerine ve çağrışımlara sahip olmaları nedeniyle, iletilmek istenen düşüncelerin kolayca ve nispeten daha kesin saptanabilecek bir şekilde iletilmesine yardımcı olacağını ifade etmektedir.

Film türlerinin toplum hakkında bilgiler sunabileceğini ve toplumun o andaki genel atmosferi hakkında bilgiler sunabileceğini belirten Özden (2004: 222) farklı dönemlerde farklı film türlerinin daha görünür olmasını ya da belirli film türlerinde belirli temaların belirli dönemlerde daha çok ortaya çıkmalarının nedenini o anki toplum yapısıyla paralel olduğunun altını çizmektedir. Tür filmlerinin var olan toplumsal çatışmaları yansıtabileceğini kabul eden Güçhan (1999: 117) ise bu filmlerin sistemin mükemmeliyetini gösteren, statükonun devamını öneren bir şekilde çözüme ulaştırılacağını belirtmektedir.

2.5.4.Tür olarak tarihi film

Tarihi film türüne dair kesin bir tanımlama yapılamamaktadır. Tarihi film kavramı çok geniş ve kapsamlı bir alanı içerisine almaktadır. Hayward (1996) “tarihi konulu filmlerin geçmişi referans almaları dışında ortak bir noktalarının olmadığını” ifade etmektedir (akt. Erkılıç, 2013: 29). Tarihi film türünde, diğer herhangi bir film türü gibi mekan, atmosfer, karakterler ve biçimsel anlatımda benzerlik taşıyan tür filmlerinin

ortak özelliklerini tarihi konulara yönelen sinemada bulmanın zor olduğunu ifade eden Makal (2010: 17), bazı filmlerin böyle bir türün varlığını izleyiciye duyumsatsa bile tarihi filmleri ortak bir ikonografi, tema, karakter benzerlikleriyle belirlemenin zor olduğunu eklemektedir. Stubbs (2013: 34) ise tarihi film türünün bir çok yönden tatminkar bir tanımlamasının yapılamadığını ifade etmekte ve devam etmektedir:

“Tarihsel film kavramı, büyük oranda eleştiri alanında ve ticari bağlamlarda kullanılmasına rağmen birçok yazar, türün bir dizi anlatı ve ikonografi özelliklerini tutarlı bir şekilde ortaya koymak için çabalamaktadırlar. Ancak tarihi film türünün tanımlanması, çağdaş tür çalışmalarına yönelik yaklaşımlarda yapıldığı gibi filmlerin metinsel özelliklerinin ötesine geçilerek yapılabilir. Bu bakımda tarihi filmler ancak geçmişle bir ilişki kurarak geçmiş inşa eden özellikleri bakımından ele alınabilir.”

Toplin, *In Reel History: In Defense of Hollywood* (2002) adlı çalışmasında tarihi film türünün diğer film türleriyle karşılaştırıldığında “dekor, tema ve karakterler” bakımından büyük farklılıklara sahip olmasına rağmen yine de alana ait bilindik yaklaşımların olduğunu ifade etmektedir. Toplin (2002), her bir özelliğin tüm tarihi filmlerde bulunmasa da, sinematik tarihle ilgili dokuz özellik sıralamaktadır (akt. Stubbs, 2013: 14):

“Sinematik tarih, tarihi kanıtları basitleştirir ve birçok detayı dışarda bırakır; serimleme, düğüm ve çözüm olmak üzere geleneksel anlatıyı benimser; geçmişin görünümünü taraflı bir biçimde ortaya koyar, kahraman ve kötü karakter ayrımını açık bir biçimde ortaya koyar; ahlaki ders veren hikayeler anlatır; az sayıda karakterle olay örgüsünü sadeleştirir; şimdiki zamana hitap eder; olayların merkezinde olmamak kaydıyla sıklıkla hikayelere aşk ilişkilerini yerleştirir; önceki çağa dair detaylara dikkat ederek geçmişe ilişkin bir duyguyu iletir ve son olarak genellikle görüntü ve sesle en az kelimeler aracılığıyla olduğu kadar güçlü bir etkileşim kurar.”

Dünya sinema tarihinde sinemanın başlangıç yıllarından itibaren tarihi filmlere rastlanılmaktadır. Filoteo Alberini’nin *Roma’nın Fethi* (La Presa di Roma, 1905), Enrico Guazzoni’nin *Nereye?* ve Giovanni Pastrone’nin *Cabiria* filmi ilk tarihi konulu filmlerdir (Erkılıç, 2013: 18). Griffith’in *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance, 1915) ve *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1916), Eisentein’in *Grev* (1925), *Ekim* (1927) ve *Potemkin Zırhlısı* (1925) de tarihsel filmlerin ilk örneklerindendir (Gürata, 2009: 112).

Rosenstone (2000: 52) tarihi filmleri üç ana kategoride ele almaktadır: Drama olarak tarih, deney olarak tarih ve belge olarak tarih. Drama olarak tarih, ana akım sinemanın kodlarını kullanmaktadır. Drama kategorisindeki filmler, tarihi şu şekilde inşa etmektedir:

“Ana akım film, tarihi, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir hikaye biçimde anlatır; film, tarihe karakterlerin hikayelerine, bu karakterler bilinen kişiler olabileceği gibi kameranın seçtiği kişilerde olabilir ama genellikle erkeklerdir, odaklanır biçimde yaklaşmayı tercih eder; film tarihi bize, tek, kapalı ve tamamlanmış bir hikaye olarak sunar; film tarihi, duygusallaştırır, kişiselleştirir ve dramatize eder; film, bize hayalimizde kurduğumuz ancak göremediğimiz geçmiş yapılarıyla, binalarıyla ve insan eliyle yapılmış şeyleriyle bir görünümünü verir; film tarihi bir süreç olarak gösterir ” (Rosenstone, 2000: 54-57).

Deney olarak tarihi filmler ise yukarıda sıralanan ana akım sinemanın kodlarından bazılarını kullanmakla birlikte filmde filme değişir bir biçimde bazılarını da karşı çıkmaktadırlar. Rosenstone, bu kategoride bulunan tarihi filmlerin özelliklerinin “analitik, duygudan uzak, mesafeli, çok nedenli” olabileceğini, “dışavurumcu, gerçeküstücü, ayırıcı ve postmodern” gibi özellikler taşıyabileceğini ifade ederek, bu filmlerin “geçmiş göstermekle kalmayacağını, geçmişin yönetmene ve bize bugün ne söylediğini de anlatmayı amaçladığını ve bu filmlerin geçmişe ideolojik olarak yaklaştıklarını ve yazılı tarih tarafından görmezden gelinmiş olana dikkat çekmenin amaçlandığını” eklemektedir (2000: 57).. Belge olarak tarih film ise, “bir anlatıcının, bizler ekrandaki görüntüleri izlerken o döneme ait olayları görüntüler eşliğinde anlatmasını” kapsamaktadır (Rosenstone, 2000: 53).

Gürata (2009: 111) ise tarihi filmleri iki kategoriye ayırmaktadır. Birincisi tarihsel film denilen, gerçek kişi ve olayları ele alan filmlerdir. İkinci gruptaki filmler ise geçmişin mitsel ve simgesel öğeleriyle ilgilenen kostüme filmlerdir. Sue Harper (2003’den akt. Stubbs, 2013: 17) da tarihi filmleri, “tarihsel film” ve “kostüme drama” şeklinde ayırmaktadır. Tarihsel film ve kostüme drama sosyal hatırlatmayı kuvvetlendirmeyi çalışmakla birlikte aralarında fark bulunmaktadır. Tarihsel film gerçek kişi ve olaylarla ilgilenirken kostüme drama ise geçmişin mitik ve fantastik öğelerini kullanarak eğitmekten çok haz vermeyi amaçlamaktadır.

Maktav (2013: 3-4) ise tarihi filmi “tarihsel olayları konu alan ve gerçeği doğruya en yakın bir biçimde yansıtan filmler” ve “milliyetçi ideolojilerin süzgecinden geçerek yapılmış tarihsel fantezileri içeren filmler” olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Maktav, sinemanın doğuşunun ulus devletlerin ortaya çıkmaya başladığı bir döneme denk geldiğini ve bunun tarihi filmler için anlamının ise ulusun yaşadığı savaşlara, ulusun kökenlerine ve kahramanlık anlatılarına dair filmlerin yapılmasına yol açtığını eklemektedir.

Makal (2010: 36-37) dünya sinemasında tarihi filmler üzerine yapmış olduğu *Sinemada Tarihi Görüntüsü* adlı çalışmasında tarihi filmleri türsel olarak yedi başlık altında değerlendirmektedir:

“İlki “*ayrıntılarıyla yeniden canlandırma filmleri*” dir. Bu filmler dekorlar, çevre, kişiler ve durumlar yoluyla tarihsel doğruluğun arandığı filmlerdir. Roberto Rossellini’nin *Louis’in İktidara Gelişi* (1966) bu başlık altındadır. “*Kurgu filmleri*” tarihsel gerçeklik duygusu yaratmak için ve filmin olay anında çekilmiş gibi görünmesini sağlamak amacıyla, belgesel görüntüleri bir araya getiren filmlerdir. Frederic Rossif’in *Madrid’de Ölmek* (1963) adlı filmi bu filmler arasındadır. “*Öyküleştirilmiş yeniden canlandırma filmleri*” tarihsel dönemin belirli gelişmelerini, tarihsel bir durum içinde düşsel kişiler çevresinde anlatan filmlerdir. Luchino Visconti’nin *Lanetliler* (1969) örnek gösterilebilir. “*Büyük gösteri filmleri*” tarih zaman içinde egzotik gösteriler sunan, tarihsel doğruluğu göreceli, daha çok yitik bir uygarlığın ve geçmişin görkemini içeren filmlerdir. William Wyler’in *Ben Hur* (1959) ve Victor Fleming’in *Rüzgar Gibi Geçti* (1939) örnek verilebilir. “*Aktüalite biçiminde sonradan düzenlenmiş filmler*” ise kamera, görüntüleri olayların içinde saptamış gibi kurgulanan filmlerdir. Bu türe ait film Gillo Pontecorvo’nun *Cezayir Savaşı* (1966)’dır. “*Gelecekte olabilecek konu edinen tarihsel filmler*” hayali bir durum içinde belli bir tarihsel sorunun neler olurdu sorusuyla anlatıldığı filmlerdir. Michael Radford tarafından George Orwell’in aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı *1984* (1984) bu kategoriye örnek gösterilebilir. Son olarak “*güncel bir konu üstüne kurmaca filmler*” tarihi film türünde gösterilebilir. Bu türe örnek ise Chris Marker’in *Mayıs Güzeli* (1963)’dir”.

Bu çalışmada, tarihi filmlerin sınıflandırmasında Erkılıç (2013)’ın *Türk Sineması’nda Tarih ve Bellek* adlı çalışması temel alınmıştır. Çalışma tarihi film türünü sınıflarken yukarıda bahsedilen çalışmaları kapsar bir nitelikte olması ve Türk sinemasında tarihi filmler üzerine son dönemde yapılmış çalışma olması bakımından önemlidir.

Erkılıç (2013) çalışmasında tarihi filmleri üç kategoriye ayırmaktadır:

İlk kategorideki filmler, tarihe yaklaşımlarında “fantastik öğeleri” ön plana çıkarmaktadırlar. Bu kategorideki filmler, tarihin belli bir kesitini ele alırken “kesin bir zaman diliminden, mekandan, olaydan veya kişiden” yararlanmazlar. Tarihsel gerçek bir olay ya da kişi, filmin ana kahramanı olsa da diğer karakterler, olaylar tamamen kurgudur. Tarihi fon üzerine oturtulan bu filmlerde ana tema aşk, macera ve kahramanlık öyküleridir. *Malkoçoğlu ve Kara Murat* serileri bu kategoridedir.

İkinci kategorideki filmler, “tarihi gerçeklerden” yola çıkarak çekilen filmlerdir. “Zaman, mekan, o zaman ve mekan içinde geçen olay-durum ve çatışma belirgindir”. Gerçek ve kurguya iç içe olmasına rağmen, fantastik tarihi filmlerden ayrılan yanı kurmacanın tarihi gerçekler üzerine inşa edilmesidir. *Vurun Kahpeye* (Yön: Ömer Lütfi Akad, 1949), *İstanbul’un Fethi* (Yön: Aydın Arakon, 1951) bu kategoride değerlendirilebilir.

Üçüncü kategorideki filmlerde ise tarihin belli bir döneminde yaşanmış gerçek olayları, durumları ve çatışmaları ele alırken, seçilen kişi, dönem ve olaylar üzerinden önermeler getiren, “tarihsel bir tez” geliştiren filmlerdir. *Dokuz Dağın Efesi* (Yön: Metin Erksan, 1958), *Haremde Dört Kadın* (Yön: Halit Refiğ, 1965) bu filmlere örnek gösterilebilir.

Türk sinemasında tarihi filmlerde, tarih üzerine önermeler getiren ve belli bir döneme bakışta tez ileri süren filmlerin arkasında çoğunlukla romanlar bulunmaktadır. Bir edebiyat eserine yaslanmayan ve tarih üzerine özgün tezler ileri süren filmlerde sayıca az olmasına rağmen vardır (Erkılıç, 2006: 173). Bunun yanında dönem filmi, kostümlü drama, kostümlü macera filmi, fantastik tarihi konulu film, siyasi ve dini konuları ele alan filmler ve biyografik filmler tarihi film türünde değerlendirilebilir (Duruel, 2002b: 25).

2.6. Türk Sinemasında Tarihi Film

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Türk sinemasında 2000 yılına kadar yapılmış olan tarihi film türüne değinilmiş daha sonra Türk sinemasında 2000 sonrası tarihi film türü ele alınmıştır.

2.6.1. 2000 yılına kadar Türk sinemasında tarihi film

Türk sinemasında tarihi film yapımına yön veren gelişmeler genellikle “çalkantılı siyasi hayat, sözlü geleneğin baskın yapısı, sinemanın endüstrileşememiş olması ve ekonomik yapısı” tarihi filmlerin yapımında belirleyici olmuştur. Bu nedenlerden dolayı Türk sinemasında tarihi filmler kostüm, dekor, dönem atmosferi oluşturacak pek çok öğeden mahrum kalmış ve tarih danışmanlarından yararlanmama filmlerin tarihsel gerçeklikle kopuk olmasına neden olmuştur. Gerçeklikten uzak olan filmler daha çok sözlü kültürün ürünleri olan kahramanlıklardan ve menkıbelerden beslenmiştir. Bu ortamda yapılan filmler birbirinin tekrarıdan öteye geçmemiştir (Erkılıç, 2013: 83).

“Türk sinemasında tarihi film yapımını belirleyen etkenlerin başında sözlü kültürden yazılı kültür ve görsel kültüre geçiş olmuştur. Kahramanlık anlatıları, destanlar, efsaneler gibi sözlü geleneğin parçası olan pek çok bileşen, tarihin algılanması ve yorumlanmasında belirleyici olmuştur. Türk sinemasında tarih, genellikle bu kaynakların aktarılması şeklinde devam etmiştir” (Duruel, 2002b: 201).

Türk sinemasında diğer türleri olduğu kadar tarihi filmleri de etkileyen unsurlardan birisi “sansür olgusu” olmuştur. Sansürün tarihi filmler üzerindeki etkileri ise; “yapımcıların ve yönetmenlerin özgürce çalışamamaları ve bu yüzden filmlerin çeşitliliğini azalması” ve “tarihi filmlerin uzun bir süre gerçekçi bir yapıya kavuşamamış” olmasıdır. Türkiye tarihinde yaşanan kültür politikalarındaki değişim, bir dönem onaylanan tarihe ilişkin görüşün bir başka dönemde onaylanmaması tarihi filmler üzerinde sansürü beraberinde getirmiştir (Erkılıç, 2006: 175). Ayrıca Türk sinemasının endüstrisini kuramamış olmasının etkisiyle, uzun yıllar tarihi film denilince ilk akla gelen filmler sadece Türkler’in zaferlerini aktaran kahramanlık içerikli *Malkoçoğlu*, *Kara Murat* gibi filmler olmuştur (Maktav: 2013: 4).

Türk sinemasında daha önce bahsedilen üç kategoriye ayrılmış olan tarihi film türleriyle ilgili olarak Osmanlı öncesi Türk tarihi, İslam tarihi, Osmanlı’nın çeşitli dönemleri, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet’in ilk yılları ve yakın tarihi ele alan filmler yapılmıştır (Erkılıç, 2013: 84).

Erkılıç (2013: 88), Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmleri dönemler bazında altı kategoriye ayırmaktadır: 1950’ler tarihsel filmlerin altın çağı, 1960’lar tarihi kostüme

avantürlerin doğuşu, 1970’ler kostüme avantürlerin yükselişi, dini motifli tarihsel filmler ve TRT ilk yapımların başladığı dönem, 1980’ler televizyonda tarihsel yapımlar, 1990’lar resmi tarihin temsilleri ve tarih söyleminde kırılmalar ve son olarak 2000’ler bellek merkezli filmlerin ortaya çıktığı dönemdir.

1950’li yıllarda Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeni oluşturmuştur. Sinema salonları, film çekim ve dağıtım şirketleri ve çalışanlarıyla birlikte bir sektör oluşturulmuştur. Bu dönemde Türk sineması bünyesinde, sinemanın bir sanat olduğunu ortaya koyan bazı filmler yapılmıştır. Ömer Lütfi Akad’ın 1949 yılı yapımı *Vurun Kahpeye* ve 1952 yılı yapımı *Kanun Namına* Türk sineması açısından yeni bir dönemin başladığının habercisi olmuşlardır (Esen, 2010: 48). Giovanni Scognamillo, 1950’li yılların Türk sineması için geleceğin oluşturulmasındaki önemine dikkat çekerek, bu dönemin özelliğini “sinema yapma ve sinemalaştırma dönemi, seyirciye yaklaşmak ve seyirciyle sürekli bir ilişki içerisinde bulunarak bir arz talep süreci oluşturmak” olarak sıralamaktadır (1998: 146). 1950-1960 yılları arası Türk sinemasında, sinema üzerine düşünmek ve sinema diliyle ortaya filmler koymanın ilk çabaları ortaya konulmuştur. Bu dönemde sinemacılar, usta çıkar ilişkisi içerisinde yetişmiştir. Bu dönemdeki çabaların temelinde bir sinema dili kurmak yatmaktadır (Özön, 1995: 33).

1950’lili yıllara kadar Muhsin Ertuğrul’un *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyaniyor* (1928), *Ankara Postası* (1932) ve *Vurun Kahpeye* (Yön: Ömer Lütfü Akad, 1949) gibi bir kaç örneği bulunan Kurtuluş Savaşı filmlerinde (Özön, 1995: 166), 1951’den itibaren bir artış meydana gelmiştir. Ayrıca bu dönemde Osmanlı dönemi ile Türk Ordusu’nun Kore’ye gönderilmesinden dolayı Kore Savaşı ile ilgili filmlerde artış olmuştur. *İstanbul’un Fethi* (Yön: Aydın Arakon, 1951), *Kore’de Türk Kahramanları* (Yön: Seyfi Havaeri, 1951), *Kore’de Türk Gazileri* (1951), *Mehmetçik Kore’de* (Yön: Kenan Erginsoy, 1951) bu türdeki ilk filmlerdir (Erkılıç, 2013: 90). Yine bu dönemde Kurtuluş Savaşı ile ilgili de filmler yapılmıştır. *Ateşten Gömlek* (Yön: Vedat Örfi Bengü, 1950), *Yüzbaşı Tahsin* (Yön: Orhan Murat Arıburnu, 1950), *İstiklal Harbi* (Yön: Hayri Esen, 1954) bu filmlerdendir (Özgüç, 2005: 86). Ayrıca 1950’li yıllar, tarihi kostüme avantür filmlerinde ilk örneklerinin yapıldığı yıllar olmuştur. Yönetmenliğini Aydın Arakon’un üstlendiği 1952 yılı yapımı *Kızıl Tuğ* Türk sinemasındaki ilk tarihi

kostüme avantür filmi oluşturmaktadır. 1955 yılında Sami Ayanoğlu'nun yönettiği *Battal Gazi* ise türün anlatım çerçevesinin belirlenmesinde katkıları olmuştur. 1962 yılı Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Cengiz Han'ın Hazinelei* ise tarihsel fantazyanın prototipini oluşturmaktadır (Scognamillo ve Demirhan, 2005: 149).

1950'li yıllarda başlayan halkın sinemaya ilgi duyması ve sinemacılarında bu ilgiye kulak vererek halkın sevdiği konularda filmler yapması 1960'lı yıllarda da devam etmiştir. Halkın sevdiği konular, alışılan kalıplarla çekilmekte ve bu filmler genci, yaşlısı ve erkeği, kadınıyla ilgiyle takip edilmektedir (Esen, 2010: 72). 1960'lı yıllarda film üretiminde artış yaşanmış, sinema sektörüne yeni yönetmenler, oyuncular ve yapımcılar girmiştir. 1960'lı yıllar, Türk sinemasında film üretim sayısı bakımından tarihinin en parlak dönemini yaşamıştır (Scognamillo, 1998: 34). 1960'lı yıllarda, çok sayıda film üretilmesinin yanı sıra bu filmlerin ulaşacağı seyircinin de sinemaya aç bir seyirci olmasından kaynaklanan bir anlamda ideal bir film üretim ortamından söz edilebilir. Bu dönemde sinema sektöründe yaşanan hızlı ve yoğun bir üretim dönemi, ekonomik altyapı olarak hazırlıksız olan sektörün ve sonrasında da bunun aynı halde bırakılması filmlerin üretim mantığını da değiştirecek ve para kazanmanın yapımcılar için her zaman birincil amaç olacaktır (Kirel, 2005: 39). Bunun getirisi daima popülist yaklaşımlar içinde olan bir sinema ve gittikçe daha çok her istediğinin yapılmasına alışkın bir seyirci kitlesi olacaktır. Hedef sokaktaki adamı sinema salonuna çekmektir (Kirel, 2005: 41). Bu döneme kadar sadece belli çevreler tarafından tartışılan milliyetçilik halka inmiş ve popüler milliyetçiliğe dair ürünler verilmeye başlanmıştır. Milliyetçiliğe dair bu dönüşümde, işlediği konular ve bunları sunuş biçimiyle sinema popüler milliyetçiliğin oluşumunda etkili olmuştur (Güney, 2006: 213). Bu dönemde Türk sinemasında tarihi filmlerde ilgi daha çok milliyetçi söylem ve temsil içeren kostüme avantür filmlere kaymıştır. Karadoğan, (2004: 66), kahramanlık öykülerini konu edinen kostüme filmlerin, esas olarak destanlardan ve tarihi olaylardan alınmış konularıyla tarihi romandan ve tarihi olaylardan esinlenilerek ortaya konulan çizgi romanların sinemaya taşınmasıyla ortaya çıktığını ifade etmektedir. Tarihi çizgi romanlar gibi kostüme avantür filmlerin de kurmaca bir tarihe ve milliyetçi bir söyleme dayanan filmler olduğunu ifade eden Scognamillo ve Demirhan (2005: 17) ise bu filmlerdeki tarihin, hem film kahramanlarının olağanüstü maceralar yaşamalarına olanak sağladığını hem de Türk milliyetçiliğinin köklerini tarihte bulan ve tarihle

desteklenen çeşitli tezlerinin sinemada yeniden üretilmesine aracılık ettiğini belirtmektedirler. Tarihi filmlerin hangi dönemi kapsarsa kapsasın milliyetçi bir söylem taşıyacağını ve bu söylemin, kahramanın Türk olmayanlarla mücadelesi üzerine kurulacağını ifade eden Scognamillo ve Demirhan (2005: 140) bu çerçevede içinde gerçekler ve gerçeklere dayanan yorumlar aramanın gereksiz olduğunu belirtip buna gerekçe olarak ise “burada asıl amacın tarih ya da seçilen düşmanın neden düşman olduğu değildir, bu filmlerde temellendirme, gerekli olan şey kahramanın mücadele edebileceği kesin şablonlar ve imgelerdir” şeklinde açıklamaktadır. Karadoğan (2004: 70) ise, tarihi çizgi romanlardaki kahramanlarda olduğu gibi bu filmlerdeki kahramanlarda üstün ve yenilmez bir Türklüğün simgesi olarak iç ve dış düşmanlarına karşı mücadele verirken temel motivasyonlarını; "bütün dünyaya diz çöktürecek yüce güç, bu ulusun damarlarında doğal olarak dolaşmaktadır. Kaçınılmaz olan, Türk ulusunun yüceliği ve yenilmezliğidir" ifadelerinden aldığını ileri sürmektedir. 1960'lı yıllarda tarihi kostüme avantür filmlere devam edilmiş özellikle *Battal Gazi*, *Malkoçoğlu*, *Kara Murat*, *Tarkan* ve *Karaoğlan* serileri yoğun ilgi görmüştür.

1960'larda Türk sinemasında tarihi filmlerde ise daha çok Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale filmleri üzerine odaklanmıştır. Özellikle 1963'de Kıbrıs'ta meydana gelen olaylardan dolayı milliyetçi söylemler ve temsilleri içeren filmlere ağırlık verilmiştir. Bu dönemde yapılmış olan filmler arasında *Ateşten Damla* (Yön: Memduh Ün, 1960), *Küçük Kahraman* (Yön: Murat Akovalıgil, 1960), *Dağ Başını Duman Almış* (Yön: Memduh Ün, 1964), *Bize Türk Derler* (Yön: Nuri Akıncı, 1965), *Çanakkale Aslanları* (Yön: Turgut Demirağ, 1965), *On Korkusuz Adam* (Yön: Tunç Başaran, 1965) ve *Vatan Kurtaran Aslan* (Yön: Tunç Başaran, 1966) gibi filmler bulunmaktadır (Erkılıç, 2014: 99). Özellikle bu filmlerden 1965 yapımı Tunç Başaran'ın yönettiği ve başrolünde Tamer Yiğit'in olduğu *On Korkusuz Aslan*, o yılların gerilimi ile şovenist bir milliyetçi söylem bünyesinde barındırmaktadır (Özgüç, 2005: 182).

1970'li yıllarda televizyonun yaygınlaşması ve halkın hem sokak olaylarından hem de televizyonun ucuz olması nedeniyle televizyonu seçmesi Türk sinemasını derinden etkilemiştir (Esen, 1996: 179). 1970'lerde Türk sinemasında sinema salonlarından kadınlar bağlarını koparmaya başlamıştır ve bu dönemde egemen olan film türleri ise eleştirel siyasal filmler, seks filmleri, güldürü filmleri ve tarihi kostüme avantür

filmlerdir (Esen, 2010: 160). Bu dönemde de yine anlatımında milliyetçi bir söylem ve temsil içeren tarihi kostüme avantür filmler yoğun bir şekilde yapılmaya devam etmiştir. Tarihi gerçeklerden yola çıkılarak yapılmış olan filmler ise sınırlı sayıdadır. Lütfi Akad'ın yönettiği *Gökçe Çiçek* (1973) bu filmler arasındadır (Erkılıç, 2013: 106). Bu dönemde ayrıca, tarihi konulu filmlerin çekilerek TRT aracılığıyla televizyonda gösterilmiştir. *Aşk-ı Memnu* (Yön: Halit Refiğ, 1975) ile Ömer Lütfü Akad'ın 1975 yılında yönettiği *Topuz, Ferman* ve *Kaftan* bunlar arasındadır.

1980'li yıllar itibariyle Hollywood sineması yükselişe geçmiştir. Bundan dolayı Türk sineması izleyicileri aynı kalitede yapımları Türk sinemasından da beklemeye başlamıştır. Video ve televizyonda izlenen yabancı filmlerdeki teknik kalite, üstün anlatım biçimi ve sinema dili, Türk sinema izleyicisinin beğeni düzeyini geliştirmiştir. Dolayısıyla, normal seyircinin de Türk filmlerinden beklentileri artmıştır (Esen, 2010: 179). 1970'li yılların sonunda Türk sinemasına egemen olan seks filmleri ve tarihi kostüme filmler, 1980'li yıllarda yerini köyden kente göçüp gelen, yeni kentlilerin duygularına seslenen arabesk filmler ve kadın filmlerine bırakmıştır (Esen, 1996: 180). 1980'li yıllarda Türk sinemasında yapılan tek tarihi kostüme film Remzi Jöntürk'ün 1985 yılında yönetmenliğini üstlendiği *Altar* dır (Scognamillo ve Demirhan, 1999: 170). Bu dönemde gerçek kişi ve olaylar üzerine inşa edilmiş filmler ise daha çok TRT için çekilmiş olan filmler oluşturmaktadır. *Preveze Öncesi* (Yön: Metin Erksan, 1981), *Dördüncü Murat* (Yön: Yücel Çakmaklı, 1981), *Yorgun Savaşçı* (Yön: Halit Refiğ, 1983), *Kuruluş/Osmancık* (Yön: Yücel Çakmaklı, 1988) gibi filmler bunlar arasındadır (Özgüç, 2005: 37).

1990'lı yıllara başlarken Türk sineması ağır bir bunalım içindedir ve Amerikan sineması altında ezilmektedir. Türk sineması 1990'lı yıllarda da bir endüstri ve isim olmayı başaramamaktadır (Pösteği, 2004: 13). 1990'lı yıllarda Türk sinemasında tarihi film olarak *Karartma Geceleri* (Yön: Yusuf Kurçenli, 1990), *Kurt Kanunu* (Yön: Ersin Pertan, 1991), *İstanbul Kanatları Altında* (Yön: Mustafa Altıoklar, 1996), *Kuşatma Altında Aşk* (Yön: Ersin Pertan, 1997) filmleri sıralanabilir. Bu dönemde ayrıca 12 Eylül filmleri de yapılmıştır. *Bekle Dedim Gölgeye* (Yön: Atıf Yılmaz, 1991), *İkili Oyunlar* (Yön: İrfan Tözüm, 1991), *Çözümler* (Yön: Yusuf Kurçenli, 1994) bu filmlerdendir (Erkılıç, 2013: 131).

2.6.2. 2000 sonrası Türk sinemasında tarihi film türü

Türk sinemasında 1980 ve 1990'lı yıllarda yaşanan durgunluk, 1990'lı yılların son çeyreğinden itibaren yerini, filmlerdeki nitelik ve nicelik bakımından yükselişe bırakmıştır. Türk sinemasında meydana gelen bu hareketlenmenin ilk örneğini 1995 yılında Derviş Zaim'in yönettiği *Tabutta Rövaşata* ve 1996'da Yavuz Turgul yönetmenliğini yaptığı *Eşkîya* oluşturmaktadır. Bu iki filmden sonra Türk sineması "Yeni Türk Sineması", "Yeni Dalga Türk Sineması" ve "Yeni Türkiye Sineması" gibi farklı adlandırmalarla ortaya çıkan, kendine ait yeni bir içerik ve biçimle kendini tanımlayan bir sinema olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Türk sinemasında bu dönemde ön plana çıkan bir diğer eğilim ise "bağımsız sinemacılar" diye adlandırılan bir grup yönetmenin, kendi sinema dili etrafında ortaya koydukları filmlerdir. Bu yönetmenler filmlerinde geniş kitleleri hedeflemeden ve ticari kaygılardan uzak, kendi düşüncelerini filmlere yansıtmak için çalıştıkları söylenebilir. Bu yönetmenler arasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem bulunmaktadır (Suner, 2006: 36). Suner, bu dönemi şöyle ifade etmektedir:

"Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hâsılat yapan bir "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük ölçekli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması bulunmaktadır (2006: 33).

2000'li yıllarda Türk sinemasının popüler kanadında tür açısından bir çeşitlilik yaşanmıştır: tarihi dramalar, korku filmleri, aksiyon-macera filmleri, komediler, dizi uyarlamaları, yeniden-yapımlarla birlikte Türk sineması yükselen bir seyre girmiştir. Bu dönemle birlikte film sayıları ve seyirci sayısı artmıştır. 2000'li yıllarda komedi türünde gişe başarısı sağlayan filmler yapılmıştır. Bu filmler arasında *Vizontele* (Yön: Yılmaz Erdoğan, 2001), *G.O.R.A.* (Yön: Cem Yılmaz, 2004), *A.R.O.G.* (Yön: Cem Yılmaz, 2008), *Yahşi Batı* (Yön: Cem Yılmaz, 2010) ve *Recep İvedik* serisi (Yön: Şahan Gökçek, 2008) yoğun ilgi görmüş seyirci sayısı bakımından üst seviyelere çıkmıştır. Yine aynı dönemde Türk sinemasında korku film türünde de bir ilgi yaşanmıştır. Bu

filmler arasında *Büyü* (Yön: Orhan Oğuz, 2004), *Dabbe* (Yön: Hasan Karacadağ, 2005) filmi ve serisi, *Musallat* (Yön: Alper Mestçi, 2007), *Semum* (Yön: Hasan Karacadağ, 2008), *El-Cin* (Yön: Hasan Karacadağ, 2012) filmleri yoğun ilgiyle karşılaşmıştır. Melodramatik yapıli filmlerde ise *Babam ve Oğlum* (Yön: Çağın Irmak, 2005), *Güneşli Gördüm* (Yön: Mahsun Kırmızıgül, 2009) ve *İssız Adam* (Yön: Çağın Irmak, 2009) gibi filmler ön plana çıkmaktadır. (Bostan, 2013: 106).

2000'li yıllarda Türk sinemasında bağımsız sinemacılar olarak adlandırılan yönetmenler tarafından da önemli filmler yapılmıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011); Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009); Derviş Zaim'in *Çamur* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2010) bu filmler arasında olup, yönetmenler bu filmlerde kendi sinema dillerine uygun aktarımlar yapmışlardır (Atam, 2011: 10).

2000'li yıllarda Türk sinemasındaki gelişme kendisini popüler filmler üzerinde de gösterdiği yukarıda ifade edilmişti. Türk sinemasında bu yıllarda artan sayıda ve nitelikte filmlerin yapıldığı söylenebilir. Popüler sinemanın temel amacının para kazanmak olduğu düşünülürse seyircinin ilgisini çekmek için yapım aşamasında daha fazla para harcandığı görülmektedir. Yaşanan bu gelişmeler etkisini popüler sinemanın bir kanadını oluşturan tarihi filmlerde de görülmektedir.

Bu dönemde yapılmış olan tarihi filmlerde de değişim yaşandığı gözlenebilmektedir. Türk sinemasında türe ait ilk örnekler, daha öncede ifade edildiği gibi ucuz ve profesyonellikten uzak bir tarzda yapılmaktaydı. Bu filmlerde temel kaygı, film maliyetini çıkarmak ve belki üzerine az da olsa bir kazancın elde edilmesi idi. 2000 sonrası yapılmış olan tarihi filmlerde ise, Türk sinemasının gelişimine paralel olarak, çok para harcanan ve çok izlenen bir tür evrilmesine yerini bıraktığı gözlemlenebilmektedir. Tarihi filmlerinin temel bileşenleri olan kostüm ve tarih, bu yeni dönemde üzerinde daha çok durulan ve filmin geçtiği dönemi daha iyi yansıtabilmesi için daha çok emek ve para harcanan önemli bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Ayrıca bu dönemde tarihi filmlere ait alt türlerin tamamında nitelik ve nicelik bakımından bir gelişimin olduğu söylenebilir.

Tablo 2. 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler (Erkılıç, 2013: 153-168);

FİLM	YÖNETMEN	YAPIM YILI
Şellale	Semir Arslanyürek	2001
Abdülhamit Düşerken	Ziya Öztan	2002
Vizontele Tuuba	Yılmaz Erdoğan	2004
Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?	Ezel Akay	2005
Sinema Bir Mucizedir	Memduh Ün, T. Başaran	2005
Babam ve Oğlum	Çağan Irmak	2005
Eve Dönüş	Ömer Uğur	2006
Eve Giden Yol 1914	Semir Arslanyürek	2006
Beynelmilel	S. S. Önder, M. Gülmez	2006
Son Osmanlı Yandım Ali	M. Şevki Doğan	2007
Zincirbozan	Atıl İnanç	2007
120	Ö. Eren, M. Saraçoğlu	2008
Devrim Arabaları	Tolga Örnek	2008
Mustafa	Can Dündar	2008
O... Çocukları	Murat Saraçoğlu	2008
Mahpeyker Kösem Sultan	Tarkan Özel	2009
Güz Sancısı	Tomris Giritlioğlu	2009
Dersimiz Atatürk	Hamdi Alkan	2009
Veda	Zülfü Livaneli	2010
Kubilay	A. Faik Akıncı	2010
Hür Adam	Mehmet Tanrıseven	2010
Toprağın Çocukları	A. Adnan Özgür	2012
Eve Dönüş Sarıkamış 1915	Alphan Eşeli	2012
Bu Son Olsun	Orçun Benli	2012
Çanakkale 1915	Yeşim Sezgin	2012
Karaoğlan	Kudret Sabancı	2013
Çanakkale Çocukları	Sinan Çetin	2013
Fetih 1453	Faruk Aksoy	2013
Taş Mektep	Sadullah Çelen	2013
Çanakkale Yolun Sonu	Serdar Akar	2013

Bu filmlerden, *Son Osmanlı Yandım Ali* (Yön: M. Şevki Doğan, 2007) ve *Karaoğlan* (Yön: Kudret Sabancı, 2013) çizgi roman kahramanlarının sinemaya aktarılmasıyla yapılmış kostüme avantür niteliği taşıyan sinema filmleridir.

Şellale (Yön: Semir Arslanyürek, 2001), *Abdülhamit Düşerken* (Yön: Ziya Öztan, 2002), *Vizontele Tuuba* (Yön: Yılmaz Erdoğan, 2004), *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* (Yön: Ezel Akay, 2005), *Sinema Bir Mucizedir* (Yön: Memduh Ün, Tunç Başaran, 2005), *Babam ve Oğlum* (Yön: Çağan Irmak, 2005), *Eve Dönüş* (Yön: Ömer Uğur, 2006), *Eve Giden Yol 1914* (Yön: Semir Arslanyürek, 2006), *Beynelmilel* (Yön: S. Süreyya Önder ve Muammer Gülmez, 2006), *Zincirbozan* (Yön: Atıl İnanç, 2007), *Devrim Arabaları* (Yön: Tolga Örnek, 2008), *Mustafa* (Yön: Can Dündar, 2008), *O... Çocukları* (Yön: Murat Saraçoğlu, 2008), *Mahpeyker Kösem Sultan* (Yön: Tarkan Özel, 2009), *Güz Sancısı* (Yön: Tomris Giritlioğlu, 2009), *Dersimiz Atatürk* (Yön: Hamdi Alkan, 2009), *Veda* (Yön: Zülfü Livaneli, 2010), *Kubilay* (Yön: A. Faik Akıncı, 2010), *Hür Adam* (Yön: Mehmet Tanrıseven, 2010), *Toprağın Çocukları* (Yön: A. Adnan Özgür, 2012), *Eve Dönüş Sarıkamış 1915* (Yön: Alphan Eşeli, 2012), *Bu Son Olsun* (Yön: Orçun Benli, 2012) ve *Çanakkale Çocukları* (Yön: Sinan Çetin, 2013) ise tarihe belli bir savla yaklaşan biyografik ve darbe dönemlerini konu edinen filmlerdir.

Tarihi gerçeklerden ve gerçek zaman/gerçek kişilerden yola çıkılarak yapılmış, anlatısında kahramanlık anlatıları bulan ve bu çalışmada çözümlenecek olan filmler ise; *120* (Yön: Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008), *Fetih 1453* (Yön: Faruk Aksoy, 2010), *Çanakkale 1915* (Yön: Yeşim Sezgin, 2012), *Taş Mektep* (Yön: Sadullah Çelen, 2013) ve *Çanakkale Yolun Sonu* (Yön: Serdar Akar, 2013) dur.

2008 yılı yapımı *120*'yi, Özhan Eren ve Murat Saraçoğlu yönetmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Van'da yaşanan gerçek bir olayı konu alan filmin yönetmeni Eren (2007, Ntvmsnbc), "filmin konusu benim Sarıkamış harbini ve günleri araştırdığım bir dönemde rastladığım gerçek bir olaydır. Kafkas cephesinde Van'dan giden bir tümenin Ruslarla harp ederken cephanesinin tükenmesi üzerine Van'dan acil cephane taşıyan yaşları 12 ila 17 arasında değişen 120 kahraman çocuğumuzun hikayesini anlatıyor" ifadelerini kullanmaktadır. 2012 yılı yapımı yönetmenliğini Faruk Aksoy'un yaptığı *Fetih 1453* ise Türk sinema tarihinin en çok izlenen ve en çok hasılatın elde edildiği film olmuştur. Filmde İstanbul'un Osmanlı Devleti tarafından fethi konu edinilmektedir.

2000 sonrası Türk sinemasında yapılan tarihi filmlerin bazıları Çanakkale Savaşı üzerine odaklanmaktadır. Bu filmlerden ilki 2012 yılı yapımı Yeşim Sezgin'in yönettiği Turgut Özakman'ın *Diriliş Çanakkale 1915* romanından sinemaya uyarlanan *Çanakkale 1915*'dir. Bu dönemde yapılan bir diğer Çanakkale filmi ise 2013 yılı yapımı Serdar Akar'ın yönettiği *Çanakkale Yolun Sonu*'dur. 2013 yapımı *Taş Mektep* ise Milli Mücadele döneminde Kayseri Lisesinde eğitim gören 63 öğrencinin orduya katılmalarını konu edinen gerçek bir olaydan esinlenmiştir. Filmin yönetmenliğini Sadullah Çelen yapmıştır.

3. Yöntem

Bu bölümde çalışmanın araştırma modeli, evren ve örnekleme açıklanmış, verilerin toplanması ve kategoriler haline getirilmesi anlatılmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

2000 sonrası Türk sinemasında tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, bir durum saptama çalışmasıdır. Bu çalışmada nitel araştırma tekniği kullanılacaktır. Bu çalışmada nitel araştırmaların veri analiz tekniklerinden biri olan betimleyici analiz, sosyolojik bir yaklaşımla kullanılmıştır. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 19). Nitel analiz, araştırmacının verilerdeki en önemli unsurları tespit etmesi, bunu anlamlı bir şekilde fark etmesi ve buna anlam vermesi yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Ekiz, 2009: 74).

Nitel araştırmaların veri toplama tekniklerinden biri de betimsel analizdir. Wolcott, betimsel analizin toplanan verilerin orijinaline sadık kalınarak yapıldığını ve gerektiğinde araştırmaya konu olan verilerden alıntılara da yer verildiğini belirtmektedir (1994'den aktaran Yıldırım ve Şimşek, 2003: 156-157). Betimsel analiz dört aşamada gerçekleşmektedir. Birinci aşamada araştırmacı araştırma sorularından, araştırmacının kavramsal çerçevesinden ya da görüşme ve gözlemlerde yer alan boyutlardan hareket ederek veri analizi için bir çerçeve oluşturur. Böylece verilerin hangi temalar altında düzenleneceği ve sunulacağı belirlenmiş olur. Ardından, araştırmacı daha önce oluşturmuş olduğu çerçeveye dayalı olarak verileri okur ve düzenler. Bu süreçte verilerin anlamlı ve mantıklı bir biçimde bir araya getirilmesi önem taşımaktadır. Bu aşamadan sonra araştırmacı düzenlemiş olduğu verileri tanımlar. Bunun için gerekli yerlerde doğrudan alıntılara da başvurmak zorunda kalabilir. Bu sürecin sonunda araştırmacı tanımlamış olduğu bulguları açıklar, ilişkilendirir ve anlamlandırır. Araştırmacı bu aşamada ayrıca yapmış olduğu yorumları daha da güçlendirmek için bulgular arasındaki neden sonuç ilişkilerini açıklar ve ihtiyaç duyulması durumunda farklı olgular arasında karşılaştırma yapar (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 158).

3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise örneklem seçme türlerinden biri olan amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçlı örneklem “araştırmanın amaçları doğrultusunda bir evrenin temsilci bir örneği yerine, amaçlı olarak bir ya da birkaç alt kesimini örnek olarak almaktır. Başka bir deyişle amaçlı örnekleme, evrenin soruna en uygun bir kesimini gözlem konusu yapmak demektir” (Sencer, 1989: 386). Bu çalışmada, çalışma amacı olan, “tarihi filmlerde mili kimliğin ne şekilde yeniden inşa edildiğinin” ortaya konulması için 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmlerden, “tarihi gerçeklerden” yola çıkılarak yapılmış olan ve anlatısında kahramanlıklara, zaferlere ve değerlere yer veren filmler seçilmiştir. Anlatısında kahramanlıklara, zaferlere ve değerlere yer veren filmlerin seçilme gerekçesi ise bu filmlerin, milli kimlikle/milliyetçiliklerle ilgili daha fazla veriye sahip olmasıdır.

Bu yüzden bu çalışmada örnekleme, 120 (Yön: Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008), *Fetih 1453* (Yön: Faruk Aksoy, 2010), *Çanakkale 1915* (Yön: Yeşim Sezgün, 2012), *Taş Mektep* (Yön: Sadullah Çelen, 2013) ve *Çanakkale Yolun Sonu* (Yön: Serdar Akar, 2013) oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Tez için kullanılan veriler, var olan yazılı ve kayıtlı bilgi birikimine başvurularak toplanmıştır. Bu kaynaklar, milli kimlik, milliyetçilik, Türk milliyetçiliği, kültür endüstrisi ve sinema, popüler milliyetçilik ve sinema ile tarihi filmlerle ilgili kitap ve makaleleri içermektedir. Ayrıca örnekleme oluşturan 2000’li yıllarda yapılmış olan tarihi gerçeklerden yola çıkılarak yapılmış olan tarihi filmler çalışmada kullanılan veriler arasındadır.

Çalışmanın amacı olan milli kimliğin tarihi filmlerde ne şekilde yeniden üretildiği, betimsel analiz yöntemiyle çözümlenecektir. Bu amaç doğrultusunda “filmlerde ‘biz’ ve ‘onlar’ tanımlamalarının ve özelliklerinin neler olduğu, ‘biz’ ve ‘onlar’ ayrımının ortaya koyan simge ve sembollerin neler olduğu, değerlerle ‘biz’ ve ‘onların’ ne şekilde kurulduğu, kahramanlık ve zaferlerle ‘biz’ ve ‘onların’ ne şekilde kurulduğu ve son

olarak milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve sembollerin neler olduğu” şeklinde beş kategori oluşturulmuştur.

Daha sonra örnekleme dahil olan filmler izlenerek sekanslara ayrılmış ve araştırma sorularına cevap niteliğinde olan kodlamalar yapılmıştır. Son olarak kodlamalar ilgili beş kategoride açıklanmış ve yorumlanmıştır. Son olarak filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden üretildiği beş kategoride betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir.

4. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmanın amacı doğrultusunda örneklem olarak seçilen *120, Fetih 1453, Çanakkale 1915, Taş Mektep ve Çanakkale Yolun Sonu* olmak üzere beş filmin, betimleyici analiz yöntemiyle çözümlemeleri sonucunda elde edilen bulgulara ve bu bulgulara ilişkin yorumlara yer verilmiştir.

4.1. 120

4.1.1. Film hakkında

Yapım Yılı: 2008

Yönetmen: Özhan Eren, Murat Saraçoğlu

Yapımcı: Özhan Eren

Senaryo: Özhan Eren

Süre: 120 dk.

120, Sarıkamış faciası sırasında yaşanmış gerçek bir olaydan esinlenilerek yapılmıştır. Film, Birinci Dünya Savaşı'nın yaşandığı 1915 yılının Ocak ayında Van'da geçmektedir. Sınırdaki Ruslarla savaşıyan Türk birliğinin cephanesi biter ve bir an önce cephane gerekir. İhtiyaç duyulan cephane ise Van'dadır. Van'da eli silah tutan herkes cephededir, Şehir'de bulunan bir avuç asker ve halk ise şehrin güvenliğinin sağlarlar. Böyle bir durumda kaçınılmaz olarak cephanenin sınırdaki birliğe götürülmesi görevi yaşları 12-17 arası değişen 120 çocuğa kalır. Büyükleri bu zorlu yolculuğu nasıl tamamlayacakları konusunda endişelenirler. Fakat bir yandan bastıran kış koşulları bir yandan da güvenlik onların bu endişesini haklı çıkarır. 120 çocuk, başlarında Musa Çavuş ve birkaç asker ile birlikte yola çıkarlar. Yolda pusuya düşürülürler fakat sınırdan gelen Teğmen Süleyman ve askerleri tarafından kurtarılırlar. Bu çatışma sırasında Süleyman Teğmen ölür ve sonunda çocuklar cephaneyi sınırdaki Türk birliğine ulaştırırlar. Dönüş yolunda çocuklar çetin kış koşullarıyla mücadele etmeye çalışırlar ve fırtınaya yakalanırlar. 120 çocuktan 98 çocuk ölür.

4.1.2. Filmin analizi

4.1.2.1. “Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri

Filmde, “biz” olarak temsil edilen karakterler Türk ve Müslüman iken, öteki olarak yansıtılan “onlar” ise Ermeni ve Hristiyan’dır. Ermeni ve Hristiyan olup da bizden birisi olan karakter ise iyi ve sevecen olarak çizilen Doktor Kirkor’dur. Bu karakter, filmin başında kötü olan Ermeniler tarafından öldürülmüştür. Türk ve Müslüman olup da “bize” ihanet eden karakter bulunmamaktadır. Sermet isimli karakter “bir an önce Van’dan kaçıp kurtulma hayalleri” ve “para kazanma hırsından dolayı yanlışlıkla Ermenilere silah satması” ile “biz” içerisinde bulunan “zayıf karakter” olarak çizilmiştir. Ancak Sermet de filmin ilerleyen bölümünde “şanlı mücadelenin” bir parçası olmuştur.

Filmde bizden olan karakterler iyi olarak temsil edilmiştir. İyiliğin ölçütlerinden bazıları ise “yürütülen mücadeleye katılma” ve “vatan için fedakarlık” gibi unsurlardır. Bizden olup da zayıf karakter olarak çizilen Sermet isimli karakterde de bu unsurların eksikliği vurgulanmaktadır. Öteki olarak sunulan Ermeniler arasında ise iyilik ve kötülük ölçütü biz ile olan ilişkilerinde saklıdır. Bizin yanında olan ve bize dokunmadan yaşadıkları yerden uzaklaşanlar (göç eden Ermeniler) iyi olarak sunulurken bize dokunanlar kötü olarak sunulmaktadır.

Daha öncede belirtildiği gibi kimlik temsilleri “homojen ve tek boyutlu” olarak ortaya konulmaz. Bu durum, hem “biz” için hem de “onlar” için geçerlidir. “Biz” her zaman iyi ve mükemmel” olmayıp “onlar” da daima “kötü, aşağılanan veya dışlanan” değildir. Bu zıt temsiller sayesinde milliyetçi ideoloji zaman zaman aralanarak ve eleştirilerek süreklilik kazandırılır. Bu yüzden milliyetçi anlatıya eklemlenmiş olarak üretilen ötekilik temsil ve imgelerinin süreklilik göstermeleri ve izleyicinin zihninde kalıcı olması “çelişkili” olmalarına bağlıdır. Filmde de iyi ve Türk-Müslüman olan “biz” içerisinde bulunan “zayıf karakter” Sermet ve kötü ve Ermeni-Hristiyan olan “onlar” içerisinde bulunan Doktor Kirkor aracılığıyla kimlik temsillerinin “homojen ve tek boyutlu” olmadığı yansıtılmakta ve bu sayede genel olarak “biz” ve “onlara” ilişkin temsil sistemlerinin sürekliliği ve kalıcılığı sağlanmaktadır.

“Biz” Huzurlu “Onlar” Düzen Bozucu

Filmde “biz” olarak temsil edilen Türkler, belli bir düzen içerisinde hayatlarını devam ettirirken, öteki ve kötü olarak “onları” oluşturan Ermeniler (kötü olanlar) düzen bozucu olarak yansıtılmaktadırlar.

Film, Van sokaklarında bir grup çocuğun olduğu görüntüyle açılır. Çocuklar aralarında oynarlar ve mutludurlar. Daha sonra siyah elbiseli olan, ilerleyen sahnelerde Ermeni Taşnak çetesi üyeleri olduğu anlaşılacak, iki kişi Doktor Kirkor’un muayenehanesine gelirler. Doktor Kirkor’u daha önce defalarca uyarmalarına rağmen Türk hastaları tedaviye devam etmesine tepki gösterirler. Doktor Kirkor ise “Hastanın Türk’ü İngiliz’i olur mu? Hasta hastadır” der. Ancak Taşnak üyeleri sert tepki gösterir ve tehdit ederler. Çocukların sokakta mutlu bir şekilde oynamalarından Taşnak çetesi mensuplarının Doktor Kirkor’u tehdit eden sahneye geçiş Van’da huzurun hakim olduğunu ancak birilerinin (kötü niyetli olarak sunulan Ermeniler’in) düzen bozucu olduklarına dikkat çekmektedir.

Filmde Ermeniler hakkında sürekli olarak olumsuz konuşmalar yapılarak ötekileştirme yapılır. Bunlardan biri, Doktor Kirkor Münireler’in evine geldiğinde çocuklardan biri, “Şehirde doktor bitti de bir Ermeni’ye mi düştünüz, bu adamlar ellerinden gelse hepimizi boğacaklar, bizden kurtulmak için her fırsattan istifade ediyorlar, sizse evinize hala bir Ermeni’yi alıyorsunuz” der. Bir başka karakter yaşanan her şeyin Ermeniler’in yüzünden olduğunu söyler ve “memleketin içine ettiler, şimdi de kaçarlarsa tabi. Bu Türk düşmanlarına hiç acımayacaksın” diye konuşarak Ermeniler’i düşman olarak işaret eder.

Münire’nin Doktor Kirkor’un öldürüldüğü gün söylemiş olduğu sözler, yaşanan barış ve huzur dolu ortamın dağılmasına Ermeniler’in sebep olduğu gösterilmektedir.

“Biz harp çocukları neslindendik, çocukluğumuzdan hatta bebekliğimizden itibaren harp hikayelerinin hazin hatıralarıyla büyüdük, Van’da harp görmedik ama her eve harbin ateşi düşmüştü, ilk defa o gün düşmanlığın ne olduğunu anladım, kapılarımıza kadar dayanmış bir nefret vardı.”

Öteki ve kötü olarak sunulan Ermeniler, yaşananların ve yaşanacak olanların sorumlusu olarak gösterilmektedir.

“Biz” Mazlum “Onlar” Zalim

Filmde öteki ve kötü olarak sunulan Ermeni karakterler, saldırgan ve cinayet işleyebilen olarak çizilirken, bizi oluşturan Türkler ise savunma durumunda mazlum olarak gösterilmektedir. “Biz” daha önce çok sayıda savaş yaşadığından hem cephane hem de asker yokluğuyla mücadele ederken “onlar” yanlarına Rusları da alarak “biz”i arkadan vuranlar olarak sunulmaktadır.

Yaşanan şiddet ortamının başlangıcı veril(e)meden ve sebepler ortaya konul(a)madan Ermeniler’e bir saldırı olmadan, henüz onlara saldırılar başlamadan önce ellerine silahlar alıp isyan etmişler, Türkleri öldürmeye başlamışlardır. Filmde, sinematik tarihin bir özelliği olarak olaylar bir noktada başlamakta ve belli bir noktada son bulmaktadır. Bu yüzden olayların öncesi ve sonrası veril(e)memektedir. Yaşanan olayların ardılı ortaya konulmadan belli bir noktadan başlatılmaktadır. Bu filmde de olayların sebebi olarak Ermeniler gösterilmektedir.

Filmde, aksanlı konuşmasından ve giyiminden Ermeni, muayenehanesinde asılı duran haçtan ve istavroz çıkarmasından Hristiyan olduğu anlaşılan, iyi niyetli karakter olarak çizilen Doktor Kirkor, Münire’nin kardeşi Mustafa’yı tedaviye gelir. Tedavi ardından evden ayrılan Doktor Kirkor, Ermeni Taşnak çetelerin Türk hastalara bakmama uyarısını dikkate almadığı için yine Ermeniler tarafından öldürülür. Kötü olarak sunulan Ermeniler gözleri dönmüş bir milliyetçi olarak çizilirler, çekinmeden cinayet işleyebilecek kadar da acımasız oldukları gösterilir. Kötü olarak sunulan Ermeniler gündüz vakti sokak ortasında bile çekinmeden cinayet işleyebilecek kadar zalim olarak çizilir.

“Biz” Hoşgörülü “Onlar” İhanet Eden, Arkadan Vuran

Filmde, ihanet eden ve arkadan vuran olarak yansıtılan Ermeniler’in, milliyetçi duygularla cinayetler işlediğinin, Ruslar’ın kışkırtma ve desteği ile onlarla bir olarak Türkler’e saldırdığının ve ölümlerin nedeninin bu saldırılar olduğu izlenimi verilmeye çalışılmaktadır.

İstanbul’daki Taşnak örgütünden gelen görevli, Van’daki Ermeniler’e yaptığı konuşmada:

“Rus ordusu Türkiye’ye saldırdığı zaman her yerde isyanlar çıkartacağız ve resmi binalar bombalanacak. Türk ordusundaki kardeşlerimiz kıtalarından firar edecek ve daha sonra Rus ordusuna katılacaktır. Van’daki kardeşlerimiz ise silahlanmaya ve teşkilatlanmaya devam edecek, tümenin şehirden ayrılmasına müteakip ayaklanmalar başlatılacaktır” der.

Bu konuşmada Ermeniler’in Rus ordusuna katılıp Türkler’i arkadan vurduğu, Türk ordusunda bulunan Ermeniler’in “bize” ihanet ettiği vurgulanmaktadır. Ayrıca Ermeniler’in asıl hedefinin Van’da örgütlenerek ve silahlanarak, Türk tümeni Van’ı terk ettiğinde şehirde ayaklanma başlatmak olduğu yine “onlara” kendi ağızlarından söylattirilir. Filmde daha sonra çıkartılacak olan isyana hazırlık mahiyetinde mühimmatı bir eve taşırlarken Ermeniler’in amaçları devamlı olarak tekrarlatılır: “Bizim olacak Van, bizim olacak Van, bizim olacak Van” diye.

Doktor Kirkor’un ölümünden dolayı ailesine başsağlığı dilemek için kiliseye gelen “hoşgörülü” ve “anlayışlı” olarak sunulan Müslüman-Türkler’in (Münire’nin babası Cemal öğretmen ve kardeşi Mehmet’in de aralarında bulunduğu halk), taziyelerini kabul etmek isteyen Papaz ve Doktor Kirkor’un ailesi kötü niyetli olarak sunulan Ermeniler tarafından engellenirler. Bu sahnede “biz” hoşgörülü olarak sunulurken “onlar” dan bazıları bu iyi niyetli olarak sunulan davranışı bile engelleyecek kadar kötü olarak sunulurlar.

Filmde Ermenilerle ilgili olarak aktarılan bir diğer durum ise tehcir olayıdır. Bu olayla ilgili olarak, filmin Türk milliyetçisi karakterlerinden Musa Çavuş’un sözleri önem taşımaktadır. Savaşın çıkmasından korkarak göç eden Ermeniler’i uzaktan gören Musa Çavuş, at arabasında beraber yolculuk ettiği Cemal öğretmene:

“Bunlar Ermeniler’in iyi olanları. İsyanla misyanla işi olmayanlar. Kaçıp kurtulmak istiyorlar. Çetecilik yapanlarıysa Ruslar’a payanda olacaktı. Beraberce buralara el koymak için. Allah muhtaç etmesin ama düşman uykuda olsa bile yiğit kuşkuda (silahını gösterir) gerek derler hocam. Kaldı ki düşmanın uyuduğu falan da yok.”

Filmde olumlu bir karakter olarak çizilen Musa Çavuş’un bu sözleri, milliyetçi söylemi içerisinde barındırır. En iyi Ermeni’nin göç eden Ermeni olduğunu ifade eder. Kötü ve düşman olan “onlar” ise bize saldıracak olan Ruslar ve onlarla işbirliği yaparak “bizi” arkadan vuracak olan Ermeniler olarak ifade edilmektedir.

“Biz” Bir Bütünüz “Onlar” Bölünmüş

Filmde “bizi” oluşturan Türk ve Müslüman şehir halkı, yöneticisiyle, şehir eşrafiyla, öğrencisiyle, kadını ve erkeğiyle haklı olduklarına inandıkları bir dava için bir araya gelerek, birlikte hareket ettikleri izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Şehri ve ülkeyi yaşadığı zor günlerden kurtarmak için bir araya gelen şehir halkı, milliyetçi duygularla el ele vererek cephanenin orduya ulaştırılması için çaba gösterirler. Filmde şehir yöneticileri ve halkının hep birlikte içinde bulunulan duruma çözüm arayışları “bizi” daha da pekiştirir. Bu zor süreçte herkes üzerine düşen fedakarlığı yerine getirir. Yöneticiler yaşanan zor durumu bertaraf etmek için üzerine düşeni yapar, askerler çocuklara silah eğitimi verir, kadınlar cephane taşıyacak olan çocuklarına yol için hazırlık yapar, anne ve babalar çocuklarının yolculuğa çıkmasına razı olur ve son olarak çocuklar “gözlerini kırpmadan” cephane taşımayı kabul ederler. Herkesin üzerine düşen fedakarlığı yaptığı bu görüntülerle anlatılır ve “biz” bir bütünüz anlamının çıkması beklenir.

Filmde Ermeniler bölünmüş, ortak bir davaya sahip olmayan olarak sunulur. Ermeniler’den bazıları Van’da kalarak ki bunlar kötü olarak sunulanlardır, kendi davaları için mücadele ederken bazı Ermeniler ise, iyi olarak sunulan Ermenilerdir, yaşanacak olan savaştan kaçıp kurtulmak isterler. Böylece Ermenilerin bir dava etrafında bir araya gelemeyerek bölünmüş oldukları yansıtılmaya çalışılır.

Göç eden bir Ermeni topluluğu durdurmak için Ermeni çete üyeleri yolu keserler: “İnsan kendi topraklarını bırakıp gider mi?” diye sorar çete üyelerinden birisi. Göç edenlerin başındaki ise “Biz harp istemiyoruz, toprak da. Biz çocuklarımızın canını kurtarmak istiyoruz” diye cevap verir. Çeteciler ise eğer gerçekten çocuklarının canını kurtarmak istiyorlarsa geri dönmeleri gerektiğini, ilerde Türk çetecilerin olduğunu ve onları “kıtır kıtır keseceğini” söyler ve ekler: “Geri dönün ve o kutlu günü bekleyin. Pek yakında Rus kardeşlerimiz buraya gelecek ve buralar yeniden Ermenistan olacak.” Böylelikle Ermeniler’in esas amaçlarının Ruslar’ın desteğiyle Ermenistan’ı kurmak olduğu aktarılır. Ermeniler’in yaşadıkları toprakları terk etmeleri onaylanırken, Ermeniler arasında bir bütünlüğün olmadığı vurgulanır.

Filmde “biz”in içinde “menfaatçi ve korkak” olarak sunulan kişi ise Ferit’in babası Sermet’dir. Sermet savaşın yaklaştığını, bir an önce Van’ı terk etmeleri gerektiğini söyler. Çocukların cephane taşıma fikrine karşı çıkar. Ferit ise babasına rağmen cephane taşımaya gitmeye razı olarak milliyetçi duruşunu gösterir. Ayrıca seyirci, Sermet’in daha önce Taşnak çetelerine silah sattığını filmin milliyetçi karakteri olan Sermet’in kardeşi Musa Çavuş’tan öğrenir. Sermet silahların Taşnak çetelerine gittiğini bilmediğini söyler. Sermet daha sonra oğlu Ferit’in cephane taşımasına razı olarak onu uğurlaması, “biz”in içinde bulunan “zayıf karakterlerin” bile vatan söz konusu olduğunda aynı amaç etrafında toplanabilecekleri aktarılmaktadır.

Filmde bizden olan herkes Türk ve Müslümandır. Filmin başında (bizim içinde bulunan) iyi olarak sunulan Ermeniler ya yine kötü olarak sunulan Ermeniler tarafından öldürülmüştür ya da göç ettirilmiştir. Böylece “biz bize” kalınmıştır.

Filmde milliyetçi ifadeler arasında sembolik olarak ulusun adı olan “Türk” sıklıkla kullanılmaktadır. Bayrak altında okunan şiir buna örnek gösterilebilir. “... bir gün olur Türk doğarız, Türk yaşarız, Türk gezeriz her zaman ...”

Filmde öteki olarak konumlandırılan Ermeniler için “katil, huzur bozucu, işbirlikçi, firarcı, ayaklanmacı, isyancı, çete, düşman, Yezidin dölleri, Taşnak yezidleri ve Türk düşmanları” gibi ifadeler kullanılmaktadır.

Filmde biz olarak konumlandırılanlar için “Türk, Müslüman, harp nesli, şehit, asker millet, yiğit, kahraman” gibi ifadeler kullanılmıştır.

4.1.2.2. “Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller

Filmde kimlikler arasındaki farklılık sembolik olarak gösterilmekte ve farklılık görünür hale getirilmektedir. Bu sayede egemen olan biz tarafından oluşturulan simge ve semboller sayesinde onların ötekileştirildiği ve düşmanlaştırıldığı söylenebilir.

Doktor Kırkor’un muayenehanesinde ve Taşnak çetesinin toplantısında asılı duran haç, Doktor Kırkor’un istavroz çıkarması, çan sesi kimlikleri belirginleştirir. Filmde Ermeniler’in aksanlı konuşmaları, birkaç Ermenice kelime ve Ermenice isimler de kimlikler arasındaki farklılığın görünür hale getiren sembolik bir gösterge olarak

değerlendirilebilir. Filmde Türk ve Müslüman olan “biz”i belirginleştiren simge ve semboller ise duvarda asılı duran kuran ve ezan sesidir.

Filmde ayrıca karakterlerin giyimleri de kimliklerin belirginleşmesinde kullanılmıştır. “Biz” içinde bulunan bazı karakterler askeri üniformalarla belirginleşirken, “onlar” dan sunulan rahip karakteri ise giyimiyle farklılaşmaktadır.

4.1.2.3. Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde yer verilen değerler arasında “vatan sevgisi” ve “vatan için fedakarlık” temaları bulunmaktadır. Filmdeki bu değerler “biz”e seslenmektedir. Bu değerler aracılığıyla “biz”in ne kadar köklü ve kutsallarına bağlı olduğu hatırlatılmaktadır. Filmde “biz”e ait olan bu özellikler aktarılıp biz yeniden kurulup ve inşa edilirken diğer taraftan onlar karşısındaki konum da güçlendirilmektedir.

Filmde yaşanan zor süreçten kurtulmak için herkes üzerine düşen vazifeyi yapar. “Biz” “asker millet” olduğundan ve “her Türk asker doğduğu” zaten bilindiğinden ilerleyen yaşlarında asker olacak olan lise öğrencileri de bu vatan savunmasının bir parçası olurlar. Tümen komutanı Kamil Paşa da “çocuklar zaten bir gün büyüüp zaten askere gidecekler şimdiden silaha alışsınlar” cümleleriyle bu durumu anlatır ve yapılacak olanları sıralar: “... özellikle lise çağındaki gençleri seçin, atış talimi verin, ama silah değil de bir eğlence gibi olsun, hem gençlerimiz silaha alışır hem de Taşnak çeteleri boş durmadığımızı anlarlar, her gün daha da azıyorlar”.

“Biz”in vatan için yaptığı fedakarlıkları, filmin ana karakteri Münire kendi payına düşeni şöyle anlatır;

“Süleyman teğmenle nerdeyse çocukluktan beri tanırdık birbirimizi, ilk okula başladığımızda ben subay olacağım derdi sonra seni alacam, önce harbiye bitti teğmen oldu nişanlandık biz düğün hazırlıkları yaparken Trablus harbi çıktı hele bir harp bitsin düğün ondan sonra dedik Süleyman harbe gitti, Trablus harbi bitti balkan harbi başladı. Süleyman orya da gitti iki sene de balkan harbi sürdü, seneler sonra o yaz döndü ve seneler sonra ilk defa harpsiz bir yaz hayali kurduk herkesin dilinde büyük savaş çıksa da, biz mutluyduk son baharda düğün yapmaya niyetlendik”.

Filmde “biz”in “şanlı ve gaza” dolu bir geçmişe sahip olduğu ancak bunun bizi kibre ve gururlanmaya götürdüğü bundan dolayı bunların bir kenarda durması gerektiği çünkü bunun bir hata olacağını Kamil Paşa şu şekilde anlatmaktadır; “Geçen seneki Balkan yenilgimiz için Mahmut Muhtar Paşa kibri ve gururu der. Biz millet olarak birbirimizi yeterince sevmiyoruz asıl derdimiz bu, birbiriniz sevin tartışma olsun ama küsme asla. Hem kendi geleceğiniz için hem de memleketimizin geleceği için”.

Filmde “vatan sevgisi” ve “vatan için fedakarlık” temalarının yansıdığı diğer olaylar ise halkın çocuklarını zorlu ve tehlikeli yolculuğa bırakmaları ve çocukların da bu yolculuğu kabul etmeleridir. Van’da bulunan Tümenin varlığı Taşnak üyelerinin cesaretini kırmaktadır. Ancak Ruslar’ın taarruza geçmeleri üzerine tümen sınıra kaydırılmıştır. Savaş devam ederken Erzurum’daki birliğin cephanesi tükenmek üzeredir. Bunun üzerine Van’dan cephane istemek zorunda kalınmıştır. Ancak Van’da da cephaneyi Erzurum’a taşımak için yeterli ne asker ne de halk vardır. Cephaneyi taşıma görevini lise çağındaki öğrencilerden başka yapacak yoktur. Öğrenciler bu durumu kabul ederler. Ancak Vali “benim vazifem sizleri muhafaza etmek, tehlikelerle dolu bir yolculuğa atmak değildir” diyerek, çocukları zorlamayarak ve onları gönderilmesine karşı çıkarak anlayışlı bir devlet büyüğü portresi çizdiğini, çocukların ise “kardeşlerimizin mezarlarını düşman çizmelerine ezdirmemekte bizim vazifemiz değil mi?” sözleri ile bu yolculuğa gönüllü katılmalarıyla, vatan sevgileriyle savaş sırasındaki duruşları anlatılır. Vali, komutan ve şehrin ileri gelenleri ile yapılan görüşmeler üzerine silahların Erzurum’a yetiştirilmesi görevini lise çağındaki çocuklara vermekten başka bir seçenek olmadığına karar verirler. Halk bu fikre sıcak bakmasa da bundan başka bir çıkar yolun olmadığını kabul eder. Lise öğrencisi çocuklardan, yaşı 12 ile 17 arasında bulunan 120 çocuk bu yolculuk için seçilir ve 15 yaş üstü 32 çocuğa ise silah verilir. Halk çocukların bu zorlu yolculuğa çıkmasından önce hazırlıklara başlar. Giyecek ve yiyecekler hazırlanır. Vali, çocukların güvenliğini artırmak için Musa Çavuş ve birkaç asker de grupla birlikte görevlendirir. Hazırlıklar tamamlandıktan sonra Vali, şehrin ileri gelenleri ve halk çocukları uğurlamak için toplanırlar.

Filmde “bizi” oluşturan şehir yöneticisi, eşrafı, erkeği, kadını ve çocuğuyla tüm şehir, ortak bir amaç olan şehrin ve vatanın korunması etrafında milliyetçi duygularla

birleşmektedirler. Bu amaç doğrultusunda herkes üzerine düşeni yapıyor olarak yansıtılmaktadır.

4.1.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmdeki kahramanlık ve zaferler de “biz”e seslenmektedir. Kahramanlık ve zaferler aracılığıyla “biz”in “şanlı mazide” “onlar” karşısında askeri mücadelelerde ne türlü başarılar kazandığı aktarılır. Bu sayede biz duygusu pekişmiş olur ve biz yeniden inşa edilir. Filmde bu kategoride değerlendirilebilecek veri, Musa Çavuş’un liderliğinde 120 kişilik grubun karlı dağlardan yapılan yolculuk ile cephaneyi Tümen’e ulaştırması gösterilebilir. Diğer bir veri ise cephanenin tümene ulaştırılması esnasında yaşanır. Cephanenin ulaşmasını engellemek için kötü olarak sunulan Ermeniler, kabileye pusu kurar ve saldırırlar. Süleyman Teğmen ve Birliği olay yerine vararak çocukları kurtarması başka bir başarı olarak sunulur.

4.1.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller

Filmde kullanılan simge ve semboller arasında ise ay, Türk bayrağı, giymiş oldukları kıyafetlerden belirlenen Türk askerleri, mehter marşı ve tuğra bulunmaktadır. Ayrıca filmde öteki “düşman” olarak gösterilen ana simge ise kıyafetlerinden, aksanlı konuşmalarından ve birkaç Ermenice kelimeden belirlenen “Ermeniler”dir. Bir diğer öteki “düşman” simge ise filmde haklarında Türk ve Ermeniler tarafından sıklıkla bahsedilen Ruslar’dır.

4.2. Fetih 1453¹

4.2.1. Film hakkında

Yapım Yılı: 2012

Yönetmen: Faruk Aksoy

Yapımcı: Faruk Aksoy

Senaryo: Atilla Engin

¹ Film kendinden önce şekilmiş olan İstanbul’un fethini konu alan filmlerden farklı olarak bilgisayar teknolojisinin yardımıyla oluşturulmuş kalabalık savaş sahneleriyle ve keskin şiddet sahneleriyle dikkat çekmektedir. Filmde, mekanlar İstanbul’un tarihsel ve doğal mekanları olmayıp Bizans yapılarının üç boyutlu görüntüleridir.

Süre: 160 dk.

Sultan Mehmet, babası İkinci Murat'ın ölüm haberini Saruhan Sancağı'ndayken alır. Mehmet tahta oturmak için Edirne'ye gelir. Tahta çıktıktan sonra tek amacı Konstantiniyye'yi fethetmek olan Mehmet, bu amaca ulaşmak için adımlar atar. Bu hedefe ulaşmak için ilk olarak tüm komşu ülkelerle barış içerisinde yaşama politikası yürütür. Bu sırada Bizans, Sultan Mehmet'e karşı elinde tutsak olan Şehzade Orhan'ı kullanmaya çalışır ve Şehzade Orhan'ın ağzından Karamanoğlu Beyliği'ne mektup yazarak, Sultan Mehmet'e karşı çıkarılacak bir isyanda yardım edileceği söylenir. Karamanoğlu Beyliği'nin bir isyan çıkarmaya başladığının haberi alınır ve Osmanlı ordusu ile Karamanoğlu Beyliği birlikleri karşı karşıya gelir ancak Karamanoğlu İbrahim savaştan vazgeçer ve Osmanlı'ya tabi olur. Sultan Mehmet Konstantiniyye fethi için Anadolu Hisarı'nın karşısında Boğazkesen Hisarı'nın yapımını başlatır. Gelibolu tersanesini restore ettirerek senede yüz kadırga yapılabilir hale getirir. Bu gelişmeler Bizans'ı rahatsız eder. Avrupa'daki iç karışıklıklardan dolayı Bizans'a yardım gelmez. Papanın girişimleri de sonuçsuz kalır. Osmanlı ordusu fetih için harekete geçer. Günler süren saldırılar Bizans'ın sağlam surlarına takılır. Ancak top ustası Urban'ın döktüğü toplar sayesinde Bizans surları geçilir. Kırk gün süren kuşatma sonunda Konstantiniyye alınır. Surlara ilk çıkan ve sancağı surlara diken Ulubatlı Hasan olur ve Hasan orada ölür. Sultan Mehmet, Ayasofya'da toplanan Bizans halkına konuşma yapar ve barış içinde yaşama güvencesi verir.

4.2.2. Filmin analizi

4.2.2.1. “Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri

Filmde, “biz” olarak temsil edilen karakterler Türk ve Müslüman iken, öteki olarak yansıtılan “onlar” başta Bizans olmak üzere Vatikan, Batılı olup tamamı Hristiyan'dır. Ayrıca filmde geçen ifadelerle “onlar” Haçlı ordusu olarak tanımlanmaktadır. Batılı ve Hristiyan olup da bizden birisi olan karakter ise Bizans'ın top dökme baskısına dayanamayıp Osmanlı'ya sığınan, Bizans'ın ölüm tehditleri üzerine “anlaşılan Bizans surları yıkılmadan bize rahat yok” diyen Macar asıllı top ustası Urban'dır. Hristiyan ve Batılı olan Urban'ın, evlatlık kızı Era'nın da Müslüman olduğu anlaşılabacaktır. Hasan'ın sevgilisi olan Era, Urban Usta'yla birlikte Osmanlı'ya sığınarak fetih için top dökmeye

karar verirler. Bu durum, Era için de eski bir davanın görülmesine fırsat sağlamıştır. Era bu durumu Hasan'a şöyle anlatır; “Yıllar önce Haçlı Ordusu’nun Osmanlılar’ı Balkanlar’dan atmak için önlerine çıkan tüm Müslüman köylerini yakıp yıktılar. Onlardan biri de bizim köyümüzdü. Ailemi katlettiler beni de esir pazarına götürdüler. Urban beni satın aldı.”

Era’nın bu ifadesinden izleyiciye onun da Müslüman olduğunu aktarılmaktadır. Bu sayede filmde bizden olan herkes Müslüman kimliğinde birleşmiş olmaktadır. Böylece bu filmde Türk sinemasında önceki dönemlerde Türk erkek kahramana aşık olan, Hristiyan veya aşkından din değiştirip Müslüman olan Rum ya da Bizanslı kadınlar yerine, din değiştirme zahmetine girmeden “has Müslüman” bir kadın onların yerini alır. Böylece filmde “biz” den olan herkes Müslümandır. Türk ve Müslüman olup da “onlardan” olan karakter ise Bizans’ın entrikalarında kullandığı, taht hülyaları kuran, kırık dişi ve sevimsiz gülüşü ile “bize” yakışmayan Şehzade Orhan’dır. Grandük Notaras ise “onlar” arasında çoğunluğun aksine temkinli ve bilgili bir kişi olarak çizilen karakterdir.

Daha öncede bahsedildiği gibi kimlik temsillerinde “homojen ve tek boyutlu” bir sunumdan bahsedilemez. Kimliklerin özellikleri hem olumlu hem de olumsuz yönleriyle karakterler üzerinden aktarılacak bu zıt temsiller aracılığıyla temsillerin akılda kalıcılığı sağlanmaktadır. Bu filmde de hem “biz” hem de “onlar” içinde bulunan iyi ve kötü karakterler aracılığıyla milliyetçi ideolojinin devamlılığı ve kalıcılığı sağlanmış olur.

“Biz” için İstanbul’un alınmasında temel motivasyonu dini temelli bir söylem oluşturur ve bunu gerçekleştirmek için ideal lider ve asker mevcuttur

Filmde, Fatih Sultan Mehmet’in doğumdan itibaren tahta ikinci kez geçeceği zamana kadar olan süreç, bir üst anlatıcı tarafından özetlenmektedir. Filmin başında, Fatih Sultan Mehmet’in doğum tarihindeki bir takım mistik olaylar anlatıcıyla aktarılır:

“Henüz 21 yaşındayken müjdelenen güzel kumandan olma şerefine nail olacak Mehmet’in doğduğu sene, mucizelerle dolu pek çok şey olmuştu. Atlar çok sayıda ikiz doğurmuş, toprak bereketten dört kez ürün vermiş, ağaçlar meyvelerinden yerlere kadar eğilmişti. Bizans surlarının

önünden bir yıldız kaymış ve aşılamayan sırların aşılabilir olduğunu göstermiştir. Bizans topraklarında gökyüzü kararmıştır”.

Dini referanslarla adeta Fatih Sultan Mehmet’in, İstanbul’u fethedecek kişi olduğunun daha doğumdan itibaren bilindiği efsanesi anlatılmaktadır. Filmde 627 yılında Medine’den havalanan bir kartalın Osmanlı topraklarına uçuşu daha sonra, sırasıyla Fatih Sultan Mehmet’in doğduğu 1432 yılına, oradan da 1451 yılında tahta çıkışına gelişinin fethi işaret ettiği söylenebilir.

Filmde Fatih Sultan Mehmet, hem askeri hem siyasi hem de edebi yönü olan bir devlet adamı olarak yansıtılmaktadır. Filmde aynı zaman Fatih Sultan Mehmet, askeri yeteneği olan ve iyi kılıç kullanan bir asker ve komutan, ayrıca tahta çıktıktan sonra İstanbul’un fethi için siyasi dehasını kullanarak adımlarını bu yönde atan bir devlet adamı olarak sunulmaktadır.

Filmde Fatih Sultan Mehmet’in tahta geçişinden itibaren, Hasan’ın yardımıyla bir kılıç ustasına dönüştüğü, zeki ve azimli biri olduğu atalarının gösterdiği yoldan ilerlediği, sapmadığı anlatılır. Mistik bir atmosfer içerisinde rüyasında gördüğü Osman Bey Fatih Sultan Mehmet’e “ben beyliğimizi kurdum, benden sonra gelenler devleti genişlettiler, bu devleti güçlü bir imparatorluk haline getirecek olan ise sensin Mehmet” der.

Filmde, Fatih Sultan Mehmet’in yeteneği ve amacı “onlar”ın içinde açık sözlü ve temkinli bir karakter olarak çizilen Grandük Notaras’a da söylettirilir. Grandük Notaras, Fatih Sultan Mehmet’in “şehrin savunmasını yenmek için mühendislik ilimleri öğrendiğini, zayıf yönlerini anlamak için dillerini, inançlarını boğmak için de dinlerini öğrendiğini” söyler. Mehmet’in nihai amacının ise İstanbul’u almak olduğunu ekler.

Filmde Osmanlı askeri de güçlü, kuvvetli ve inançlı olarak temsil edilir. Hedeflerine ulaşmak için her türlü zorluğu aşarlar. Tünel kazan lağımıcılar kendileriyle birlikte tüneli havaya uçururlar ve gemileri karadan yürütülürler. Böylece filmde temsil edilen Osmanlı komutanı ve askerleri İstanbul’un alınmasında fedakar, cesur, kazanma inancına sahip özelliklere sahip olarak sunulmaktadır.

“Biz” Muktedir “Onlar” Aciz

Filmde Bizanslılar Türk sinemasında önceki dönemlerde temsillerinin aksine zalim olarak sunulmamışlardır. Bizanslılar bu kez güçsüz, kuvvetsiz ve yardım bekleyen bir konumda sunulurken Türkler ise mazlum değil muktedir olarak yansıtılmışlardır. O kadar ki Türkler ne zaman ve nerede harekete geçileceğine kadar her şeye hakim bir pozisyon bulunmaktadır. Fatih Sultan Mehmet’in “iktidar halka güç gösteri yapmak değildir, halkın çıkarlarını korumak, refahını sağlamak ve geleceğini inşa etmek için araçtır. Bir sultanı güçlü yapan da budur” sözleri bunu yansıtmaktadır. Filmde Türkler’in muktedir oluşlarına bir diğer örnek ise Rumeli’de yapılacak olan yeni hisara Bizans, Papa ve Latin devletlerinin tepkisine rağmen devam edilmesi ve bu konuda Fatih Sultan Mehmet’in söyledikleridir “mülküm olan topraklarda hisar yapmak istersem yaparım, topraklarımda olan her şey benim kudretim altındadır” sözleridir.

Filmde Bizans’ın, Büyük Saray ve Hipodrom görüntüleriyle çok güçlü bir devlet olduğu izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Tüm bu zenginliklerine ve şatafatına rağmen yine de kurtarılmaları için Batıya muhtaçtırlar. Papa ve Latin devletlerin yardımı olmadan kendilerine yöneltilen tehdide yanıt verecek güçte olmadıkları yansıtılmıştır.

Bizans kralı, Venedikli Justinyen’e ordusunun başına geçerse Limnos adasını vermeyi vaat etmesi de başka bir acziyet olarak yansıtılmıştır.

“Biz” Bir Bütünüz “Onlar” Bölünmüş

Filmde öteki olarak konumlandırılan Bizans, Vatikan, Venedik ve Cenevizliler, aralarında ortak nokta olarak Hristiyan ve Osmanlı’ya karşı olmaları yansıtılmıştır. Bunun dışında ortak noktaları bulunmayan birbirleriyle olan ilişkileri menfaat üzerine bina edilmiş bir görüntü verilmiştir. Bizans, Osmanlı saldırısını bertaraf etmek için müttefiklerinden yardım beklemektedir. Cenevizliler ticaretine zarar gelmesin diye Vatikan ise İstanbul’u Katoliklerin payitahtı yapmak için Bizans’a yardımda bulunmaktadır. Vatikan’da bulunan bir papazın ifadeleri bu durumu anlatmaktadır;

“Sultan Mehmet babasının yarım bıraktığı işi tamamlayacaktır, sonraki hedefinin de Roma olduğundan şüphe yoktur. Bizans İmparatoru Konstantin, kiliselerin birleşmesi kararına yumak

zorunda. O dinsiz Türk için kutsal kiliseye ve Papaya dua eden Ortodokslardan daha büyük bir tehdit olamaz. İstanbul ya Müslüman aleminin payitahtı olacak ya da Katolik aleminin”.

“Biz” ise halkı, ordusu ve yöneticileriyle bir bütün olarak yansıtılmaktadır. Bu durum, Mehmet’in “gerekirse hepimiz taş taşır bu hisarı bir an önce tamamlarız” sözlerinde görülebilir. Ayrıca Bizanslı yöneticilerin, Şehzade Orhan’ı Edirne’ye gönderip, halkı Mehmet’e karşı kışkırtma planına karşılık, “onların” içinde “basiretli” ve “temkinli” kişi olarak yansıtılan Grandük Notaras’ın, bunun uygulanamayacağını çünkü “halkının da ordusunun da arkasında” olduğunu ifade eden cümlelerinde “biz”in bir bütün olduğu “onlardan” birine söylettirilir.

“Biz” Hoşgörülü “Onlar” Entrikacı

Filmde, Bizans, ayrıca işbirlikçi ve entrikacı olarak sunulmaktadır. Daha önceleri Osmanlı arkasından iş çevirdiklerini dile getiren Bizanslılar, şimdi de aynı oyunu himayelerindeki Şehzade Orhan’ı kullanarak yapmaya niyetli olduklarını söylerler. Bizans’ın görünüşte “barışsever bir siyaset” takip ettiğini ancak gerçekte bunu bir perde olarak kullandığı ima edilen filmde, Bizans’ın entrikacı politikasının örneği olarak ise Karamanoğlu İbrahim Bey’e, Şehzade Orhan’ın ağzından bir mektup yazdırarak Osmanlı’ya karşı girişeceği isyanda kendisine yardımcı olacakları gösterilebilir.

Benzer bir durum Fatih Sultan Mehmet’in Bizans Ortodoksları’nın lideri Gennadios’a casuslar aracılığıyla haber göndererek “vakti geldiğinde Katolikler’in baskısı olmadan özgürce ibadetlerini yapabileceklerinin” teminatının verildiği olayda gerçekleşir. Filmde bu durum, Fatih’in Bizans’ın iç gruplarının üzerinde baskısı ya da ayartması olarak değerlendirilmez aksine hoşgörü teminatı olarak sunulur. Nitekim Gennadios’un “Türklerin sözlerine itimat etmekten başka çaremiz yok” sözleri de bunu desteklemektedir.

Filmde Grandük Notaras dışında Bizans kralı ve yöneticileri, Osmanlı’nın İstanbul’a saldırısını savuşturmak için daha önceleri devletlerine ve halkına acılar yaşatan Latin devletlerinden yardım isteyen bir devlet görüntüsü verilmektedir. Aynı şekilde yardım için Ortodokslar’ın Katolik Vatikan’a tabi olmasını şart koşan Papa’ya biatla inançlarından taviz veren bir devlet olduklarının imajı çizilir. Katolikler ve Ortodokslar arasındaki bölünmenin de Bizans’ı zayıflattığı ifade edilir. Öyle ki Bizanslı Grandük

Notaras’a “şehrimde Katolik kûlahı görmektense Türk sarığı görmeye razıyım” cümlesi söylediirilir.

Filmde Bizans kilisesinden çok az bahsedilmektedir. Birkaç papaz ve Gennadios dışında filmde hiçbir din adamı görünmemektedir. Bunun yanı sıra çok daha fazla Papalık mensubu ve Papa görüntüsü vardır. Filmde Bizans kilisesini ve Bizans halkını inançlarını yaşama konusunda düştükleri sıkıntıdan ancak Fatih Sultan Mehmet’in hoşgörüsünün kurtaracağına dair temsil ve söylemler mevcuttur. Nitekim filmin sonunda İstanbul’a giren Fatih, Ayasofya’da toplanmış olan Bizans halkına hitaben “bundan sonra malımız bir, canımız bir, kaderimiz birdir; inancınızı dilediğiniz gibi yaşamakta serbestsiniz” diyerek bir tarafta halkının inançlarını hiçe sayan Bizans diğer taraftan ise hoşgörü timsali portresi Fatih Sultan Mehmet ve Osmanlı oluşturulmaya çalışıldığı söylenebilir.

“Biz” Kararlı, Azimli “Onlar” Zevk Düşkünü

Fatih Sultan Mehmet tahta çıkışı ile temkinli ve basiretli bir siyaset takip ederken, Bizans tam tersi bir siyaset takip etmiştir. Filmde Bizans kralı ve devlet yetkilileri temkinsiz ve öngörüsüz olarak sunulmaktadır. Fatih Sultan Mehmet’in tahta çıkışını sevinçle karşılayan devlet yetkilileri Osmanlı’nın sonu geldiğini düşünürken içlerinden sadece bir kişi Grandük Notaras, olaylara temkinli yaklaşan olarak sunulmaktadır.

Filmde Fatih Sultan Mehmet tahta çıkışından itibaren kararlı bir şekilde tek amacının İstanbul’u fethetmek olduğu anlatılmaktadır. Fatih Sultan Mehmet babasının ölümü üzerine amacını tekrar kararlı bir şekilde dile getirmektedir.

“Şehirleri fetheden orduları dize getirmek için güçlü kolların vardı, bir kez olsun beni sarmadılar; devletimizin geleceğini gören keskin gözlerin vardı, bir kez olsun bana sevgiyle bakmadılar, seni ne kadar çok sevdiğimi hiç göremediler; bastığın yeri öpmek için çarpan yüreğim bundan sonra o mübarek ayaklarınla basamadığın toprakları fethetmek için çarpacak baba, cihan devleti kurmak için”.

Fatih’in İstanbul’u alma konusundaki kararlılığı, büyük bir harita üzerinde fetih planı yaparken aylar sonra eşi ve çocuğu gelmesine rağmen onları bırakıp çalışmasına devam etmesi ve “ya İstanbul beni alacak ya da ben İstanbul’u alacağım” ifadesinde ortaya konulmuştur.

Bizans böyle zor bir durumda olmasına rağmen yine de zevk ve eğlenceden uzak kalmamış şeklinde yansıtılır. Bizans yöneticileri bir taraftan zengin sofralarda yemek yiyip dansçı kızların gösterilerini izlerken, diğer taraftan kızlarla havuzda sefa süren olarak sunulurlar. Filmde bir taraftan inançlarını yaşama konusunda tedirgin halk diğer taraftan zevk içindeki yönetim karşıtlığı yaratılarak Osmanlı adeta bir kurtarıcı olarak yansıtılmıştır.

Filmde “biz”in tanımlamaları “Türk, Müslüman, savaşçı ve şehit” iken “onlar” için ise “Bizans, kafir, işbirlikçi ve entrikacı” gibi ifadeler kullanılmıştır.

4.2.2.2. “Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller

Filmde kimlik göstergesi olarak ise “biz” için “Kuran, ezan ve tuğra” kullanılmaktadır. “Onlar” için kimlik göstergesi olan nesneler ise “haç, kilise, rahip kostümü” dür. Filmde “bizi” belirginleştirmek için kullanılan mekanlar “cami ve otağ” iken “onları” belirginleştirmek için kullanılan mekanlar ise “kilise ve hipodrom”dur.

4.2.2.3. Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde dikkat çeken en önemli değer din temasına yapılan vurgudur. Filmde Türkler daha önceki benzer filmlere nispeten daha Müslüman olarak çizilmiştir. Filmde taarruz öncesi namaz kılma sahnesi, tekbir getiren savaşçıların Bizans’a yaydığı korku, Bizans surlarını tünel kazarak aşmaya çalışan lağımcıların tekbir getirişi gibi sahneler, fethin gerçekleşmesindeki temel motivasyonun din/inanç birlikteliği olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Ayrıca Fatih’in rüyasında Osman Bey’i görüşü ile mistisizmle karışık din vurgusu yapılmaktadır. Filmde İstanbul’un alınmasına dayanak olarak en önemli motivasyon dini temellidir. Yine filmde yer alan değerlerden bir diğeri ise İstanbul’dur. Osmanlı için İstanbul’un alınmasında temel motivasyonu, hem dini bir söylem hem de devletin topraklarının birleştirilmesi için şehrin stratejik önemi oluşturmaktadır.

4.2.2.4. Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde rastlanılan kahramanlık anlatıları ve zaferler aracılığıyla, “şanlı mazide” “ecdadın” hangi başarılar kazandığı, yeniden kurucu nostalji aracılığıyla izleyiciye hatırlatılmakta ve “biz”in “gaza” dolu bir maziye sahip olduğu aktarılmaktadır. Filmde

lağımıcıların Bizans surları içine tünel kazmaları sırasında tünel çöker, bazı Osmanlı askerleri tünelin içerisinde kalırlar, Bizans askerlerinin yerlerini tespit etmeleri üzerine hiç gözlerini kırpmadan kendilerini patlatırlar. Gemilerin karadan Haliç'e indirilmesi ise "şanlı maziye" ait bir başka olaydır. Bizans ordusunun Haliç'e zincir çekmesinden dolayı Osmanlı gemileri Haliç'e giremez. Ancak İstanbul'un alınması için kuşatmanın Haliç'ten de desteklenmesi gerekir. Bundan dolayı gemiler karadan yürütülerek Haliç'e indirilir. Diğer bir kahramanlık anlatısı ise Hasan'ın Osmanlı sancağını surlara dikmesidir. Filmde yansıtılan en önemli zafer ise Konstantiniyye'nin Osmanlı tarafından fethedilerek Bizans'ın sona erdirilmesi ve Osmanlı'nın bir imparatorluk haline gelmesidir.

4.2.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller

Filmde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller ise "üzerinde sadece ayın bulunduğu bayrak, tuğra, yeniçeri askerleri"dir. Film boyunca mehterin kullanılmaması ve sancaklardaki sembollerin net olmaması ise dikkat çeken bir durumdur. Filmde öteki olarak işaretlenen ana simge Büyük Saray ve Hipodrom ve ifadelerden belirlenen "Bizans"tır. Diğer ötekiler ise Vatikan ve Batılı devletlerdir.

4.3. Çanakkale 1915

4.3.1. Film hakkında

Yapım Yılı: 2012

Yönetmen: Yeşim Sezgin

Yapımcı: Murat Akdilek, Serkan Balbal

Senaryo: Turgut Özakman

Süre: 138 dk

Çanakkale 1915, Turgut Özakman'ın *Diriliş Çanakkale 1915* adlı eserinden sinemaya uyarlanmıştır. Film, Balkan Savaşları'ndan yenilgiyle ayrılan askerlerin ve Anadolu'ya göç eden halkın görüntüleriyle başlamaktadır. Anadolu'da halk, Balkan Savaşları'nın ardından bu defa 1914 yılında başlayan Birinci Dünya Savaşı için ilan eden seferberliğe hazırlanırlar. Gençler cepheye uğurlanırlar. Savaşa gidenler arasında Veli ve Mehmet

Ali de vardır. Veli, geride sevgilisini bırakır, Mehmet Ali ise okulunu yarıda bırakarak cepheye katılır. Cepheye savaşa hazırlık devam ederken, bir taraftan askerlere eğitim verilir diğer taraftan askerlerin moralini yüksek tutmak için komutanlar devamlı olarak konuşmalar yaparlar. İstanbul’da ise kadınlar cepheye askerler için giyim ve yiyecek hazırlarlar ve hemşirelik kursları alırlar. Savaş başlar ve şiddetli bir şekilde devam eder. Düşman askerleri Çanakkale Boğazı’na gelirler ve burayı geçerek bir sonraki hedef olarak İstanbul’u gösterirler. Türk birlikleri buna engel olmaya çalışır. Seddülbahir’de Bigalı Mehmet Çavuş ve müfrezesi düşman askerinin karaya çıkmasını engellemeye çalışırken, Nusret Mayın Gemisi düşman donanmasının boğazı geçmesini önlemek için Boğaz’a mayınlar döşer. Seyit Onbaşı ise sırtında taşıdığı top mermisiyle gemilerin batırılmasına yardımcı olur. Tarih 18 Mart 1915’i gösterdiğinde Çanakkale Deniz Savaşı kazanılır. Ardından tüm birliklerin Mustafa Kemal Paşa’nın komutasına bırakılması ile Anafartalar, Conkbayırı ve Büyük Taarruz zaferleri elde edilir. Birlikte cepheye giden Veli ve Mehmet Ali cepheye savaşırlar. Savaş esnasında Mehmet Ali hayatını kaybeder.

4.3.2. Filmin analizi

4.3.2.1. “Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri

Filmde “biz” olarak temsil edilen karakterler Türk ve Müslümandan oluşmaktadır. Filmde bir sahnede Kürtçe konuşmasından Kürt olduğu anlaşılan bir karaktere “biz” içerisinde yer verilmiştir. Filmde “biz” içerisinde sunulan askerler, filmde geçen bir ifadeyle, “Anadolu toprağının sırrı ile kan ve can kardeşi” olan “yurdun her yöresinden gelen” kişilerle adeta “Türkiye karmasını” oluşturduğu ifade edilir. “Onlar” ise başta İngiliz ve Fransız olmak üzere Avusturalya, Hindistan, Yeni Zelanda’dan gelenlerle bir “Haçlı Ordusu’nu” çağrıştırmaktadır.

“Biz” Huzurlu, “Onlar” Düzen Bozucu

Filmde “biz” olarak sunulan karakterler iyi ve tüm yoksulluğa rağmen huzurluyken, kötü olarak sunulan “onlar” ise düzen bozucudurlar. Filmde sürekli olarak kötü ve düşman olarak işaret edilen “onlar” hakkında olumsuz konuşmalar yapılmakta, “onların” işgalci ve düzen bozucu oldukları vurgulanmaktadır.

Mecidiye Tabyasında komutanın askerlere yaptığı konuşmada “düşman kapımızda vatan toprağına göz dikmiş, anamızın, bacımızın kardeşimizin canına kastetmiş durumda” şeklinde konuşarak “onlar”ın “bizin” düzenini bozdukları ve vatan toprağına göz diktikleri aktarılır.

Filmde, Bigalı Mehmet Çavuş ve askerlerine yaptığı konuşmada ise “onların”, “ata yadigarı” olan bu “vatan topraklarına” göz diktikleri, vatanın ise “anamızın ırzı” olduğu “gelecek olanların ise ırz düşmanı” oldukları ifade edilir.

“Biz” Fakir ve Yoksul “Onlar” Zengin ve Varlıklı

Film, Balkan Savaşları’ndan yenilgiyle ayrılan “biz” içerisinde bulunan askerlerin ve Anadolu’ya göç eden halkın görüntüleriyle başlamaktadır. Halk ve askerler büyük bir yoksulluk içinde temsil edilmektedir. Daha sonra Anadolu’da bir köyde seferberliğin ilan edildiğini öğrenen halkın görüntüleriyle devam etmektedir. Aralarında Veli ve Mehmet Ali’nin de bulunduğu bir grup genç, aileleri tarafından davullu zurnalı, dua ve gözyaşları ile cepheye uğurlanmaktadır.

Aynı yoksunluk orduda da bulunmaktadır. Cephane azlığı nedeniyle istenilen savunma yapılamamaktadır. “Biz” içerisinde bulunana askerlerin üniformaları ve silahları eskiyken (“silahlar birkaç atıştan sonra sopaya dönüşüyor”), “onlar” üniformaları ve silahları ile varlıklı bir konumda sunulurlar. Kötü ve düşman olarak sunulan “onların” ise cephaneleri vardır ve başka bir sıkıntısı bulunmamaktadır.

Filmde halkın yoksulluğunun yanında Ordu da aynı yoksulluğu mühimmat konusunda yaşar. Çözüm bazen İstanbul’dan cephane isteme bazen ise eski gemilerin toplarını sökmek olur. “Onlar” da ise cephane sıkıntısı yaşanmamaktadır. “Onlar” değişik milletlerden oluşan bir orduyla “bize” saldırmaktadırlar. “Onlar” aralarında İngiliz, Fransız, Avustralya, Hindistan ve Yeni Zelanda’dan gelen askerlerle oluşan bir ordudur ve dört İngiliz zırhlısı, dört Fransız zırhlısı, on sekiz yüzen kale ve altı yüz topla “bize” saldırırlar.

“Biz” içinde bulunulan tüm eksikliklere ve yoksunluklara rağmen kötü ve düşman olarak sunulan “onlara” karşı “Allahuekber” nidalarıyla mücadele edilir. Kilitbahir

Mecidiye Tabyası’nda “biz”den bir komutan askerlere milliyetçi bir tavırla şunları söyler;

“...düşman kapımızda vatan toprağına göz dikmiş, anamızın bacımızın kardeşimizin canına kasdetmiş durumda, imkanımız az onlar bizden çok güçlüler ama onlar bizden bizim olanı almaya geldiler, onlar öldürmeye biz buraya ölmeye geldik, ben ölürsem üstüme basıp geçin şehitlerin yaralıların yerlerini alacaklar bellidir. Allah tarafından size bahşedilen bu kutsal vazifeyi yerine getirin, düşmanın bu boğazdan geçmesine izin vermeyin”

Bigalı Mehmet Çavuş da kötü ve düşman olarak yansıtılan “onlar” arasında bulunan İngilizlerin saldırısı üzerine askerlerine milliyetçi dozu yüksek bir konuşma yapmakta ve içinde bulunulan sıkıntılara ve yoksunluklara rağmen mücadele etme gerekçesini anlatmaktadır;

“... üzerinde oturduğunuz bu toprak ata yadigarıdır, vatandır, vatan anamızın ırzıdır, gelecek olanlar da ırz düşmanıdır. Vatan anamızı korumak için ölesiye dövüşeceğiz, doğduklarına pişman edeceğiz, İngilizleri duyduklarınızla gözünüzde büyötmeyin bir süngü bir mermi onları devirir” der.

Saldırıya geçen kötü ve düşman olarak sunulan İngilizler’e karşı mücadele veren Bigalı Mehmet Çavuş ve askerleri silahları tutukluk yapınca taş ve süngüyle karşılık verirler. “Biz” tüm eksikliklerine ve yoksunluklarına rağmen bizim olan “vatan toprağına” göz diken kötü ve düşman olarak sunulan “onlara” karşı “iman gücüyle” galip gelinmiştir.

Filmin başka bir sahnesinde Asteğmen Muharrem de milliyetçi dozu yüksek bir içerikle askerlerine hitaben şöyle konuşur; “... topçularımız düşmanın yenilmez denen donanmasını yendi ama düşman geri gelecek hem de daha çok silahla geri gelecek, arkadaşımız yanımızda şehit düşecek, bizi diri diri toprağına gömecekler, düşman güçlüymüş olsun bizim de arkamızda dualarıyla analarımız var” diye konuşur.

“Biz” içerisine bulunan askerler cephede karavanadan yemek yiyerek bir ekmeğı paylaşırlar. Askerlerin bir öğünü az bir ekmek ve birkaç kuruyemiştenden oluşur. Filmde karşıtlık oluşturularak “onların” ise hazır ve bol gıdalarla beslendikleri, zenginlik ve bolluk içinde oldukları sunulmaktadır.

“Biz” Bir Bütünüz

Filmde “biz” kadını, erkeği, genci ve yaşlısıyla bir bütün olarak sunulmaktadır. Herkesin etrafından toplandığı temel amaç vatanı kötü ve düşman olarak sunulan “onlara” karşı savunmaktadır.

Bu amaçla kadınlar, cephede erkekler vatan için savaşırken ve şehit düşerken bir şeyler yapmadan duramayacaklarını ifade ederler ve hemşirelik ve hasta bakıcılığı konularında eğitim almak için İstanbul’da bulunan Kızılay Merkezi’ne giderek başvururlar. Eğitim aldıktan sonra İstanbul’a getirilen yaralı askerler ile ilgilenirler. Diğer taraftan halk da elinde avucunda ne varsa cephede savaşan askerler için yardım olarak vermektedir. Kadınlar cephedeki askerlerin giyecek ve yiyecek ihtiyacını karşılamak için seferber olurlar. Diğer taraftan filmin bir sahnesinde kocası Rus seferine oğlu ise Yemen seferine giden ve onların dönüşünde giymeleri için çoraplar ören bir kadın komutanın odasına asker selamı vererek girer, ne kocasının ne de oğlunu dönemediğini söyleyen kadın, elindeki çorapların cephedeki askerlere ulaştırılmasını ister. Kocasını ve oğlunu vatan için feda eden kadın, emeğiyle de mücadeleye ortak olmaktadır.

Filmde “biz” tanımlamaları “Türk, Müslüman, şehit” iken “onlar” için ise “düşman, ırz düşmanları, katil, İngiliz, Fransız, Avusturalya, Hindistan, Yeni Zelanda, gavur ve sömürgeciler” ifadeleri kullanılmaktadır.

4.3.2.2. “Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller

Filmde “biz” için kimlik göstergeleri “aksanlı konuşma, Kürtçe, Arapça kelimeler, Kuran” iken “Onlar” için kimlik göstergeleri “istavroz çıkarma, haç işareti, İngiliz, Avustralya ve Fransız bayrağı” dır.

4.3.2.3. Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

“Biz” için din önemlidir.

Filmde “biz” için önemli değerlerden birisi dindir. Kötü ve düşman olan “onlara” karşı verilen mücadelede temel motivasyon dini söylemden sağlamaktadır. Askerlerin cepheye dua eşliğinde uğurlanması, ezan okunması, askerlerin Kuran okumaları, ayrı

ayrı ve birlikte namaz kılmaları, dua etmeleri, abdest almaları dini söylemin göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca “biz” için kafir ve düşman olarak sunulan “onlarla” savaşmak bir “lütuf” olarak görülmektedir. Böylece “Allah tarafından bahşedilen bir kutsal vazife” olarak görülen bu “gaza” sonunda ölünse bile “şehit” olunacağı bilinmektedir.

Filmde “onların” “bizden” askeri olarak daha güçlü oldukları sıklıkla dile getirilmektedir. Ancak “onların” bu üstünlüklerine rağmen “bizin” arkasında da “anaların duaları” olduğu dile getirilmektedir.

“Biz” için vatan her şeyden önemlidir.

Filmde sıklıkla karşılaşılan değerlerin bir diğeri ise “vatan sevgisi” ve “vatan için fedakarlık” temaları gelmektedir. Filmde vatan için fedakarlık teması ilk olarak Veli, Mehmet Ali ve diğer askerlerin ilan edilen seferberlik üzerine ailelerini, sevdiklerini bırakarak cepheye gitmeleri gösterilebilir. Askerler cepheye davulla zurnayla, dua eşliğinde gönderilmektedir. Ayrıca Mehmet Ali okulunu yarıda bırakarak cepheye giderken Veli de sevgilisini bırakarak cepheye gitmektedir.

Filmde milliyetçi dozu yüksek diyaloglarla vatan sevgisinin önemi sıklıkla vurgulanmaktadır. Çavuşluk kursuna katılan askerlere komutan şu şekilde konuşur;

“En etkili insan yurdunu seven insandır ama inançlı bilgili insan. Siz de askeri böyle yetiştireceksiniz, Balkan Savaşı’nın lekesinden böyle temizleneceğiz, hiçbir silah yurt sevgisinden daha kuvvetli değildir”

Yine Bigalı Mehmet Çavuş’un müfrezesine söylediği “üzerinde oturduğunuz bu toprak ata yadigarıdır, vatandır, vatan için savaşacağız” ifadeleri de yine vatan ve ülke için düşmanla mücadele etme değerine örnek olarak gösterilebilir.

Filmde Kilitbahir Mecidiye Tabyası’nda komutanın “düşman kapımızda vatan toprağına göz dikmiş, onlar bizden bizim olanı almaya geldiler, onlar öldürmeye biz buraya ölmeye geldik” ifadesi de yine vatan olgusu üzerine verilen öneme örnek gösterilebilir.

Vatan ve ülke için düşmanla mücadele etme değerine ilişkin olarak filmde verilebilecek bir diğer örnek ise Arıburnu’nda Asteğmen Muharrem’in askerlere yönelik

konusmasında “vatan için mücadeleye” ve “şehit düşmeye” sözleri de yine örnek gösterilebilir. Ayrıca kadınlarında vatanın ve ülkenin selameti için göstermiş oldukları çabalarda bu kategori altında değerlendirilebilir.

Filmde yansıtılan bir diğer değer ise Türk bayrağıdır. Filmde sıklıkla Türk bayrağı gösterilmesinin yanında bir sahnede yere düşen Türk bayrağını bir askerin yerden alıp dikip öpmesi bulunmaktadır.

Filmde bir diğer rastlanılan değer ise vatan ve ülke için düşmanla mücadele etmedir. Mustafa Kemal Paşa’nın “Ben size taarruzu değil ölmeyi emrediyorum” ile başlayan ve Çanakkale Savaşı’na yön veren sözleri buna örnek gösterilebilir.

4.3.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde sık sık savaş meydanlarında yaşanan kahramanlıklara ve zaferlere yer verilmektedir. Bu anlatılarda “şanlı mazide” “ecdadın” düşman ve öteki olarak onlarla mücadelesi aktarılmaktadır. Bireysel ve topluca girişilen mücadelelerde elde edilen başarılar “bizi” “onlar” karşısında üstün bir konuma taşıdığı söylenebilir. Filmde kahramanlık anlatısı olarak Bigalı Mehmet Çavuş ve müfrezesinin kötü ve düşman olarak sunulan “onlara” karşı mücadelesi gösterilmiştir. Bigalı Mehmet Çavuş saldırılara karşı müfrezesini konuşmasıyla cesaretlendirir ve bu toprağın “ata yadigarı” ve “vatanın namus” olduğunu ve gelecek olanlara karşı savunulması gerektiğini askerlerine söyler. Daha sonra mücadeleye girilir ancak Bigalı Mehmet Çavuş ve müfrezesinin silahları tutukluk yaptığından süngü, taş ve kürek ile “onlara” “Allah Allah” nidalarıyla karşılık verilir. Filmde rastlanılan diğer bir kahramanlık anlatısı ise Seyit Onbaşı’nın tek başına top mermileri taşıma sahnesidir.

Bigalı Mehmet Çavuş ve müfrezesinin İngiliz birliğini Seddülbahir kıyısında durdurması filmde yansıtılan bir zafer olarak gösterilebilir. Nusrat Mayın Gemisi’nin Çanakkale Boğazı’nda bulunan İngiliz Donanması’ndan sıyrılarak Boğaz’a mayınları döşemesi filmdeki başka bir zaferdir. Çanakkale Savaşı devam ederken Boğaz’dan geçmekte olan İngiliz Donanması’nın Seyit Onbaşı’nın sırtında taşıdığı mermiler batırılması ve aynı anda diğer tabyalarda da saldırı sonucu İngiliz birliklerinin geri çekilmesi zafer olarak yansıtılmaktadır ve bu durumun savaşın seyrine etkisi

vurgulanmaktadır. Filmde yansıtılan bir diğer zafer ise Donanma elinde bulunan son 3 torpille boğazda İngiliz Donanması'na fark edilmeden Golyat Zırhlısı'nı batırması gösterilmiştir. Golyat Zırhlısı'nın batırılması ardından İngiliz komutan ağzından “bizın” zaferi “onlara” söylettirilir: “Queen Elizabeth gemisini İngiltere geri yollayalım. Onun başına da bir şey gelmesin. Düşman madalyayı haketti” der. Albay Mustafa Kemal Paşa'nın, Anafartalar Grup Komutanlığı'na atanması ardından ordunun taarruza geçip düşman birliklerini geri püskürterek kazanmış olduğu 1. Anafartalar Zaferi, Conk Bayırı Zaferi, 2. Anafartalar Zaferi de yine bu dönemde yaşanmış olan bir zafer olarak filmde karşımıza çıkmaktadır.

Filmde sunulan tüm bu kahramanlık anlatıları ve zaferlerin “biz”e hitap ettiği ve “şanlı mazide” gaza dolu anların yeniden kurucu nostalji aracılığıyla milliyetçi dozu yüksek bir şekilde sıklıkla oluşturulduğu söylenebilir.

4.3.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller

Filmde kullanılan milli kimlik simge ve semboller ise Türk bayrağı, asker, mehter marşı ve Osmanlı tuğralı sancaktır. Ayrıca filmde öteki ve düşman olarak belirlenen simge ise başta İngiliz ve Fransız olmak üzere Avusturalya, Hindistan, Yeni Zelanda'dan gelen askerlerden oluşan filmde geçen ifadeyle “Haçlı zihniyetidir”.

4.4. Taş Mektep

4.4.1. Film hakkında

Yapım Yılı: 2013

Yönetmen: Altan Dönmez

Yapımcı: Elin Ecealp, Galip Güner

Senaryo: Hazan Toma

Süre: 90 dk.

Taş Mektep, Sakarya Savaşı esnasında yaşanan gerçek bir hikayeden esinlenilerek perdeye aktarılan bir filmidir. Film, Milli Mücadele döneminde Sakarya Meydan Savaşı sırasında yaşanmış olayları ele almaktadır. Yunan Ordusu, Eskişehir'i işgal ettikten sonra Ankara üzerine yürür. Yunan Ordusu, Ankara'yı aldıkları takdirde direncin

kırılacağına ve Milli Mücadele'nin sona erdirileceğine inanır. Bursa'nın işgal edilmesinin ardından Yunan komutanın Osmanlı Devleti kurucusu Osman Gazi'nin türbesine girişi ve hakaret ederek burada çektiirdiği fotoğraf tüm halkı galeyana getirir. Bu tavır ve ardından Büyük Millet Meclisi'nin Ankara'dan Kayseri'ye taşınma söylentisi halkta ve Kayseri Taş Mektep Lisesi öğrencilerinde tepkiye ve bir an önce cepheye gitme duygusuna sebep olur. Lise son sınıf öğrencileri aralarında bu konuları konuşurlar. Mehmet ve arkadaşları okulu bırakıp hep birlikte cepheye katılma kararı alırlar. Okul müdiresi Güzide ve Abbas Emmi çocukları bu karardan döndürmek için mücadele ederler. Ancak öğrenciler cepheye gitmeye çoktan karar vermişlerdir. İlk askeri eğitimlerini okul bahçesinde Tevfik Yüzbaşı'dan alırlar. Aralarında Ermeni ve Rum öğrencilerinin de bulunduğu 63 lise son sınıf öğrencisi, Güzide Hoca ve Abbas Emmi ile birlikte cepheye uğurlanırlar. Cepheye varan öğrenciler burada Tevfik Yüzbaşı'nın birliğine katılırlar. Askeri eğitim aldıktan sonra savaş meydanına gelirler. Savaşta 63 öğrenci ve Tevfik Yüzbaşı şehit düşer. 1920-1921 öğretim yılında Kayseri Taş Mektep Lisesi mezun veremez.

4.4.2. Filmin analizi

4.4.2.1. “Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri

Filmde “biz” içinde bulunan karakterler Hristiyan, Müslüman, Ermeni, Kürt, Rum ve Türk'ü içine alan “bir milletten” oluşmaktadır. Öteki olarak sunulan “onlar” ise tamamı Hristiyan olup Yunanlar ve kötü olarak sunulan Rum ve Ermeniler'den oluşmaktadır. Hristiyan, Rum ve Ermeniler hem “biz” hem de “onlar” içerisinde bulunmaktadır. Rum ve Ermeni olup “biz” bünyesinde bulunanlar; Ermeni ve Hristiyan olan Aret ve kuaför olan babası Levon'dur. Rum ve Hristiyan olup “biz” içerisinde bulunan karakter ise Nikholas'tır. Rum ve Hristiyan olup “onlardan” olan karakterler Aleko ve babası Niko'dur. “Onlar” içerisinde bulunan Ermeniler ise Gregor ve Armen'dir. Ayrıca filmde tek istisna olarak Türk ve Müslüman olup “onlardan” olan karakter Tarık Nuri'dir. Çalışmada çözümlenen diğer bazı filmlerde (120'de Sermet karakteri) karşılaşılan “bizden olup da bize ihanet eden ve daha sonra pişmanlık duyup bize dönen” karakterlerin aksine Tarık Nuri'de bu durum yaşanmaz ve kötü olarak kalır. Bu karakter aracılığıyla izleyiciye, iyiliğin ve kötülüğün din ve ırkla ilgisi olmadığı aktarılmaya çalışıldığı söylenebilir. Türk sinemasında Rum ve Ermeni karakterlerin alışlagelmiş iyi

ve kötü olabilme durumu bu filmde de devam etmektedir. Filmde “biz”den olan karakterler iyi, “onlar” arasında bulunan karakterler ise kötü olarak sunulmuştur. İyiliğin ölçütü Yunanlar’a karşı mücadeleye katılmakken, kötülüğün ölçütü ise Yunanlarla bir olup “biz”in arkasından iş çevirmektir.

Okulda toplanan ve aralarında Rum Nicholas, Ermeni Aret, Kürt Hacı ve Türk Mehmet’in de bulunduğu (filmin ana karakteri Mehmet’in ifadesiyle) “bizimkiler”, son yaşananları (Yunanların Bursa ve Eskişehir’e saldırıları) konuşurlar. Mehmet “bunlar (Yunanlar) kimseye acımaz; kadın, erkek, çoluk çocuk” diyerek öteki düşman olarak Yunanları işaret eder. Filmde İslamcı ve Kürt olarak sunulan Hacı ise bunun bir din savaşı olduğunu düşünmektedir. Orada bulunan ve Hristiyan olan Aret ve Nicholas’ı suçlar. Aret ise “bunun bir din savaşı olmadığını hepimizi ilgilendiren bir millet meselesi” olduğunu söyler. Hacı tarafından “casus” olarak yaftalanan Aret “bunun sadece onun savaşı olmadığını, burasının onun da vatani olduğunu” ekler ve “sizle ya da sızsiz o savaşa gideceğim” der. “Biz”i birleştiren unsur vatan toprağı üzerinden yapılan milliyetçilik söylemidir.

Çalışma kapsamında daha önce çözümlenen bazı filmlerde (120, *Fetih 1453*) olduğu gibi *Taş Mektep*’te de kimlik temsillerinde homojen ve tek boyutlu bir sunumdan bahsedilememektedir. Kimlik içerisinde hem “bizden” hem de “onlardan” iyi ve kötü karakterler yaratarak milliyetçi ideolojinin sürekliliğı ve devamlılığı sağlanmaktadır. Benzer bir duruma *Taş Mektep*’te de rastlanılmaktadır.

“Biz” Huzurlu “Onlar” Düzen Bozucu

Filmde “biz” değişik din (Hristiyan ve Müslüman) ve milletlerden (Ermeni, Kürt, Rum, Türk) oluşan, barış ve huzur içerisinde yaşayan bir topluluk olarak sunulmaktadır. Öteki düşman olarak sunulan “onlar” (Yunanlar, bizle birlikte yaşayan kötü olarak sunulan Ermeni ve Rumlar) ise “bizin” barış ve huzurunu bozan “düzen bozucular” olarak temsil edilmiştir. Kötü ve düşman olarak sunulan “onlar” “biz”in topraklarına saldırmıştır.

Film, Bursa’nın Doğanlar köyünde, koyun otlatan bir çocuğun görüntüsüyle açılır. Çocuk kendi halindeyken, Yunan bayrağı ile birlikte Yunan askerlerinin köye

yaklaşmakta olduğunu görür. Koşarak köye varan çocuk, daha önce haklarında bilgisi olduğu ve nasıl birileri olduklarını bildiğini yansıtan bir şekilde “Yunanlılar geliyor” diyerek sokaklarda koşturur. Benzer bir durum, Taş Mektep’teki lise öğrencilerinin eğitimlerini yarıda bırakarak cepheye gitmeleri üzerine gerçekleştiği söylenebilir. Belli bir düzen içerisinde hayatlarını devam ettiren insanların var olan düzenleri öteki, düşman olarak sunulan Yunanlar, Ermeni ve Rumlar tarafından sekteye uğratılır. Yaşananların sorumlusu olarak Yunanlar ve “biz”le birlikte yaşayan ancak bize ihanet eden, Yunanlarla birlik olup bizi arkadan vuran kötü olarak sunulan bazı Rum ve Ermenilerdir.

“Biz” Hoşgörülü “Onlar” İhanet Eden, İşbirlikçi

Filmde Taş Mektep Lisesi’ndeki öğrencileri bir araya getiren, onlara öncülük eden ve değişik din ve milletten öğrencileri aynı amaç etrafında toplayan karakter Mehmet’tir. Bu “mozaik” yapıda “asli unsur” olarak sunulan ve mozağının diğer bileşenlerini bir araya getiren karakterin Türk ve Müslüman olan Mehmet olması dikkate değer bir nokta olarak değerlendirilebilir. Filmde “biz” içerisinde bulunan değişik din ve milletten olan karakterler hoşgörülü olarak sunulmaktadır.

Filmde Yunanlar’ın Bursa ve Eskişehir’e saldırı haberlerini gazeteden okuyan ve Yunan komutanın Osman Gazi türbesinde çektiği “hatıra fotoğrafını” gazetede gören kötü olarak sunulan bazı Rum ve Ermeniler aralarında bu olayları değerlendirirler. Kötü Ermeni olarak sunulan Armen “Bursa düşmüş bir de hatıra fotoğrafı çekirmişler. Türklerin işi bitti. Geri kalan enkazı kaldırmak o kadar zor olmayacak. Son hedef Ankara” şeklinde konuşur. Böylece “onlar”ın asıl niyetlerinin ne olduğu söylettirilerek, “biz”e ait olan toprağa göz dikmelerinden dolayı kötü ve düşman olarak sunulurlar.

Filmde yaşanan başka bir diyalogda ise kötü Türk olarak sunulan Tarık Nuri, Kuvayi Milliyeciler’in yapmış olduğu silah sevkiyatlarının yerini ve zamanını kötü olarak sunulan Rum ve Ermenilere önceden haber vermektedir. Kötü Ermeni olarak sunulan Armen’in evinde diğer Rum ve Ermenilerle buluşan Tarık Nuri’ye, son silah sevkiyatının haberini zamanında alamadıkları için sevkiyatı engelleyemediklerini söylerler. Tarık Nuri ise orada bulunan Rum ve Ermeniler’i uyararak onlara: “Neden tamahkarlık edip de Anadolu’nun ortasına kadar gelmek istiyorsunuz, tüm Ege’yi ve

Batıyı aldınız yetmez mi? Ama tabi bereketli topraklar değil mi? Buraya gelene kadar onlarca insanı kırdınız ve öldürdünüz tabi siz de kırılıyorsunuz” der. Kötü olarak sunulan bir Rum karakter ise niyetlerini ortaya koyarak “dedikleriniz doğru olabilir ancak düşmana da nefes aldırmamak gerekir son darbe Ankara” der.

Filmde başka bir sahnede ise kötü olarak sunulan Rum Aleko, iyi olarak sunulan Ermeni Aret’in Mehmet ile konuşmasından rahatsız olur. Aleko “ne işin var onlarla”, Aret “onlar benim arkadaşım senin de arkadaşındı” der. Bunun üzerine Aleko bu arkadaşlığın mazide kaldığını, Türklerin fırsatını bulduklarında kendilerini öldüreceklerini söyler.

Filmde Yunanlar “ezeli düşman” (Yunan ordusunun köye girdiğini “Yunanlar geliyor” diye köylüye haber veren çocuk ve Mehmet’in bunlar kimseye acımazlar sözlerinden çıkarılabilir) olarak sunulurken, yıllarca birlikte yaşanan Rum ve Ermeniler’in içerisinde bulunan bazılarının ise Yunanlar’ın Anadolu’da ilerlemesinden cesaret alarak Yunanlarla işbirliği içinde oldukları ve onları destekledikleri izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Kötü olarak sunulan Ermeni ve Rum karakterlerin ağızından devamlı olarak amaçları söyletirmekte ve nihai amacın Ankara’yı almak olduğu tekrarlatılmaktadır.

“Biz” Mazlum “Onlar” Zalim

Filmde “biz” savunma durumunda mazlum olarak “onlar” ise saldırgan durumunda zalim olarak yansıtılmaktadır. Köye varan Yunan askerleri yokluk içerisinde kendilerini taş ve saba ile savunmaya çalışan köy halkını öldürür. Daha sonra Eskişehir’de de Yunanlılar’ın şehri yağmaladıkları ve önlerine çıkan halkı öldürdükleri ifade edilir. Yunan askerleri film boyunca halka zulmeder. Minarede ezan okuyan imamı öldürürler, köyleri yakarlar, sokaklar asılan insanlarla doludur. Yunanlar halka zulmeden, cinayet işleyebilen milliyetçi ötekiler olarak sunulur.

Filmde, “biz” içerisinde aynı topraklarda yaşayan kötü olarak sunulan bazı Rum ve Ermeniler de zulmün bir parçası olarak sunulur. Kayseri’de bulunan kötü olarak sunulan Rumlardan olan Aleko, babası Niko’nun cesaretlendirmesiyle, halk tarafından cephedeki askerler için toplanan yardım malzemelerinin bulunduğu depoyu içinde Abbas Emmi’nin bulunduğu sırada, hazırladıkları bomba düzeneği ile gündüz vakti

patlatır. Kötü olarak sunulan Rum ve Ermeniler cinayet işleyebilecek tipler olarak sunulurlar.

Filmde ana karakter olarak çizilen Mehmet, daha küçükken İngilizler'in saldırısı sonucu anne ve babasını, daha sonra ise tüm yakınlarını Çanakkale de kaybeden bir gençtir. Filmde Mehmet'in "ölümden korkmuyorum, bütün ailem Çanakkale de şehit düştü, bir Abbas Emmi ve bir de Mina kaldı bir daha göremeyeceğim" sözleri ile kötü olarak sunulan "onlar"ın safına İngilizleri de katmakta ve aslında onların zulümlerinin eskilere dayandığı ifade edilmektedir.

"Biz'in" içinde bulunan bazı asker kaçakları yanlış yapsalar da doğruya ulaşırlar

Filmde yıllardır savaş meydanlarında olan ve ailelerinden ayrı kalıp bunalıma düşen bir grup "asker kaçağı" üzerinden vatan sevgisi teması inşa edilmeye çalışılmaktadır. Aç ve yorgun olan askerler yoldan geçen kafilenden yiyecek bir şeyler isterler ve kendilerinden korkmamalarını söylerler. Kafilenin önde geleni ise "siz askerden kaçmayı vicdanınıza yedirmişsiniz ben size ne diyeyim" şeklinde karşılık verir. Asker grubunun çavuşu olan Cemil'in askerden kaçtığını babası Reşit Ağa öğrenir.

Yunan ordusu tarafından işgal edilen bir köye gelen kaçak askerler, bir köylü kadından yardım ekmek ve su isterler. Kadın "gece getiririm, siz bizim için savaşıyorsunuz" der. Kadın yiyecek getirir ancak o sırada köylülere saldıran Yunan askerlerini kastederek "bu kafirleri gebertmeniz için bütün köyün ölmesi mi gerekiyor" der, askerler "görmüyor musun sayıca ve mühimmat olarak bizden fazlalar" kadın "silahınız yoksa taşınız sopanız da mı yok bence sizin yüreğiniz yok" der. Kadının bu sözleri üzerine kaçak askerler Yunan birliğine saldırıya geçerler. Ancak Cemil dışında tamamı ölür. "Biz" içerisinde hata yapan olsa da sonunda doğruyu bulanlar olacaktır mesajı verildiği "biz" için mücadele etmedikçe ötekileştirilecekleri ve tercih yapmak zorunda oldukları söylenebilir.

Filmde biz için kullanılan kimlik tanımlamaları "Müslüman, Hristiyan, Türk, Rum, Ermeni, Kürt" onlar için kullanılan kimlik tanımlamaları ise "Yunan, Yunan askerleri ve kafir"dir.

4.4.2.2. “Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller

Filmde “bizi” belirginleştirmek için kullanılan simge ve semboller “cami, ezan, besmele”, onları belirginleştirmek için kullanılan simge ve semboller ise “Yunan bayrağı, aksanlı konuşma, Yunanca ve Rumca kelimeler ile haç” tır.

4.4.2.3. Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

“Biz” değerlerine ve atalarına hassastır

Film, Yunan ordusunun Bursa ve Eskişehir’e yaptığı saldırı ile açılır. Daha sonra Yunan komutanın Osman Gazi’nin türbesine girerek “kalk ey koca sarıklı koca Osman, kalk da torunlarının halini gör, kurduğu devleti yıktık, kalk da vuruşalım seninle” şeklinde konuşması yansıtılır. Böylece öteki olarak Yunan düşmanlaştırılır ve ötekileştirilir.

Yunan komutanın Osman Gazi türbesindeki fotoğrafını gazeteden gören Rum ve Ermeniler, aksanlı şiveleriyle aralarında konuşurlar. Kötü Ermeni olan Armen “Bursa düşmüş bir de hatıra fotoğrafı çekirmişler. Türklerin işi bitti. Geri kalan enkazı kaldırmak o kadar zor olmayacak. Son hedef Ankara” şeklinde konuşurlar. Aralarında bulunan iyi Ermeni olarak sunulan kuaför Levon’un ağzından “bu milletin değerlerine ve atalarına çok hassas olduğu”, “Osman Gazi türbesine yapılanları asla unutmayacaklarını” ve “bu kutlamanın erken olduğu” söylettirilir. Böylece “biz”in nelere değer verdiği vurgulanmakta ve bu da bir Ermeni’ye söylettirilerek “biz”in içinde değişik unsurların olabileceği vurgulanmaktadır.

Ermeni berberin oğlu Aret, Yunanlar’ın Osman Gazi’nin türbesine girdiğini gösteren gazetedeki fotoğrafı Mehmet’e gösterir. Türk ve Müslüman olan Mehmet lider bir tavırla “bizimkilere söyleyin okulda buluşalım” der. Mehmet ve Aret’in aralarında konuştuğunu gören kötü Rum olarak sunulan Aleko (Mehmet’in sevgilisi Mina’nın abisi), Aret’i uyarır, “ne işin var onlarla” diye tepki gösterir, Aret ise “onlar benim arkadaşlarım, bir zamanlar senin de arkadaşlarındı” der, Aleko ise “o eskidendi, Türkler fırsatlarını bulduklarında bizi boğarlar, ben gidecem durmayacağım buralarda aklın varsa sen de çek git” diye yanıt verir. Böylece Rum ve Ermeniler’in iyilik ölçütü olarak burada kalıp “biz”in yanında mücadele etmeleri gösterilmiş olur. “Biz”le birlikte kötü

ve düşman olan “onlar”a karşı mücadele edenler iyiiken, kaçıp kurtulmak isteyenler kötü olarak sunulur. “Onlar”a seçim hakkı tanınmamış olur.

Filmde yer verilen değerlere ilişkin temalardan bir diğeri ise “vatan için fedakarlıktır”.

Filmde seferberlik ilanından sonra halkın elinde bulunan malların belli bir bölümünü ülke için orduya bağışlaması üzerinden gerçekleşmektedir. “Her aile bir er giydirecek, yiyecek ve içeceklerin yüz hissede kırkına el konulacak”.

Halk milliyetçi duygular içerisinde bir bütün olarak vatani için fedakarlık yaptığı izlenimi verilir ve elinde ne varsa getirir. Halkın bu davranışı üzerine Hacı “ben böyle bir kudret görmedim, millet ellinde avucunda ne varsa hepsini getirmişti” Aret ise “Savaştan sonra bütün mallar kuruşu kuruşuna teslim edilecekmiş” der. Nickolas ise “İnsanların o hallini görünce sanki yüreğimi söküp aldılar” demesi üzerine Mehmet “biz de gerekirse bu insanlar için canlarımızı vereceğiz, kimse toprağımızı ellimizden alamaz, bu insanlar için vatanımız için canlarımız feda olsun” cümleleriyle milliyetçi dozu yüksek ifadelerde bulunur. Böylece “biz”i bir araya getiren vatan toğrağının, korunması gerektiği milliyetçi ifadelerle tekrarlanır.

Savaşa gitmenin yaşı yoktur çünkü bizden öncekilerin yaptığı gibi bizde vatani savunabiliriz

Okulda toplanan gençler savaşa katılma planları yaparlar. Okul çalışanı Abbas Emmi ise savaşın onlara göre olmadığını söyler. Hacı “Bırakalım da dinimiz, toprağımız elimizden mi gitsin?” diye yanıt verir. Mehmet ise “Çanakkale de, Yemen de savaşanlar bizden daha mı büyüklerdi?” der. Abbas Emmi “Böyle hazırlıksız olmaz, böyle savaşa gidilmez, bu gece burada kalın benden haber bekleyin” der.

Çocukların savaşa gitmek istediklerini öğrenen Güzide öğretmen “siz daha çocuksunuz savaş oyun değil, bunca savaş boyunca kaç okumuş nesil kaybettik” der, Mehmet ise “memleket işgal altındayken biz okusak ne olur okumasak ne olur, bekleyelim de annelerimiz babalarımız ölsün, bacılarımızın kadınlarımızın ırzına geçilsin” diye cevap verir. Yüzbaşı Tevfik ise “yurdun her evladı vatani savunmaya gönüllü sizlerle gurur duyuyorum ancak henüz hazır değilsiniz” der ve okulda süngü eğitimi vermeye başlar.

Filmin başka bir sahnesinde ise Taş Mektep öğrencileri cepheye gitmeye karar verdikten sonra aileleri onları uğurlamak için okula gelirler. Aralarından Hristiyan, Müslüman, Rum, Ermeni, Türk ve Kürtlerin bulunduğu aileler birlik görüntüsü altında çocuklarını başlarında Güzide öğretmenin “Gidip de dönmek dönüp de görmemek var, Hakkınızı helal edin” sözleri ile birlikte cepheye uğurlarlar.

Cepheye varan öğrenciler isimlerini söyleyerek silahlarını alırlar; “Derviş oğlu Mehmet, Garabüs oğlu Aret, Kürt Ahmet oğlu Hacı ...” Gelen emir üzerine öğrenciler ve Güzide öğretmen Tefik Yüzbaşı’nı birliği ile cepheye giderler.

Filmde bir başka sahnede ise öğrencilerin okullarını bırakıp cepheye gelmeleridir. Cephe siperlerde öğrenciler aralarında konuşurken onların farklı farklı okullardan gelerek cepheye katıldıkları anlaşılmaktadır. Öğrenciler İstanbul İdadisi, Kuleli Askeri İdadisi, İstanbul Tıbbiyesi ve Kayseri Sultanisi’nden geldiklerini söylerler. Okullarını bırakarak cepheye gelen öğrencilerin bu davranışı vatan sevgisi ve fedakarlık temaları üzerine inşa edildiği söylenebilir.

Savaş başlamıştır. Kötü Rum olarak sunulan Aleko düşman saflarındadır. Aleko Mehmet ile karşı karşıya gelir. Mehmet’e silah doğrultur ancak Mehmet sevgilisi Mina’nın abisi olan Aleko’ya karşılık vermez “dur yapma” der Aleko ateş edecekken iyi Ermeni olan ve Aret tarafından öldürülür. İyi olan ve bizim saflarında bulunan Aret kötü olan ve onların saflarında bulunan Aleko’yu öldürmüştür.

Film boyunca Hristiyan olmasından dolayı devamlı olarak Kürt Ahmet oğlu Hacı tarafından ötekileştirilen Aret, savaş esnasında vurulur. Onu bulunduğu yerden kurtarmak için Hacı hareketlenir. Aret Hacı’ya “beni sizinkilerin yanına gömsünler” sözleriyle son istediğinin ve arzusunun belki yaşarken olamadığı en azından öldüğünde olacağı Müslümanlarla birlikte gömülmektir ve Aret artık tamamen “biz”den birisi olmuştur. Aret’i kurtarmak isteyen Hacı da vurulur ve ölür.

Türk birlikleri “Allah Allah” nidalarıyla Türk Bayrağı eşliğinde taarruza kalkar, bayrağı taşıyan asker vurulsa bile bayrak yere düşmez ve her defasında başka bir asker tarafından ele alınır. Son olarak Türk bayrağı, Mehmet, Yusuf ve Mustafa’nın ellerinde bulunurken üçü bayrağın altında ölürler.

Film, Kayseri Taş Mektep’te Güzide Öğretmen’in “okulumuz 63 son sınıf öğrencisi, Sakarya Meydan Muharebesinde vatanımız için şehit düştüğünden mektebimiz bu yıl mezun verememiştir” sözleri ile son bulmaktadır. Filmde önce okumuş nesillerin şimdi de öğrencilerin vatan için mücadele ederek hayatlarını kaybettiği yansıtılır.

4.4.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde yaşanan kahramanlık anlatıları “bize” hitap etmektedir. Bizin “şanlı mazide” yaşadığı kahramanlıkları ve kazandığı zaferleri birebir şahit olmayan izleyiciye yeniden kurucu nostalji hatırlatarak tarihle bağ kurmalarına ve tarihi hatırlatmaya yardımcı olur.

Filmde geçen kahramanlık anlatılarından birisi orduda, çok sayıda cephede uzun yıllar savaştıktan sonra artık yeni bir savaşa girmek istememeleri ve ailelerini özleyerek firar eden askerlerin halktan gelen tepkilere karşılık kendilerinin de bu durumdan rahatsızlık duymaları üzerine gerçekleşir. Yunan ordusunun işgal ettiği Bursa’nın bir köyüne gelen bu firari askerler köy halkı tarafından görülür. Firari oldukları anlaşılan askerlere halk tepki gösterir ve artık yardım etmelerini isterler. Firari askerler, askerden kaçmalarına pişman olarak bir gece vakti az sayıda olmalarına rağmen kalabalık olan Yunan ordusuna karşılık saldırıya geçmeleri ve onlarla savaşmaları filmde karşılaşılan bir başka kahramanlık anlatısı olduğu söylenebilir.

Filmde karşılaşılan ve filme konu olan kahramanlık anlatısı ise 63 lise son sınıf öğrencisinin cepheye giderek savaşması ve bu öğrencilerin tamamın savaşta vatan uğruna mücadele ederek “şehit” olmaları gösterilebilir. Filmde rastlanılan zafer ise Türk Ordusu’nun Sakarya Meydan Savaşı’nda düşman kuvvetlerini mağlup etmesi üzerine inşa edildiği söylenebilir. Filmde karşılaşılan bir diğer zafer ise firari askerlerin az sayıda olmalarına rağmen Yunan kuvvetlerine karşı elde etmiş oldukları başarıdır.

4.4.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller

Filmde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller Türk bayrağı ve askerdir. Filmde öteki ve düşman olarak sunulan simgeyi ise uniformalarından, aksanlı konuşmalarından ve taşıdıkları Yunan bayrağından Yunan oldukları anlaşılan Yunanlar ve kötü olarak sunulan Rum ve Ermeniler oluşturmaktadır.

4.5. Çanakkale Yolun Sonu

4.5.1. Film hakkında

Yapım Yılı: 2013

Yönetmen: Serdar Akar, Kemal Uzun

Yapımcı: Taygun Aydın, Tolga Aydın, Cemal Okan

Senaryo: Alphan Dikmen, Başak Angigün

Süre: 115 dk.

Film, Nisan 1915’de, Çanakkale Savaşı sırasında, Bolkar Dağları’nda bir köyde, ilan edilen seferberliğin duyurulması sahnesi ile başlar. Cepheye 1308 ile 1312 yılları arasındaki gençler çağrılır. Daha önce birçok cepheye bulunan Muhsin’in kardeşi Hasan da cepheye çağrılanlar arasında bulunur. Muhsin, kardeşini cepheye yalnız bırakmamak için kendisi de cepheye gitmeye karar verir. Muhsin, Hasan ve diğer askerler bir grup halinde cepheye varmak için yola çıkarlar. Grupta ayrıca hemşireler de bulunur. Yolda düşman uçakları grubun üzerine bomba atar, Muhsin hemşirelerden biri olan Behice’yi kurtarır. Grup zorlu bir yolculuk sonrası cepheye ulaşır. Ne var ki siperlere girdikleri anda savaşın şiddetiyle karşılaşırlar. Muhsin oldukça iyi bir keskin nişancıdır. Yüzbaşı İbrahim Adil, Muhsin’i keskin nişancı olarak görevlendirir. Hasan ise cephe gerisinde görev yapar. Muhsin bir başka keskin nişancı Şeref ile beraber düşman siperlerindeki askerlere keskin nişan ile saldırırlar ve birçok askeri öldürürler. Muhsin’in namı, tüm cepheye duyulur. İngiliz kuvvetlerinin başındaki Binbaşı Steward, ordusundaki keskin nişancı olan Eagle’yi, Muhsin ve diğer askerlerin peşine takar. Muhsin ve Eagle arasındaki mücadele devam ederken Mustafa Kemal Paşa’dan gelen, koydaki İngiliz ordusuna ait cephaneliğin yok edilmesi emri, orduyu harekete geçirir. Aralarında Muhsin, kardeşi Hasan ve İbrahim Adil’in de bulunduğu bir grup koya sızarlar. Çatışma esnasında İbrahim Adil, Hasan ve diğer askerler öldürülürler. Muhsin düşmanlarla çatışarak ve keskin nişancı Eagle’yi öldürerek, cephaneliğin önüne kadar gelir ve elindeki bombayı patlatır. Cephaneliği yok eder, kendisi de ölür.

4.5.2. Filmin analizi

4.5.2.1. “Biz” ve “onlar”ın tanımlamaları ve özellikleri

Filmde “biz” bünyesinde bulunan karakterler Hristiyan, Müslüman, Rum, Arnavut ve Türk’ü kapsamaktadır. Türk olan Muhsin, kardeşi Hasan; Arnavut olan Agim oğlu Enver, Rum olan Yorgo oğlu Kostas’dır. Kostas aksanlı şivesiyle arkadaşı Eyüp’e; “bana söz vereceksin, eğer bu harpte ölürsem beni Türk şehitleriyle beraber defnedeceksin, gayrimüslimim diye düşman eline bırakma endaksi? (tamam mı?)” diye arzusunu belirtmektedir. Bir çatışmada öldürülen Rum ve Hristiyan olan Kostas, Müslüman mezarlığına mezarının başında haç işaretiyle gömülür. Komutan İbrahim Adi ve Enver, Kostas’ın mezarı başında dua ederler. Filmde “bizin” içinde Hristiyan ve Müslümanların birlikte bulunmasına rağmen ana unsurun Müslümanlar olduğu söylenebilir. Filmde tek bir Hristiyan karakter olan Kostas, bir çatışmada ölmüştür. Böylece “bizi” oluşturan karakterlerin tamamı Müslümanlardan oluşmuştur. Ayrıca filmde Müslümanlıkla ilgili simge ve sembollerin (kuran, besmele) sıklıkla kullanımı (bizden olan Kostas’ın inancının sembolü olan haç ise sadece mezarının başında gözüktür) ve askerlerin ayrı ayrı ve birlikte namaz kılmaları ana vurgunun Müslümanlık olmakla birlikte diğer dinlere de yer verildiğini gösterir.

Filmde öteki olarak yansıtılan “onlar” ise çeşitli milletlerden oluşmuş adeta “Haçlı Ordusu’nu” aratmayan bir topluluğu ifade etmektedir. Komutan İbrahim Adil’in, arkadaşı Ekrem’e yazdığı mektupla “onlar”ın kimlerden oluştuğu izleyiciye aktarılmaktadır: “... Biz düşman olarak sadece İngilizleri bilmekteydik, fakat kara tenlisi, sarı tenlisi, çekik gözlüsü ile türlü milletler bir olmuş üstümüze gelmekte. Karşımızda İngiliz ordusu değil, bin bir milletin nesliyle harmanlanmış Haçlı ordusu var adeta.”

Film, cephede yaşanan savaş sahnesi ile başlar. Daha sonra Ulak’ın, Bolkar Dağları’nda bir köye cepheden haberleri ve seferberliğin ilan edildiğine dair bilgiyi ulaştırmasıyla devam eder. Seferberlik gereği askere gidecekler arasında filmin ana karakteri olan Muhsin’in kardeşi Hasan da bulunur. Muhsin, Balkanlar’daki savaştan henüz dönmüştür ancak kardeşi Hasan’ı cephede yalnız bırakmaya içi razı olmaz ve o da cepheye gönüllü yazılır. Muhsin’in oğlu, babasına daha yeni geldiğini söyleyerek ağlar. Ancak Muhsin

ağlamamasını söyler ve devam eder: “...biz gelene kadar bu evin eri erkeği sensin, eşiğimize düşman gelirse ninenin yengenin namusu için gözünü kırpmayacaksın, onlara siper olacaksın, vatani, namusu, haneyi düşmana çiğnetmeyeceksin can pahasına.” Böylece “biz” içerisinde bulunan çocuklar bile gerektiğinde “vatan ve namus düşmanı” olan “onlar” a karşı mücadele edeceği aktarılır.

Cepheye varan askerler savaşın tüm şiddetini yaşamaktadırlar. “Onlar” arasında bulunan bir düşman keskin nişancının Türk siperlerine saldırması ve Muhsin’in bu keskin nişancıyı takip ederek öldürmesi Muhsin’in cephedeki görevini artık keskin nişancı olarak düşman rütbelilerini öldürmek olur. Muhsin ve onunla birlikte görevlendirilen diğer keskin nişancı Şeref, düşman siperlerinde çok sayıda düşman rütbelisini öldürürler. Bunun üzerine düşman komutanı Steward, ordudaki en iyi keskin nişancı olan Eagle’yi cepheye getirtir. Eagle gelir gelmez “biz” in siperlerine saldırır ve çok sayıda rütbeliyi öldürür. Ayrıca bir saldırısında Şeref’i de öldürür. Bunun üzerine Muhsin Eagle’yi öldürmek için saldırır ancak her ikisi de yaralanırlar. Muhsin’in tedavi süreci devam ederken, siper arkasında cephane taşımakla görevli olan Hasan, Eyüp ve Kostas’ın da aralarında bulunduğu bir grup asker, düşman keskin nişancısının saldırısına uğrarlar. Kostas vurulur ve ölür. Hasan da keskin nişancıyı öldürür. Hasan’ın iyi bir keskin nişancı olduğunu fark eden komutan İbrahim Adil onun keskin nişancı olarak görev yapmasını ister. Filmin son bölümünde ise, Albay Mustafa Kemal Paşa’da gelen ve düşmanın büyük bir taarruz planı içerisinde olduğu, bu amaçla koya cephane yığıldığı, hem bu taarruzu engellemek hem de yapılacak olan taarruzun başarıyla sonuçlanması için koya sızma yapılarak bu cephaneliğin yok edilmesini isteyen mektup üzerine harekete geçiş yer alır. Böylece “biz” içerisinde bulunan askerler milliyetçi duygular içerisinde bu zorlu görevi yerine getirmek için mücadeleye atılırlar. Daha sonra başlarında komutan İbrahim Adil’in bulunduğu Hasan ve Eyüp ile birlikte bir grup asker koya sızma yaparlar. Muhsin de onların gittiğini haber alınca arkalarından gider. Diğer taraftan “biz” içerisinde bulunan tüm askerler birlikte namaz kılarlar ve taarruz için cephanenin patlatılmasını beklerler. Koya sızan askerlerin tamamı ölürler. Son olarak Muhsin kendisiyle beraber cephaneliği patlatır. “Biz” içerisinde bulunan birlikler taarruza geçerler.

“Biz” Huzurlu “Onlar” Düzen Bozucu

Filmde “biz”, huzurlu ve savunmadayken “onlar” düzen bozucu ve saldırgan olarak yansıtılmaktadır. Film, kötü ve düşman olarak sunulan “onların”, savaş gemileri ile bombardımanı ve saldırıları ile başlar. İyi ve mazlum olarak “biz” ise saldırılara savunmada karşılık verir. Farklı milletlerden oluşan ve kötü olarak sunulan “onlar” masum ve savunmada olarak sunulan “bize” saldırırlar.

Ayrıca “biz” böyle bir savaş içerisinde bulunmak istememiştir. Ancak “dış güçler” “bizi” savaşa itmiştir. Bu durum Behice hemşirenin, cephede aynı safta birlikte olan Alman doktorun sözlerine verdiği yanıtta bulunabilir:

Alman doktor: İngilizce, Almanca ve Fransızca biliyorsun. Sizin gibi eğitilmiş ve zeki kadının burada ne işi var, evinizin varendasında yemek yiyor olmalıydınız.

Behice: Osmanlı cephesinde de bu kadar Alman görmek beni şaşırtıyor, Berlin’de biranızı yudumluyor olmalıydınız, belki bizde savaşmıyor olurduk.

“Biz” Bir Bütün ve Birbirini Düşünen “Onlar” Sadece Kendilerini Düşünür

Filmde “biz” içinde bulunanlar birbirlerini düşünen, koruyan ve birbirlerine güvenen olarak temsil edilirken “onlar” içinde bulunanlar öncelikle kendilerini düşündükleri ve birbirlerine güvenmedikleri şeklinde yansıtılmaktadır.

Muhsin, kardeşi Hasan ve diğer askerlerin cepheye vardıkları ilk gün karavanadan yemek alınmasını diğer askerler yeni gelen Muhsin ve diğerlerine bırakırlar. Muhsin ve Şeref’in düşman siperleri saldırısı sırasında komutan Steward kendini korumak için kendi askerlerinden birini kendine siper yapar. Yine “onlar” içinde bulunan askerler komutanlarına güvenmemektedirler. Askerler cephede yaşanan pislikten ve etrafı saran sineklerden şikayet ederler. Bir an önce ilaç dağıtılmasını isterler. Bir asker “ilaç olsa dağıtırlardı” sözüne karşılık diğer asker “İngiliz komutanın kaşındığını gördün mü hiç? İlaç var ve bize vermiyorlar” şeklinde konuşur. “Onlar” arasında birbirlerine güvenin olmadığı ve herkesin kendini düşündüğü yansıtılır.

“Biz” Fakir ve Yoksul “Onlar” Zengin ve Varlıklı

Filmde “biz” fakir ve yoksul olarak temsil edilirken “onlar” zengin ve varlıklı olarak temsil edilmektedir. Filmin başında, saldırıya geçen kötü ve düşman olarak “onlara” karşılık veren iyi olarak “biz” cephanenin az olmasından dolayı geri çekilmek zorunda kalır. “Biz”in başındaki komutan devamlı olarak cephanenin az olduğundan ve ihtiyatlı kullanılmasından bahseder. Kötü, düşman olarak “onlar” ise zengindir ve imkanları geniş olduğundan komutan uyarısıyla ateş etmeye devam ederler. Aynı şekilde filmin ilerleyen sahnelerinde de benzer bir durumda “biz”in imkanları kısıtlıyken “onlar” imkanları geniş olarak temsil edilmektedir. Top atışıyla saldırıya geçen düşmana, menzil dışında olmasından ve sınırlı sayıda mermi bulunmasından dolayı “biz”, karşılık verememektedir. Ancak “onlar” top atışına devam etmektedirler.

“Onlar”ın üstün olduğu alan sadece top da ya da mermide değil gıda ve sağlık malzemelerinde de aynı üstünlükleri vardır. “Biz” karavanadan yemek yerken “onlar” konserve kutularından yemek yemekte ve şarap içmektedirler. Diğer bir sahnede ise Muhsin ve Eagle birbirlerini yaraladıktan sonra sağlık çadırlarında tedavi edilmektedirler. Ancak “biz”e ait olan sağlık çadırında yeteri malzeme olmadığından Muhsin’e morfinsiz müdahale edilirken diğer tarafta Eagle’ın tedavisi üst üste yapılan iki morfinle yapılır. Ayrıca her iki yaralının iyileşme sürecinde de “biz”den olan Muhsin’in çabucak iyileşmesi için imkansızlıktan dolayı fazladan bir şey yapılamazken sadece soğuk aşı yetinilirken, “onlar” içerisinde bulunan Eagle’nin bir an önce iyileşmesi için çeşitli besinler ve ilaçlar kullanılmaktadır.

Filmde “biz” için kullanılan ifadeler “Türk, Osmanlı, Arnavut, Rum, Müslüman ve Hristiyan” iken “onlar için kullanılan ifadeler “düşman, ırz düşmanı, düşman neferleri, kara tenlisi sarı tenlisi çekik gözlüsü ve her türlü milletten harmanlanmış haçlı ordusu, kefare” gibi ifadeler kullanılmıştır.

4.5.2.2. “Biz” ve “onlar”ı belirginleştiren simge ve semboller

Filmde “bizi” belirginleştirmek için kullanılan simge ve semboller, aksanlı konuşma, Arapça kelimeler ve Kuran, “onları” belirginleştiren simge ve semboller ise istavroz, İngilizce, Almanca, İngiliz, Fransız ve Avustralya bayrağı ile haç işareti.

4.5.2.3. Değerlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde “biz” için önemli olan unsurlar arasında “din” ve “vatan” olguları bulunmaktadır. Yaşanan tüm olumsuzluklara ve yoksunluklara rağmen düşman ve kötü olan “onlara” karşı verilen mücadelede “bize” güç ve kuvvet veren oldular din ve vatan olguları olmuştur. Komutan İbrahim Adil arkadaşı Ekrem’e yazdığı mektupta tüm yaşanan olumsuzluklara ve yoksunluklara rağmen muzaffer olunacağını şu cümlelerle anlatır: “...lakin bilmedikleri en önemli hakikat şudur, inanç iman ve vatan sevgisi mukaddes birer emanet gibi askerlerin göğsünde saklıdır, eli silah tutan her askerimiz şehit oluncaya kadar vatanın toprağı haramdır onlara”.

“Biz”den hayatını kaybedenler “şehadet mertebesine ermiş” olup “şehit” adıyla nitelendirilir. Filmde “biz” için savaşta mücadele eden ve hayatını kaybedenler şehittir. Filmin başında, ana karakter olan Muhsin’in yaşadığı köye cepheden haberler getiren ulak, “şehadet mertebesine” ulaşan askerlerin isimlerini duyurur. Cepheye Arapça ifadelerin bulunması, askerlerin Kuran okumaları, abdest almaları, askerlerin yalnız olarak ve birlikte namaz kılmaları dine vurguyu artırmaktadır.

Filmde “biz” için vatanın savunması her şeyden önemlidir. Muhsin’in Balkan cephesinden henüz gelmesine rağmen tekrar cepheye gitmek istemesi vatanın ne kadar önemli olduğuna dair bir veri olarak gösterilebilir. Muhsin savaşa katılarak hem ülkeyi korumayı hem de kardeşi Hasan ile aynı cepheye savaşarak ona yardımcı olmayı amaçlar. Hasan hamile olan eşini bırakıp cepheye gitmektedir. Daha önce Balkan Savaşı’nda Makedonya sınırında bulunan Arnavut asker de Çanakkale cephesine gönüllü gitmektedir: “...Benim üç kızan var, üçü de kız, üçünün de doğduğunu görmedim, Balkan’dan döndüm bir baktım büyümüşler, buradan artık düğünlerine gideriz...”. Arnavut askerinin bu şekilde konuşması “biz” için en önemli şeyin vatan olduğunu ortaya koyduğu söylenebilir.

Cepheye gelenler arasında hemşireler de bulunmaktadır. Behice hemşire de bunlardan birisidir. Behice hemşire İngilizce, Almanca ve Fransızca bilen iyi eğitimli bir kadındır. Filmde, eğitimlerini yarıda bırakıp cepheye gelen öğrenciler üzerinden, vatan savunmasının her şeyden önemli olduğu vurgulandığı söylenebilir. İki asker kağıtlara İngilizce olarak “aç, susuz, acı içinde tek başına öleceksin” yazarlar ve bunu “onlar”

olan düşman askerleri cephesine göndererek psikolojik olarak zayıflatmak isterler. Bunu gören komutan İbrahim Adil “güzel olmuş bunları çoğaltın” dedikten sonra yanındaki İsmet komutana “bu genç yaşlarına rağmen İngilizce’ye ne kadar hakimler” der. İsmet ise “mektebi sultaniye öğrencileri on beş kişi gönüllü geldiler, geriye sadece iki kişi kaldı” diye ekler. Bu sırada “onlar” olan düşmanın ateş etmesi sonucu İsmet ölür. Bu olaydan sonra Alay komutanı Ahmet Salim, İsmet’in vatana çok hizmeti olduğunu söyler. İbrahim Adil, İsmet’in kollarında can verdiğini söyler. Ahmet Salim ise “senin kollarında değil vatanın kollarında can verdi şehit oldu, onun ve binlerce insanın kanıyla sulanan bu toprakları düşman çizmesine çiğnetmeyeceğiz” diye ekler. “Biz” için vatan savunmasının her şeyden önemli olduğu, tüm insanların bu mücadele için bir araya gelecekleri vurgulandığı söylenebilir.

4.5.2.4.Kahramanlık ve zaferlerle “biz” ve “onlar”ın kuruluşu

Filmde ortaya konulan kahramanlık ve zaferler, mazide “bizin” “onlar” karşısında hangi askeri başarılar kazandığını “hatırlatarak”, izleyiciye kendisinin şahit olmadığı olayları yeniden kurucu nostalji vasıtasıyla yeniden kurarak aktarmaktadır. Filmde “biz” ve “onlar” arasındaki mücadelenin bir örneğini Muhsin ve Eagle arasında yaşanan olaylar oluşturmaktadır. Filmdeki “onlar”dan olan keskin nişancının “bize” yönelik saldırısından sonra, Muhsin’in bu keskin nişancının peşine düşüp onu öldürmesi ile Muhsin’in keskin nişancı olduğunu öğrenilir ve onu düşman siperlerine yönelik saldırılarda bulunmasını istenir. Muhsin bu olaydan sonra artık cephede keskin nişancı olarak görev alır ve düşmana yönelik saldırılarda bulunur. Muhsin’in keskin nişancılıktaki başarısı cephede konuşulmaya başlanmıştır. Muhsin hakkında “biz” arasında bulunan askerlerin konuşmaları “düşman onun adını duyduğunda dizlerinin bağı çözülürmüş, tüfeği çekip de ıskaladığı görülmemiş, saklanacak yer bulamazsa kendi gölgesine saklanırmış” iken Muhsin hakkında benzer söz “onlar”a da söylettirilir; “topun tüfeğin nereden geleceği belli kendimizi savunabiliriz, ama keskin nişancı ödümü koparıyor, tepenin ardından ateş etse siperin içindekini vururmuş” şeklinde konuşturulur. Bu sayede “onlar”ın korkak oldukları yansıtılmaya çalışılmaktadır.

Muhsin çok sayıda İngiliz askeri ve rütbeliyi öldürür. Bunun üzerine İngiliz komutan Steward, ordudaki en iyi keskin nişancı olan Eagle’ı görevlendirir. Filmde bu andan itibaren Muhsin ve Eagle arasında mücadele başlar. Aralarındaki bir çatışmada ikisi de

omuzlarından yaralanır. Filmdeki bir diğer kahramanlık anlatısı ise Hasan'ın düşman askerleri ile girdiği mücadeledir. Muhsin'in kardeşi Hasan cephe gerisinde cephane taşınması ile görevlendirilmiştir. Cephane taşıma esnasında İngiliz keskin nişancı tarafından ateş açılır ve orduda bulunan Kostas ölür. Bu olayda Hasan abisinden öğrendiği nişancılıkla İngiliz keskin nişancıyı vurur ve komutan tarafından keskin nişancı olarak görevlendirilir.

Filmde zaferlere de rastlanılmaktadır. Filmin bir sahnesinde İngiliz askerleri top atışıyla saldırıya geçerler. Komutan İbrahim Adil, Topçu Komutanı'ndan bu saldırıya müdahale edilmesini ister. Ancak Topçu Komutanı topun menzil dışında olduğunu ve ellerinde az miktarda mermi bulunduğundan boşuna harcayamayacağını söyler. Bunu üzerine İbrahim Adil askerlerine taarruz emri vererek saldırıya geçer ve İngiliz birliklerini geri püskürtürler. Filmde karşılaşılan bir başka zafer ise Muhsin ve Hasan'ın da aralarında bulunduğu bir grup asker Albay Mustafa Kemal Paşa'dan gelen emir üzerine Boğaz kıyısında bulunan İngiliz cephaneliğinin yok edilmesidir. Eğer bu cephanelik yok edilmez ise düşmanın iç kısımlara ulaşması kolay olacaktır. Bunun üzerine grup harekete geçer ve düşman askeri ile mücadeleye girer. Çatışmada grupta bulunan tüm askerler hayatlarını katbederler. Muhsin ise cephanelik önüne gelerek elindeki bombayı patlatır, hem kendisi hem düşman askerleri ve hem de cephaneliği yok eder. Ardından ordu taarruza geçer. Filmde karşılaşılan bu kahramanlık anlatıları ve zaferler de yine “biz”in şanlı mazide kötü ve düşman olarak yansıtılan “onlar” karşısındaki bireysel veya bir bütün olarak yaşanmış üstünlüklere vurguda bulunduğu söylenebilir.

4.5.2.5.Mili kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller

Milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller ise Türk bayrağı ve askerdir. Filmde öteki ve düşman olan simgeyi ise dalgalanan bayraklarından, üniformalarından ve konuşmalarından anlaşılan başta İngiliz ve Fransızlar'dan olmak üzere çeşitli milletlerin bir araya geldiği (filmde geçen ifadeyle) “Haçlı Ordusu” oluşturmaktadır.

5. Sonuç ve Öneriler

2000 sonrası Türk sinemasında tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada evreni, 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise 2000 sonrası Türk sinemasında tarihi filmler arasından, “tarihi gerçeklerden yola çıkılarak yapılmış” ve “anlatısında kahramanlıklara ve zaferlere yer veren” kriterleri göz önünde bulundurularak amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiş olan *120, Fetih 1453, Çanakkale 1915, Taş Mektep ve Çanakkale Yolun Sonu* oluşturmaktadır.

Çalışma amacına ulaşmak için betimleyici analiz yönteminin sosyolojik bir yaklaşımla kullanıldığı çalışmada, filmlerde “biz/onlar tanımlamalarının ve özelliklerinin neler olduğu?”, “biz/onları belirginleştirmek için hangi simge ve sembollerin kullanıldığı?”, “değerlerle biz/onların ne şekilde kurulduğu?” “kahramanlık ve zaferlerle biz/onların ne şekilde kurulduğu?”, ve son olarak “milli kimliğin inşasında hangi simge ve sembollerin kullanıldığı?” araştırma soruları olarak belirlenmiştir.

Çalışmada elde edilen en önemli sonuçlardan birisinin “biz” ve “onlar” tanımlamalarına dair olduğu görülmüştür. Kimlik oluşum sürecinde olduğu gibi milli kimliklerin de oluşumunda ihtiyaç duyulanan “biz” tarafından belirlenen ve yoksa oluşturulan bir “öteki” olduğu daha önce ifade edilmişti. Milli kimlik oluşumunda da ulus kendisini başka bir ulusun karşısına koyarak özelliklerini bu şekilde sıralamaktadır. Buna göre çalışmada çözümlenen filmlerde “bizin” tanımlamaları için Türk, Kürt, Ermeni, Rum, Arnavut, Müslüman ve Hristiyanlığa dair temsillerden yararlanılmasına rağmen asıl vurgunun Türk ve Müslüman olmaya yapıldığı ancak filmlerde Müslüman tanımlamasına dair temsil ve söylemlere daha çok yer verildiği tespit edilmiştir. Bu sonuca, filmlerde “biz” içerisinde Türk dışında başka bir ulusa ya da Müslümanlık dışında başka bir dine sahip karakterler bulunsa bile bu karakterlerin film içerisindeki konumları ve durumları göz önünde bulundurularak ayrıca bu karakterler üzerinden de Müslümanlığa yapılan vurgu (Ermeni ve Rum karakterlerin Müslüman mezarlığına gömülme istekleri) ile genel olarak Müslümanlığa yapılan vurgu (tekbir, namaz kılma) referans alınarak ulaşılmıştır.

Bu yaklaşıma göre çalışmada sadece bir filmde (120) “biz” için ana tanımlamada Türk ve Müslüman olmanın birlikte bulunduğu, iki tanımlamadan herhangi birinin ön plana çıkmadığı görülmüştür. Diğer üç filmde ise (*Çanakkale 1915*, *Taş Mektep* ve *Çanakkale Yolun Sonu*) “bizi” oluşturan karakterler Türk, Kürt, Ermeni, Rum, Arnavut, Hristiyan ve Müslüman olmasına rağmen yine baskın kimlik tanımlamalarının Türk ve Müslüman olmak olduğu ancak yine Müslümanlığa daha çok vurgunun yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada elde edilen sonuçlara göre filmlerde genel olarak “onların” kimlik tanımlamalarında ise ortak noktayı Hristiyan olmaları oluşturmaktadır. Çalışmada üç filmde (*Fetih 1453*, *Çanakkale 1915* ve *Çanakkale Yolun Sonu*) “onların”, ya kendileri tarafından ya da “biz” tarafından “Haçlı Orduları” oldukları ifade edilmektedir. Diğer iki filmde (120 ve *Taş Mektep*) de “onlardan” olan herkes Hristiyan’dır.

Filmlerde öteki olarak temsil edilenler ise; Ermeni ve Rus (120), Bizans, Vatikan ve Batılı devletler (*Fetih 1453*), İngiliz, Fransız, Avusturalya, Hindistan, Yeni Zelanda (*Çanakkale 1915*), Yunanlar ve kötü olarak sunulan Rum ve Ermeniler (*Taş Mektep*) ve son olarak *Çanakkale Yolun Sonu*’nda öteki olarak yansıtılan “onlar” ise çeşitli milletlerden oluşmuş adeta (filmde geçen ifadeyle) “Haçlı Ordusu’nu” aratmayan bir topluluğu ifade etmektedir.

Milli kimlik tanımlamalarında “biz” kendisini bir “öteki” karşısında konumlayarak özelliklerini sıralamaktadır. Aslında ötekine ilişkin özellikler “biz” tarafından olunmak istenmeyeni ve korkulanı ifade etmektedir. Çalışmada elde edilen sonuçlara göre filmlerde “biz” özellikleri şöyle gösterilmiştir; “biz” huzurlu, mazlum, hoşgörülü, bir bütün, muktedir, kararlı, fakir, yoksul, birbirini düşünen”, olarak temsil edilmiştir. Filmlerde “onların” özellikleri ise; “onlar” düzen bozucu, zalim, ihanet eden, arkadan vuran, bölünmüş, aciz, entrikacı, zevk düşkünü, zengin, varlıklı, kendilerini düşünen” olarak temsil edilmişlerdir.

Filmlerde sürekli olarak “öteki” olarak konumlandırılanlar için ağır ve aşağılayıcı ifadeler kullanılırken “biz” için övgü dolu sözcükler kullanıldığı tespit edilmiştir. Öteki olarak konumlandırılan için “katil, huzur bozucu, işbirlikçi, firarcı, ayaklanmacı, isyancı, çete, Yezidin dölleri, Taşnak yezidleri, Türk düşmanları, kafir, işbirlikçi,

entrikacı, ırz düşmanları, gavur, sömürgeciler, ırz düşmanı ve kefere” gibi ifadeler kullanılmıştır. Filmlerde “biz” için kullanılan ifadeler ise; “harp nesli, şehit, asker millet, yiğit, kahraman, savaşçı ve şehit” gibi ifadeler kullanılmıştır.

Çalışmada ulaşılan bir başka sonuç ise ele alınan filmlerde “biz” ve “onlar” arasında yaratılan kimlik özelliklerinin daima mutlak çizgilerle yansıtılmadığı ve bu kimlik özelliklerinin genel geçer olmadığı gözlenmiştir. Filmlerde bize ve ötekine ilişkin temsillerle “homojen ve tek boyutlu” olarak karşılaşılmamış “biz” daima iyi ve yüceltilen olmayıp aynı şekilde öteki olarak “onlar” da daima kötü ve aşağılanan olmamıştır. 120’de Doktor Kirkor ve Sermet; *Fetih 1453*’te Macar asıllı top ustası Urban, Şehzade Orhan ve Grandük Notaras; *Taş Mektep*’te Tarık Nuri filmlerdeki kimliklere dair temsillerin homojen ve tek boyutlu olmadıklarına örnek gösterilebilir.

Çalışmada ulaşılan bir başka sonuç ise egemen olan “biz” tarafından azınlık olan “onlara” ait olan simge ve sembollerle bir öteki yaratılmakta ve onlar düşmanlaştırılmaktadırlar. Oluşturulan bu simge ve semboller yoluyla kimlikler arasındaki farklılığın ortaya konması amaçlanmaktadır. Çünkü simgeler “bizi” öteki ve düşman olan “onlardan” ayıran kaynaklar olup simgeler ile insanlar birlik duygusu kazanmakta ve “bizi” “onlardan” ayıran özellikleri görünür hale getirmektedir. Filmlerde “bizi” belirginleştiren simge ve semboller; “kuran, ezan sesi, tuğra, Arapça kelimeler, cami” dir. Filmlerde “onları” belirginleştiren simge ve semboller olarak “haç, istavroz çıkarma, çan sesi, aksanlı konuşma, Ermenice kelimeler, Ermenice isimler, kilise, rahip kostümü, İngiliz, Avustralya ve Fransız bayrağı, Yunan bayrağı, Yunanca ve Rumca kelimeler” dir.

Çalışmada elde edilen diğer bir sonuç ise bu filmlerde Türkler’in en önemli değerinin din olgusu olduğuna ve Türkler’in daha önceki tarihi filmlere nispeten daha Müslüman olarak sunulduklarına ulaşılmıştır. Çalışmada “değerlerle biz/onların ne şekilde kurulduğu?” sorusuna ilk olarak dine verilen önem bulunmaktadır. Bunun dışında “vatan sevgisi, vatan için fedakarlık, şehit olmak, asker olmak, şanlı mazi ve ecdat” da değerler arasında bulunmaktadır.

Çalışmada “kahramanlık ve zaferlerle biz/onların ne şekilde kurulduğu?” araştırma sorusunun yanıtı olarak ise “ecdadın” “şanlı mazide” onlar karşısında kişisel

mücadelelerde ve “gazalarda” ne türlü başarılar kazandığı yeniden kurucu nostalji aracılığıyla tekrar üretilmekte ve “biz”in “gaza” dolu bir maziye sahip olduğu milliyetçi bir dozda aktarıldığı söylenebilir. Biz duygusu pekişmiş olur ve onlar karşısındaki düşünülen üstünlük yeniden üretilir.

Çalışmada ulaşılan bir başka sonuca göre filmlerde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller arasında “ay, Türk bayrağı, giymiş oldukları kıyafetlerden belirlenen Türk askerleri, mehter marşı, tuğra, üzerinde sadece ayın bulunduğu bayrak, yeniçeri askerleri, Osmanlı tuğralı sancak” tır. Ayrıca öteki ve düşman simge olarak ise aksanlı konuşmalarından, taşıdıkları bayraklardan, çeşitli diyaloglardan öteki olarak sunulan “Ermeniler, Ruslar, Bizans, Vatikan, İngiliz, Fransız, Avusturalya, Hindistan, Yeni Zelanda, Yunanlar ve Haçlı dünyası”dır.

Özetle “tarihin yeniden inşa edildiği” ve bu yeniden inşa sürecinde “bugünün geçmiş hakkındaki görüşlerinin etkili olduğu” (Rosenstone, 1995; Ferro, 1995) ve aslında tarihi filmlerde, şimdiye ait olan egemen temsil stratejilerinin bu yeniden inşada belirleyici oldukları bilinmektedir. Bundan dolayı bu çalışmada ele alınan filmlerde, “mozaik” olduğu düşünülen bir toplumsal yapıda, mozaikte “asli unsur” olarak sunulan kimliğin Türk ve Müslüman olmakla birlikte Müslüman olmanın bir adım önde olduğu, mozağının diğer unsurları olarak sunulan kimliklerin ise “bizin” yanında olması şartıyla mozaikte kendilerine yer bulacakları ve bunu yapsalar bile “demokratik bir görünümün” yine de sağlanamadığı görülmüştür.

Geçmişini yeniden inşa eden ve bu yeniden inşa sürecinde bugünün, geçmişe bakışını yansıtan tarihi filmlerin oluşumunda, egemen temsil stratejilerinin önemli olduğu ortadadır. Bu yüzden ele alınan filmlerde Müslüman kimlik tanımlamasının ön plana çıkması, 2000’li yıllarda Türkiye’de yaşanan muhafazakarlaşmanın bu filmler üzerinde de etkisinin bulunduğu sonucu ile açıklanabilmektedir.

Diğer taraftan “bizin” yapmış olduğu milliyetçiliğin vatan sevgisi, vatan için fedakarlık, şehitlik gibi duruş içerdiği ve iyi milliyetçilik olduğu, “onların” yaptığı milliyetçiliğin ise saldırganlık, ihanet, işbirlikçilik ve entrika içerdiği ve kötü milliyetçilik olduğuna ulaşılmıştır. Böylece tarihi filmlerdeki sunulan temsil ve söylemin popüler milliyetçiliğin izlerini taşıdığı görülmüştür.

Sonuç olarak kültür endüstrisinin en önemli alanlarından birisi olan sinemanın popüler kültür ürünleri olarak tarihi filmlerde; Türk milliyetçiliğinin/milli kimliğin, biz/onlar ayrımı ve yaratılan bir öteki/düşmanla, simge ve sembollerle, kahramanlık/zafer ve değerlerle yeniden üretildiğine ulaşılmıştır.

Son olarak, bu çalışma sonunda elde edilen sonuçlar doğrultusunda araştırmacılara iki öneride bulunulabilir. İlki, 2000 sonrası Türk sinemasında tarihi filmlerde milli kimliğin “nasıl” yeniden inşa edildiğinin “söylem analizi” yöntemiyle yapılabileceği, ikinci öneri ise 2000 öncesi ve 2000 sonrasında “biz/onlar” üzerinden milli kimliğe ilişkin değişimin ne olduğunu ortaya koymak önerilebilir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. İstanbul: Alan Yayınevi.
- Açıkel, F. (1996). Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi. *Toplum ve Bilim*. 70. 153-196.
- Adorno, T. W. (2005). Kültür endüstrisini yeniden düşünmek. (Der. E. Mutlu). *Kitle iletişim kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 240-250
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. (Çev. N. Ünler, M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları
- Akdilek, M. ve Balbal, S. (Yapımcı) ve Sezgin, Y. (Yönetmen). (2012). *Çanakkale 1915*. [Film]. Türkiye: Fida Film.
- Aksoy, F. (Yapımcı) ve Aksoy, F. (Yönetmen). (2012). *Fetih 1453*. [Film]. Türkiye: Aksoy Film.
- Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. I. Ergüden ve A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anderson, B. (2011). *Hayali cemaatler* (Çev. İ. Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.
- Atam, Z. (2011). *Yakın plan yeni Türkiye sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Aydın, T. ve Okan, C. (Yapımcı) ve Akar, S. ve Uzun, K. (Yönetmen). (2013). *Çanakkale Yolun Sonu*. [Film]. Türkiye: Fono Film.
- Aydos, S. (2010). *Anadolu'dan geldik, devletin tanıtım filmlerinde ulusal kimlik anlatısı (1934- 2005)*. İstanbul: Kilit Yayınları.
- Aydos, S. (2013). Muhafazakar Milliyetçi Muhayyilede Kanuni: Muhteşem Yüzyıl'a Yönelik Tepkilere Dair Bir Okuma. *International Journal Of History*. 5, 1, 1-16.
- Bayrı, K. B. (2013). Türkiye’de popüler kültürde Bizans metaforu. *Toplumsal Tarih*. 232, 77-83.
- Barret, M. (2004). *Marx’tan Foucault’ya ideoloji*. (Çev. A. Fethi). İstanbul: Doruk Yay.

- Billig, M. (2002). *Banal milliyetçilik*. (Çev. Cem Şişkolar). İstanbul: Gelenek Yayınları
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin kara baharı*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bora, T. (2002). Milliyetçi, Muhafazakâr ve İslamcı Düşünce de Negatif Batı İmgesi. *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Modernleşme ve batıcılık*. (Ed. M. Gültekingil ve T. Bora). Cilt: 3, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora T. (2003). Türk milliyetçiliği ve kriz: Bayraklar ve rüzgarlar. *Birikim*. 172, 46-62.
- Bora, T. (2009). Sunuş. *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Milliyetçilik*. (Ed. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları. 15-22.
- Bora, T. ve Can, K. (2004). *Devlet ve kuzgun*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. ve Onaran, B. (2004). Nostalji ve Muhafazakarlık: Mazi Cenneti. *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Muhafzakarlık*. (Ed. A. Çiğdem). Cilt: 5, İstanbul: İletişim Yayınları. 234-260.
- Bora, T. ve Canefe, N. (2009). Türkiye’de popülist milliyetçilik. (Ed. T. Bora). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları. 635-662.
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk sineması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (Çev. Z. Yelce). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Calhoun, C. (2007). *Milliyetçilik*. (Çev. B. Sütçüoğlu). İstanbul: Bilgi Üniv. Yay.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cohen P. A. (1999). *Tophuluğun simgesel kuruluşu*. (Çev. M. Küçük). Ankara: Dost K.
- Çağaptay, S. (2009). Otuzlarda Türk milliyetçiliğinde ırk, dil ve etnisite. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. (Ed: T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları. 245-261.

- Çam, Ş. (2010). Türkiye'deki ana-yayın kuşağı dizilerinin Rum ve Yunanları. (Ed. H. Millas). *Sözde masum milliyetçilik*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Davis, F. (1979). *Yearning for Yesterday: Sociology of Nostalgia*. http://books.google.com.tr/books/about/Yearning_for_Yesterday.html Pdf. (Erişim tarihi.11.09.2013).
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayın.
- Duruel, S. A. (2002a). Kahraman tiplerleri ile tarih yorumu. *Tarih ve Toplum. Tarih ve Sinema Sayısı. 38 (227). 36-42*.
- Duruel, S. A. (2002b). *Sinema tarih ilişkileri ve Türk sinemasında tarihe bakış*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Ecealp, E. ve Güner, G. (Yapımcı) ve Dönmez, A. (Yönetmen). (2013). *Taş Mektep*. [Film]. Türkiye: Statü Film.
- Ekiz, D. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Es Yayınevi.
- Erdoğan, İ. (1999). Popüler kültür: Kültür alanında egemenlik ve mücadele. (Der. N. Güngör). *Popüler Kültür ve İktidar*. Ankara: Vadi Yayınları. 18-52.
- Eren, Ö. (Yapımcı) ve Eren, Ö. ve Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2008). *120*. [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Erkılıç, S. D. (2006). Siyasal iktidar - sinema ilişkisi. (Der. D. Bayraktar ve E. Akçalı). *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler -5, Sinema ve Tarih*. 173-183.
- Erkılıç, S. D. (2013). *Türk sineması'nda tarih ve bellek*. İstanbul: Deki Basım Yayın.
- Ersanlı, B. (2003). *İktidar ve tarih, Türkiye'de "Resmi Tarih" tezinin oluşumu (1929-1937)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, Ş. (1996). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. Eskişehir: Anadolu Üniv. Yayınları.
- Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*. (Çev. T. Ilgaz ve H. Tufan). İstanbul: Kesit Yayın.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve ulusçuluk*. (Çev. B. Behar ve G. Erdoğan). İstanbul: İnsan

- Göçek, F. M. (2009). Osmanlı Devleti'nde Türk milliyetçiliğinin oluşumu: Sosyolojik bir yaklaşım. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Milliyetçilik*. (Ed. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları. 63-76.
- Gökçalp, E. (2004). *Türkiye'de spor basını ve milliyetçilik söylemi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Göktürk, E. D. (2009). 1919-1923 dönemi Türk milliyetçilikleri. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce: Milliyetçilik*. (Ed. T. Bora). İstanbul: İletişim Y.104-116.
- Grossberg, L. (1999). Kültürel çalışmalar ve yeni dünyalar. (Çev. Ö. Özer). *Popüler kültür ve iktidar*. (Der. N. Güngör). Ankara: Vadi Yayınları. 240-274.
- Guibernau, M. (1997). *Milliyetçilikler. 20. yüzyılda ulusal devlet ve milliyetçilikler*. (Çev. N. N. Domaniç). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Güçhan, G. (1999). *Tür sineması, görüntü ve ideoloji*. Eskişehir: Anadolu Ü. Yayınları.
- Güney, A. (2006). Resmi milliyetçilikten popüler milliyetçiliğe geçiş: 1960 sonrası Türk sineması üzerine siyasal bir deneme. *Doğu Batı*, 39, 209-226.
- Güngör, N. (1999). Popüler kültür çıkmazı. (Der. N. Güngör). *Popüler kültür ve iktidar*. Ankara: Vadi Yayınları. 9-17.
- Gürata, A. (2009). Tarih aynı zamanda insanların eğlendiği bir alan olmalı, Cemal Kafadar ile söyleşi. *Kebikeç*. 27. 109-130.
- Hall, S. (1997). Popüler olanın yapıbozumu üzerine notlar. *Mürekkep*, 8, 15-22.
- Hall, S. (1998a). Kültürel kimlik ve diaspora. (Der. J. Rutherford). *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık*. (Çev. İ. Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Hall, S. (1998b). Eski ve yeni kimlikler, eski ve yeni etniklikler. (Der. Anthony D. King). *Kültür, küreselleşme ve dünya-sistemi. Kimlik temsiline çağdaş koşulları*. (Çev. G. Seçkin - Ü. H. Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Hall, S. (1998c). Yerel ve küresel: Küreselleşme ve etkinlik. (Der: A. D. King). *Kültür, küreselleşme ve dünya sistemi*. (Çev. G. Seçkin ve Ü. H. Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (1999a). İdeolojinin yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü. *Medya, İktidar, İdeoloji*. (Der. M. Küçük). Ankara: Ark Yayınları. 77-126.
- Hall, S. (1999b). Kültür, medya ve ideolojik etki. *Medya, iktidar, ideoloji*. (Der. M. Küçük). Ankara: Ark Yayınları. 199-243.
- Hardt, H. (1999). Eleştirelin geri dönüşü ve radikal muhalefetin meydan okuyuşu: Eleştirel teori, kültürel çalışmalar ve Amerikan kitle iletişim araştırması. *Medya, iktidar, ideoloji*. (Der. M. Küçük). Ankara: Ark Yayınları. 15-75
- Hobsbawm, E. J. (2010a). *1780'den günümüze milletler ve milliyetçilik: "Program, mit, gerçeklik*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2010b). Giriş: Gelenekleri icat etmek. *Gelenegin icadı*. (Ed. E. Hobsbawm ve T. Ranger). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Işık, E. (2006). Milliyetçilik, popüler kültür ve Kurtlar Vadisi, *Doğu Batı* 38 227 -247.
- Kellner, D. (2005). Kültür endüstrileri. (Der. E. Mutlu). *Kitle iletişim kuramları*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 233-239.
- Karadoğan, R. (2004). Tarihi çizgi romanların Yeşilçam serüveni: Kostüme avantür filmler. (Der. L. Cantek). *Çizgili hayat klavuzu: Kahramanlar, dergiler ve türler*. İstanbul: İletişim. 66-72.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam öykü sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop çağı ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kushner, D. (1998). *Türk milliyetçiliğinin doğuşu (1876-1908)*. (Çev. Z. Doğan). İstanbul: Fener Yayınları.

- Makal, O. (2010). *Sinemada tarihin görüntüsü*. İstanbul: Beykent Ün. Yayınevi.
- Maktav, H. (2013). *Türk sinemasında tarih ve siyaset*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mersin, S. (2010). Azınlık Filmleri: Tarihin Yeniden İnşası ve Kolektif Bellek. *Sinecine*. 2. 5-29.
- Millas, H. (2009). Milli Türk kimliği ve öteki (Yunan). *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Milliyetçilik*. (Ed. T. Bora). İstanbul: İletişim Yayınları. 193-201.
- Miller, W. (1993). *Anlatı filmleri ve televizyon için senaryo yazımı*. (Çev. Y. Büyükerşen, Y. Demir, N. Esen). Eskişehir: Anadolu Ün. İletişim Bil. Fak.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Özbaş, Z. (2011). *Televizyon haberlerinde milli kimliğin yeniden üretimi: Davos krizi örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması*. İstanbul: Dünya Yayıncılık
- Özkırımlı, U. (2009a). *Milliyetçilik kuramları: Eleştirel bir bakış*. Ankara: Doğu Batı.
- Özkırımlı, U. (2009b). Türkiye’de gayriresmi ve popüler milliyetçilik. *Modern Türkiye’de siyasi düşünce: Milliyetçilik*. (Ed. T. Bora). İstanbul: İletişim 706-717.
- Özön, N. (1972). *100 soruda sinema sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayıncılık.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya 2*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Pamuk, A. (2014). *Kimlik ve tarih. Kimliğin inşasında tarihin kullanımı*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Pösteği, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması*. İstanbul: Es Yayıncılık.
- Rosenstone, R. A. (1995). Introduction. (Ed. R. A. Rosenstone). *Revisioning history*. (http://books.google.com.tr/books?id=HK5chLadEYAC&pg=PA3&hl=tr&source=gbbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false) pdf (15.03.2014).

- Rosenstone, R. A. (2000). Historical looking at the past in a postliterate age. (Ed. M. Landy). *The Historical Film*. http://www.t.studythepast.com/reelhistory/readings/Rosenstone_Historical_Film.pdf (15.03.2014).
- Rutherford, J. (1998). Yuva denilen yer: Kimlik ve farklılığın kültürel politikaları. (Der. J. Rutherford). *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık*. (Çev. İ. Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Y.
- Saydam, B. (1997). *Delidumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. http://www.academia.edu/1620962/Historical_Film_A_Critical_Introduction.pdf (10.11.2013).
- Scognamillo, G. (1998). *Türk sinema tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo G. ve Demirhan M. (1999). *Fantastik Türk sineması*. İstanbul: Kabalcı.
- Sencer, M. (1989). *Toplumbilimlerinde yöntem*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Slack, J. D. ve Allor, M. (1983). *The political and epistemological constituents of critical communication research*. *Journal of communication summer*. 208-218
- Slater, P. (1998). *Frankfurt Okulu*. (Çev. Ahmet Özden). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Smith, A. D. (2002a). *Ulusların etnik kökeni*. (Çev. S. B. ve H. Kendir). Ankara: Dost.
- Smith, A. D. (2002b). *Küreselleşme çağında milliyetçilik*. (Çev. D. Kömürcü). İstanbul: Everest Yayınları.
- Smith, A. D. (2010). *Milli kimlik*. (Çev. B. S. Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, A. D. (2013). *Milliyetçilik: Kuram, ideoloji, tarih*. İstanbul: Atıf Yayınları.
- Sobchack, T. (1977). *Genre film: A classical experience*. (<http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/Sobchack.pdf>) (11.10.2013).
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev*. İstanbul: Metis Yayınları.

Stubbs, J. (2013). *Hictorical film: A critical introduction*. http://www.academia.edu/1620962/Historical_Film_A_Critical_Introduction pdf. (15.03.2014).

Tekinalp, Ş ve Uzun, R. (2009). *İletişim araştırmaları ve kuramları*. İstanbul: Beta Yay.

Türkiye’de milliyetçilik araştırması (2006). Tempo Dergisi, sayı 957.

Weeks, J. (1998). Farklılığın değeri. (Der. J. Rutherford). *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık*. (Çev. İ. Sağlamer). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Yaşartürk, G. (2012). *Türk sinemasında Rumlar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Kitap.

Yıldırım, D. (2009). AKP ve neoliberal popülizm. (Ed. İ. Uzgel ve B. Duru). *AKP kitabı: Bir dönüşümün bilançosu*. Ankara: Phoenix Yayınları. 66-107.

İnternet Kaynakları

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.535fa828592f80.41740799 (Erişim Tarihi: 29.04.2014).

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/429172.asp> (Erişim Tarihi: 02.05.2014).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5372056d081186.93666652 (Erişim Tarihi: 13.05.2014)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.53720578e8e286.17428316 (Erişim Tarihi: 13.05.2014)