



**YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK
SÖYLEMİ: CAN ULKAY FİLMLERİ**

Burhan KONAK

**Yüksek Lisans Tezi
Gazetecilik Anabilim Dalı
Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR
2020
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI**

Burhan KONAK

**YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ:
CAN ULKAY FİLMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR**

ERZURUM – 2020



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum Yeni Türkiye Sinemasında Milliyetçilik Söylemi: "Can Ulkay Filmleri" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder. tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

11.11.2020

Burhan KONAK

Aslı Islak İmzalıdır

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **MADDE 6– (1)** Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internette paylaşılmamış durumda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç.Dr. Elif KÜÇÜK DURUR danışmanlığında, Burhan KONAK tarafından hazırlanan bu çalışma 27/10/2020 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Gazetecilik Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr. Elif KÜÇÜK DURUR

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Ahmet TAYLAN

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi İbrahim Etem ZİNDEREN

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Sait UYLAŞ

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
GÖRSELLER DİZİNİ.....	VII
ÖNSÖZ.....	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. SİNEMANIN DOĞUŞU, TOPLUM VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ	6
1.1.1. Sinema ve Toplum/Halk İlişkisi	9
1.1.2. Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema ve Propaganda	13
1.1.2.1. Sinema ve İdeoloji İlişkisi	16
1.2. MİLLET, MİLLİ KİMLİK, MİLLİYETÇİLİK VE SİNEMA İLİŞKİSİ	26
1.2.1. Millet	26
1.2.2. Milli Kimlik.....	32
1.2.3. Milliyetçilik ve Söylem İlişkisi	33
1.2.4. Aydınlar/Entelektüeller	37
1.2.5. Hafıza, Tarih, Mitoloji	37
1.2.6. Vatan Toprağı (Coğrafya)	38
1.2.7. Ortak Kader	39
1.2.8. Dil.....	40
1.3. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ	41
1.4. SİNEMANIN MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ VE MİLLİ KİMLİK OLUŞTURMADAKİ ETKİSİ	44

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. DÜNDEN BUGÜNE TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ.....	49
2.1.1. Osmanlı Döneminde Milliyetçi Sinema	50
2.1.2. Erken Cumhuriyet-Tiyatrocular Döneminde Milliyetçi Sinema.....	51
2.1.3. Çok Partili Döneme Kadar Milliyetçi Sinema	53

2.1.4. Çok Partili Dönemde Milliyetçi Sinema	54
2.1.5. Klasik Yeşilçam Anlatısı İçerisinde Milliyetçilik Söylemi.....	55
2.1.5.1. Toplumsal Sorunlara Eğilen Toplumsal Gerçekçilik Akımı	56
2.1.5.2. Ulusal Sinema Akımı.....	56
2.1.5.3. Devrimci Sinema Akımı.....	57
2.1.5.4. Milli Sinema Akımı	58
2.1.6. 12 Eylül Darbesinden 2000'lere Türk Sinemasında Milliyetçilik Söylemi	61
2.2. CAN ULKAY SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ	64
2.2.1. Araştırmanın Amaç ve Kapsamı	64
2.2.2. Araştırmanın Materyal ve Yöntemi.....	66
2.2.3. Araştırmanın Önemi	68
2.3. DÜN VE BUGÜN ARASINDAKİ KÖPRÜ: “SARIKAMIŞ ÇOCUKLARI” .	70
2.3.1. Filmin Künyesi	70
2.3.2. Filmin Öyküsü.....	70
2.3.4. Sarıkamış Çocukları Filminde Metaforlara Yüklenmiş Milliyetçilik Söylemi .	73
2.3.5. Sarıkamış Çocukları'nda Milliyetçilik Söyleminin Taşıyıcısı Kadınlar	76
2.4. İKİ MİLLET ARASINDA KURULAN DUYGUSAL BAĞIN ADI:	
“AYLA”	79
2.4.1. Filmin Künyesi	79
2.4.2. Filmin Öyküsü.....	80
2.4.3. Barışı ve Merhameti Temsil Eden Türk Askeri Üzerine İnşa Edilen Milliyetçilik Söylemi.....	80
2.4.4. Filmde Türk Milliyetçiliğini Yeniden Üreten Diğer Temsiller.....	83
2.4.5. Filmdeki Milliyetçilik Söylemi Bağlamında Duygusal Ve Kültürel Bağlar Vurgusu	86
2.5. ÇANAKKALEDEN KİLOMETRELERCE UZAKTA ÇANAKKALE İÇİN VERİLEN MÜCADELE; TÜRK İŞİ DONDURMA.....	87
2.5.1. Filmin Künyesi	87
2.5.2. Filmin Öyküsü.....	87
2.5.3. Filmde Militarist Milliyetçilik Söylemi	88
2.5.4. Filmde Karşı Milliyetçilik Söylemi.....	92

SONUÇ.....	96
KAYNAKÇA	99
ÖZGEÇMİŞ.....	104



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ: CAN ULKAY
FİMLERİ

Burhan KONAK

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR

2020, 104 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR

Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Etem ZİNDEREN

Dr. Öğr. Üyesi: Ahmet TAYLAN

Bir ideoloji olarak uluslaşma süreci içerisinde belirginleşen milliyetçilik, günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Milliyetçilik ideolojisi aynı zamanda bir kimlik tasavvuru ortaya koymakta ve bireylerin kimliklenme süreçlerinde başat bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, kimliklenme sürecinin önemli çevresel öğelerinden biri olan kitle iletişim araçları ve bu araçlar arasında sayılabilecek olan sinema öne çıkmaktadır. Sinema gerek milliyetçilik söyleminin gerekse de diğer söylemsel kurguların etkili bir propaganda aracı olarak kullanılmaktadır. Diğer yandan sinema, hem toplumsal alandaki milliyetçilik söylemi tarafından belirlenmekte hem de milliyetçi söylem içeren kurgularla toplumsal alanda belirleyici olmaktadır.

Günümüzde sinema, sektöründeki gelişmelere bağlı olarak değişen anlatım biçimleri ve alt yapı teknikleriyle daha da etkili bir araca dönüşmüştür. Bu bağlamda, zaman ve mekân sınırı gözetilmeksizin, konusunu bugünden alan ve geleceğe göndermeler yapan ya da çok eski tarihleri anlatan filmler yapılabilmektedir. Bu olanaklar dâhilinde film yapan yönetmenler, milliyetçilik söylemi çerçevesinde güncel ya da tarihi olayların ikisini bir arada ele alan ve geçmişle bugün arasında bağ kuran anlatıları filmlerinde işleyebilmektedirler.

Milliyetçilik söylemi, gündelik hayat pratikleri içine yerleşmiş bir yapı olması ve etkinliğini zamana ve koşullara bağlı kalmaksızın sürdürmesi bağlamında var olan politik atmosfer içerisinde zaman zaman daha fazla öne çıkmaktadır. Dolayısıyla sinema hem gündelik hayatın hem de sektörel anlamda politik ortamın bir parçası olması bağlamında milliyetçilik söyleminin yeniden üretilmesinde önemli bir rolü bulunmaktadır.

Dünden bugüne milliyetçiliğin Türk sinemasındaki temsillerine ve toplumsal algılanış biçimlerine bakıldığında çoğunlukla biz in yüceltilerek ötekinin düşmanlaştırıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bir aidiyet duygusu ya da yaşam biçimi şeklinde ifade edilebilecek olan milliyetçiliğin günümüz Türk sinemasında yeniden inşa edilmesini akademik olarak incelemek önem arz etmektedir. Bu tezin amacı da yönetmen Can Ulkay'ın filmlerinde ötekini düşmanlaştırmadan biz anlayışı ile milliyetçilik vurgusunu nasıl yaptığını ortaya koymaktır. Çalışma kapsamında yönetmenin; *Sarıkamış Çocukları* (2017), *Ayla* (2017) ve *Türk İşi Dondurma* (2019) filmlerindeki milliyetçi öğeler analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Can Ulkay Sineması, Türk sineması, Milliyetçilik Söylemi, Türk Sinemasında Milliyetçilik Söylemi

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****DISCOURSE OF NATIONALISM IN NEW TURKISH CINEMA: THE FILMS
OF CAN ULKAY****Burhan KONAK****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR****2020, 104 Pages****Jury: Assoc. Prof. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR****Asst. Prof. Dr. İbrahim Etem ZİNDEREN****Asst. Prof. Dr. Ahmet TAYLAN**

Nationalism, which became evident in the process of nationalization as an ideology, continues its effect today. The ideology of nationalism also reveals a vision of identity and plays a dominant role in individuals' identification processes. In this context, mass media, one of the important environmental elements of the identification process, and cinema, which can be counted among these tools, stand out. Cinema is used as an effective propaganda tool for both the nationalist discourse and other discursive fictions. On the other hand, cinema is both determined by the discourse of nationalism in the social sphere and determines the social sphere with fiction that includes nationalist discourse.

Today, cinema has become an even more effective tool with changing narrative styles and infrastructure techniques depending on the developments in its sector. In this context, regardless of time and space limits, films that take their subject from today and refer to the future or tell very old histories can be made. Within the scope of these possibilities, directors who make films, within the framework of the discourse of nationalism, can handle narratives that deal with both current or historical events and establish a link between the past and the present.

The discourse of nationalism sometimes becomes more prominent in the existing political atmosphere in the context of its being a structure embedded in daily life practices and continuing its effectiveness regardless of time and conditions. Therefore, cinema has an important role in reproducing the nationalist discourse in the context of being a part of both daily life and the political environment in the sectoral sense.

When we look at the representations and social perception of nationalism in Turkish cinema from past to present, it is seen that mostly we are glorified and the other is made enemies. Therefore, it is important to examine academically the reconstruction of nationalism, which can be expressed as a sense of belonging or a way of life, in contemporary Turkish cinema. The purpose of this thesis is to reveal how director Can Ulkay emphasized nationalism with his understanding of us without making the other hostile in his films. Within the scope of the work, the director; Nationalist elements in the films *Sarıkamış Çocukları* (2017), *Ayla* (2017) and *Türk İşi Dondurma* (2019) were analyzed.

Key Words: Can Ulkay's Cinema, Turkish Cinema, Nationalism Discourse, Nationalism Discourse in Turkish Cinema,

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AB	: Avrupa Birliği
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
Akt	: Aktaran
BM	: Birleşmiş Milletler
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
D.İ.B.	: Diyanet İşleri Başkanlığı
DHKP-C	: Devrimci Halk Kurtuluş Partisi Cephesi
DP	: Demokrat Parti
FETÖ	: Fethullahçı Terör Örgütü
G8	: Sekizler Grubu
Haz.	: Hazırlayan
ILO	: Uluslararası Çalışma Örgütü
İŞİD(DEAŞ)	: Irak Şam İslam Devleti
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
PDY	: Paralel Devlet Yapılanması
PKK	: Kürdistan İşçi Partisi
TC	: Türkiye Cumhuriyeti
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon
TTK	: Türk Tarih Kurumu
YPG	: Halk Savunma Birlikleri

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Seher(Nene) filmin açılış sekansında Sarıkamış tepelerine bakarken gösterilmektedir.....	71
Görsel 2. Filmde Profesör Vahdet’in tarih araştırmacıları ile Sarıkamış Destanı üzerine yaptığı toplantı görülmektedir.	72
Görsel 3. Sarıkamış’ta cepheye giden çocuk yaştaki askerler, film boyunca soğuğa rağmen ellerindeki bayrağı taşımak ve yere düşürmemek için var güçleriyle mücadele etmektedir.	73
Görsel 4. Cepheye giden askerlerden biri kar üzerinde yatmaktadır. Bu fotoğraf Mustafa Kemal’in kar üstünde uyuduğu fotoğrafına göndermede bulunmaktadır.....	75
Görsel 5. Sarıkamış Çocukları filminin afişi, afişin ağırlık merkezini Seher Nene’nin gençlik ve yaşlılık fotoğrafları oluşturmaktadır.	77
Görsel 6. Alina ve Esker Sarıkamış’a giderken	79
Görsel 7. Ayla filminin afişlerinden birisi.....	81
Görsel 8. Türk Şehitliği sahnesinde fondaki mezarların hepsinde Türk bayrağı imgesi görülür.	84
Görsel 9. Süleyman Astsubayın Ayla’yı Türk Barış Gücü okuluna teslim edip ayrıldığı sahne	85
Görsel 11. Türk İşi Dondurma film afişi	88
Görsel 12. Ali’nin savaşa gitmeden önce Gülsüm ile birlikte Türk bayrağı diktiği sahne.....	90
Görsel 13. Birliğini tutanların sadece iki kişi olduğunu öğrenen generalin yüz ifadesi	91
Görsel 14. Mehmet ve Ali’nin Osmanlı’nın savaşa girdiğini öğrendikleri sahne.....	93
Görsel 15. Filmde “düşmen ezilene kadar daha fazla erkek ve biraz daha fazlası” “haydi gençler mücadeleye destek verin” yazan pankartların görüldüğü sahne.....	94

ÖNSÖZ

Bir film şeridi gibi akıyor hayat, herkesin senaryosu kendi alın yazısı ve herkes kendi hayatının başrol oyuncusu. Bir gün nihayete erecek bu hayat filminde ise amaç hem kubbede hoş bir seda bırakmak hem de fiziksel olduğu kadar zihinsel olarak da yaşadığımızı belli etmek. Çünkü insana dair en ufak düşünce ya da fikir kırıntısının olmadığı bir yerde yaşam belirtisi de yoktur. Umarım bu çalışmadaki düşünceler başka düşüncelere az da olsa bir katkı yapar.

Öncelikle doğduğum andan bu güne gelene kadar desteklerini her an yürekten hissettiğim, hayattaki ilk öğretmen ve rehberim olan kıymetli aileme sonsuz şükran ve saygılarımı sunarım.

İlköğretimden başlayarak yükseköğretime gelinceye kadar eğitim öğretim hayatım boyunca üzerimde emeği olan, başta ilkokul öğretmenim Akide USTA olmak üzere tüm öğretmen ve hocalarıma, özellikle bu tez çalışmasında kahrımı çeken değerli hocam Doç. Dr. Elif KÜÇÜK DURUR'a teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca değerli fikirlerini önemseydiğim ve bu süreçte her zaman fikirlerine başvurduğum kıymetli arkadaşım Mutluhan ÇAMUR'a da çok teşekkür ederim.

Herkesin en güzel hikayeyi yaşaması dileğiyle....

Erzurum-2020

Burhan KONAK

GİRİŞ

Avcı toplayıcı toplumdan sanayi ya da endüstri toplumuna varana dek her dönem toplumlar için farklı tanımlamalar yapılmıştır. İnsanlığın gelişimindeki ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel etkinlikler toplumları biçimlendirmiştir. Tüm bu edimler, kazanımlar ve farklı değerler insanlık tarihinin gelişim sürecinde birer kilometre taşı olarak yer almıştır.

Sanayi devriminden sonra üretim, ekonomi ve bunlara bağlı olarak yönetim şekilleri de değişmeye başlamış, özellikle 19. yüzyıldan itibaren bu durum görünür olmuştur. 20. yüzyıl ile birlikte bilimsel ve teknolojik gelişmeler sonucu mesafeler ve farklılıklar anlamını kaybetmeye başlamış, toplumlar nezdinde tüketim kültürü hâkim olmuştur. Özellikle ekonomi, bilim, teknoloji ve iletişim kanallarını elinde bulunduran ve onları yönlendirebilen toplumsal sınıflar her alanda diğerlerine üstünlük sağlamıştır. Bu bağlamda emperyalizm, geçmişte olduğu gibi sadece toprak ya da doğal kaynakları değil aynı zamanda kültürel ve manevi değerleri de sömürmeye başlamıştır. Samuel Huntington'un *Medeniyetler Çatışması* (1996) adlı çalışmasında belirttiği gibi günümüzdeki çatışmalar askeri ya da ekonomik çatışmalardan ziyade kültürel çatışmalar üzerine gelişmektedir.

Modernleşme sürecinde ortaya çıkan milletler ve milliyetçilik kurguları modernleşme sonrasında da geçerliliğini kaybetmediği gibi söz konusu kültürel çatışma alanının odağını oluşturmıştır. Bu bağlamda tarihi süreç içerisinde farklı şekillere bürünerek yeniden üretilen, ırkçı, faşist, bütünlükçü ya da ayrılıkçı hangi isimle anılırsa anılsın günümüze dek varlığını koruyan, zamana ve toplumsal yapıya göre şekillenebilen milliyetçilik kurgusu bu çalışmada bir söylemsel alan olarak ele alınmıştır.

Milliyetçiliğin ortaya çıkışı Fransız İhtilalinin gerçekleştiği ve modernleşmenin başladığı 18. yüzyıla dayandırılmaktadır. Daha önceki dönemlere dayandıran ilkçi düşünürlere rağmen modern anlamdaki milliyetçilik olgusunun çıkış noktası olarak 18. yüzyılı kabul eden perspektif hâkimdir. 18. yüzyıldan sonra çok uluslu imparatorlukların dağılmasıyla uluslaşma süreci başlamış ve yeni modern devletler kurulmuştur. Böylece milliyetçilik, kazandığı ivmeyle toplumsal bir harekete ve aynı zamanda gündelik hayatın içine nüfuz eden bir söyleme dönüşmüştür.

Diğer söylemsel oluşumlar gibi milliyetçilik söylemi de bir “öteki” kurgusuna ihtiyaç duyar ve bu öteki ya da ötekiler üzerinden milli kimliği oluşturan “biz” olma halini kurgular. Ötekine yönelik düşmanlık veya ötekinin biz’e yönelik tehdidi biz kurgusunu canlı tutar. Gerçek şu ki, milli kimlik ulus devlet eliyle tasarlanır ve devlet için olmazsa olmazdır. Bu gerçek hem milli kimliği emin ellere alır hem de aidiyet hissedendenlerin iradesini zapt eder. Sonucunda ise diğer bütün millet ya da devletler “öteki”dir. (Spencer ve Wollman, 2020: 39).

Milliyetçilik söyleminde hem “biz” kolektif bilincini oluşturmak ve “biz”i bir arada tutmak hem de “öteki”nin ötekiliğini pekiştirmek amacı çerçevesinde sinema önemli propaganda araçlarından biridir. Gerek sahip olduğu anlatım özellikleri ile birçok mesajı aynı anda verebilmesi gerekse insanlara ulaşımı kolay olduğu için, sinema milliyetçilik söyleminin inşası ve yeniden üretiminde her zaman önemli bir propaganda aracı olmuştur. Milliyetçilik söylemi çerçevesinde ülkeler, rakip ya da tehdit olarak algıladıkları ötekine karşı ya da biz olma halini yücelten propaganda filmleri yaptırmıştır. Bu açıdan birçok devlet saldırı tehdidi ya da terör konularının ulusal sinemalarında işlenmesine destek vermiştir. Hollywood için 60’lı ve 70’li yıllarda Vietnam, 80’lerde Afganistan, 2000’lerde 11 Eylül saldırıları; Fransız sineması için Cezayir Ayaklanması ve 1968 öğrenci hareketleri; Rus sineması için devrim dönemleri; İspanyol Sineması için iç savaş yılları; Çin sineması için Japon saldırıları; Boşnak sineması için Sırp Soykırımı; Azerbaycan sineması için Karabağ meselesi en fazla ele alınan konular arasında yer almıştır (Dinçer, 2019: 9).

Türk sinemasında da milliyetçilik söylemi bağlamında farklı milliyetçilik kurguları, dönemlere göre algılanan farklı tehdit unsurları konu olarak işlenmiştir. Örneğin Menekşe’ye (2005) göre Cumhuriyetin ilk yıllarında modern Türkiye’nin inşası için en büyük engel olarak dini unsurlar tehdit olarak algılanmış ve bu doğrultuda filmler çekilmiştir. “*Bir Millet Uyanyor*” (1932), “*Karım Beni Aldatırsa*” (1933), “*Söz Bir Allah Bir*” (1933) gibi yapıtlar bu filmlere örnek verilebilir.

Çok partili döneme geçildikten sonra özellikle 60’lı ve 70’li yıllarda Türk tarihine ve Türk-İslam sentezine yönelik milliyetçi filmler çekilmiştir. Bunlara Süreyya Duru’nun *Malkoçoğlu* (1966), Natuk Baytan ve Aytekin Birkon’un *Kara Murat* (1972), Atıf

Yılmaz'ın *Battal Gazi* (1971), Tunç Başaran'ın *Tarkan* (1969) filmleri örnek verilebilir (Dinçer, 2019: 7).

12 Eylül 1980 darbesinin etkilerinin söz konusu olduğu dönemde apolitik bir çizgi izleyen Türk sinemasında 2000'lere gelindiğinde Ortadoğu'da baş gösteren PKK, DEAŞ/İŞİD, DHKP-C gibi yerel ve küresel terör örgütlerini yermeye yönelik milliyetçi filmler gösterime girmiştir. Bu bağlamda çekilen filmlere Serdar Akar'ın *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) ve *Kurtlar Vadisi Vatan* (2017) filmleri; Zübeyr Şaşmaz'ın *Kurtlar Vadisi Filistin* (2011), Alper Çağlar'ın *Dağ II*, Erhan Baytemur'un *Bordo Bereliler Suriye* (2017) ve *Afrin* (2018) filmleri gibi yapıtlar örnek verilebilir. Bunların yanı sıra milliyetçilik söyleminin öne çıktığı ve "Ülkücü filmler" olarak adlandırılan Mehmet Kılıç'ın yönettiği *Güneş Ne Zaman Doğacak* (1977), İsmail Güneş'in yönettiği *Gülün Bittiği Yer* (1999) ve Kemal Uzun'un yönettiği *Ankara Yazı/ Veda Mektubu* (2016) gibi filmler de çekilmiştir.

Bunlara ek olarak, son dönemde milli birlik, beraberliğe gönderme yapan, tarihi gerçekliklere dayalı ve dramatik özellikleriyle öne çıkan filmler çekilmiştir. *Fetih 1453* (2012), *Ertuğrul 1890* (2015) ve bu çalışmanın araştırma konusunu oluşturan yönetmen Can Ulkay'ın *Sarıkamış Çocukları* (2017), *Ayla* (2017), *Türk İşi Dondurma* (2019) filmleri bunlara örnek gösterilebilir. Söz konusu filmler; vatan, millet, birlik, bütünlük ve kültürler arası ilişkiler gibi milliyetçilik söylemini yeniden üreten birçok temsili bünyesinde barındırmaktadır.

Çalışma kapsamında yapılan literatür taramasında, Türk sinemasında milliyetçiliğin temsili konusunda bazı akademik araştırmalara rastlanmıştır. Örneğin; Aytekin (2012) *Türk Milliyetçiliğinin Türk Sinemasına Yansıması 2005-2011* başlıklı çalışmasında 2005 ile 2011 yılları arasını kapsayan 6 yıllık dönemde çekilen filmlerde, Türk Milliyetçiliğinin, Türk Sinemasında nasıl temsil edildiğini ve söz konusu dönemde çekilen milliyetçilik temalı filmlerde Türk Milliyetçilik kodlarının nasıl oluşturulduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Aslan (2015) *Sinemada Milliyetçilik ve Estetik: Türk Sinemasındaki Milliyetçi Filmlerin Analizi* başlıklı çalışmasında Milliyetçi filmler de estetik dilin nasıl oluşturulduğunu ve görsel olarak milliyetçi anlatımın nasıl ortaya çıkarıldığını gösterge bilimsel olarak incelemiştir. Uzun (2016) *Yeni Türk Sinemasında Öteki'nin Temsili: Milliyetçiliğin Eril Dili* başlıklı çalışmasında örnek filmler üzerinden

ötekinin nasıl oluşturulduğunu ve sosyolojik olarak sinemada ötekinin eril dil ile nasıl ifade edildiğini feminist film eleştirisi yöntemi ile incelemiştir. Küpçük'ün (2019) *Politik Türk Sinemasında Ülkücü Filmler* başlıklı çalışmasında ise, 12 Eylül 1980 darbesi ile öncesindeki dönemi konu alan filmler incelenmiş ve darbe dönemindeki işkence ve haksız uygulamaların dönem filmlerine nasıl yansıdığı analiz edilmiştir. Son olarak Dinçer (2019) *2000 Sonrası Türk Sinemasında Milliyetçilik Temalı Filmlerde Öteki* başlıklı çalışmasında 2000 yılından sonra Türk sinemasında milliyetçilik söylemi ile çekilen filmlerde ötekinin nasıl inşa edildiğini incelemiş, sinemanın politikayla olan ilişkisini analiz etmiştir.

Yeni Türkiye Sinemasında Milliyetçilik Söylemi: Can Ulkay Filmleri başlıklı bu çalışmada ise son dönem Türk sinemasının etkili yönetmenlerinden olan Can Ulkay'ın örnek filmlerinde milliyetçilik söylemini nasıl yeniden ürettiği ve hangi kodlarla izleyiciye aktardığı söylem analizi yöntemi ile incelenerek deşifre edilecektir. Daha önce bu konuda yapılmış çalışmalardan daha güncel olması bağlamında önem taşıyan bu çalışma için Can Ulkay filmlerinin seçilmesinin sebebi, bu filmlerde milliyetçilik söyleminin “öteki”nin düşmanlaştırılması üzerinden değil daha çok kültürler arası bağ kurularak “biz” kurgusunun oluşturulması bağlamında ele alınmış olmasıdır. Çünkü Türk sinemasında milliyetçilik söyleminin daha önceki temsillerine bakıldığında biz/öteki, yerli/yabancı, dost/düşman gibi zıtlıklarla ele alındığı görülmektedir. Milliyetçiliğin sinema filmlerinde kutuplaştırıcı bir anlayış ile temsil edilmesi toplumu da bu yönde etkilemekte, bu bağlamdaki sinema temsilleri ile toplumsal kanaatlerin paralel seyri yapılan akademik çalışmalara da yansımaktadır. Hem bu konuda yapılan çalışmaların sınırlı olması hem de bu çalışmalarda milliyetçiliğin ayrılıkçı, düşmanlaştırıcı ve olumsuz yönüne dikkat çekilmesi önemli bir sorun teşkil etmektedir. Çünkü milliyetçilik bireysel ya da toplumsal olarak bir kimlik ve aidiyet oluşturmalarının yanı sıra, belli bir yaşam biçimi ve birlikte varlık göstermek gibi hasletleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Günümüzde politik, ekonomik, bilimsel ve sanatsal alanlardaki gelişmelere bağlı olarak yaşanan değişimlerin de yönlendirdiği gibi, ötekine düşmanlık üzerinden değil biz kurgusu üzerinden inşa edilen milliyetçilik söyleminin ele alınmasını gerekli kılmıştır. Bu çalışma, yönetmen Can Ulkay'ın tarihi olaylar temelinde yapılandığı filmler bağlamında nefret söylemini yeniden üretmeden, ötekini düşmanlaştırmadan, biz ve ötekiler arasındaki kültürel ve duygusal bağlar üzerinden milliyetçilik söyleminin nasıl

yeniden üretildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmanın ortaya koyduğu bu farklı perspektif bağlamında, milliyetçiliğin olumlu, ilerici ve demokratik yanı vurgulanmakta ve bu anlamda literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. SİNEMANIN DOĞUŞU, TOPLUM VE İDEOLOJİ İLİŞKİSİ

Sinemanın ortaya çıkışı ve gelişimi incelendiğinde oldukça uzun ve çetrefilli süreçlerden geçerek günümüzdeki halini aldığı görülmektedir. Bu süreçlere bakıldığında sinema tarihini ele alan birçok yazılı ve görsel kaynaktan sinemanın gerek teknik olarak gerekse de sanat dalı olarak farklı aşamalardan geçtiği ve her aşamadan bünyesine bir şeyler katarak gelişimini sürdürdüğü fark edilir. Sinema ortaya çıkmadan önce, temeli sanat ve edebiyata dayalı birçok uygulamanın ona kaynaklık ettiği görülmektedir. “Bir düş makinesi olan sinema; özellikle tiyatro, roman, öykü, destan, efsane, masal, fotoğraf, meddah, orta oyunu, karagöz, şiir, mimari, dekoratif tasarım vb. alan ve türlerden de beslenir” (Yalsızuçanlar, 2008: 95). Teknik olarak bakıldığında ise sinemanın temeli fotoğraf tekniğine dayanmaktadır. Işık, karanlık oda, ışığın kırılması, üçgen prizmada toplanması ve ışığa duyarlı bir yüzey üzerinde görüntünün oluşturulması sonucu fotoğrafın elde edilmesi, elde edilen fotoğraf görüntülerinin yine teknik bir aletle hareketlendirilerek sinema anlatısının ortaya çıkması aşamaları sinemanın tek bir kanaldan ya da tek bir bileşenden oluşmadığını göstermektedir. Dolayısıyla sinemanın doğuşu, sinema tarihi açısından aynı zamanda teknik bir konudur, fakat teknik alt yapı çalışmamızın inceleme alanı dışında olduğundan bu çalışmada sinemanın başlangıcı halka açık ilk film gösterimlerinin yapıldığı tarihten itibaren ele alınmıştır. Teksoy da, Lumiere kardeşlerin Paris’te Boulevard des Capucines, 14 numaradaki Grand Hotel’in altındaki Grand Cafenin alt katında yer alan Salon des Indiens’de yaptıkları halka açık ilk sinema gösterisinin daha sonra sinema tarihçileri tarafından 20. yüzyıla damgasını vuran sinemanın başlangıç tarihi olarak benimseneceğini ifade etmektedir (2005: 13).

Ön adları Auguste ile Louis olan ve daha sonra sinema tarihine Lumiere kardeşler olarak geçen, fotoğrafçı bir babanın iki oğlunun bulduğu, fotoğrafların hareket ettiği algısını oluşturan ve sinematograf¹ (cinematographe) adını verdikleri aygıt, insanlık için hem sanatsal hem de toplumsal olarak önemli bir dönüm noktasıydı. Tekerleğin icadı, barutun, pusulanın bulunması, matbaanın kurulması vb. gibi dünya tarihinde daha önce

¹ “Görüntüyü bir düzlem ya da ortam üzerine ardışık kareler halinde kaydederek hareketli görüntü elde etme”(TRT,2015:79).

bulunmuş birçok yenilik gibi iki kardeşin bulduğu bu yeni aygıt, onlar tahmin etmeseler de toplumsal ve kültürel olarak insanlık tarihi açısından çok önemli bir yenilikti. Geçen 20. yüzyılda atom çekirdeğinin parçalanmasının bilim alanında meydana getirdiği önemli değişimi, sanat ve kitle iletişim alanında günümüzde en etkili kitle iletişim araçlarından biri olan televizyona da öncülük eden sinema gerçekleştirdi (Teksoy, 2005: 15).

Yukarıda da ifade edildiği gibi, 28 Aralık 1895 tarihinde Lumiere kardeşlerin halka açık ilk gösterimlerinde çok kısa da olsa bir trenin gara gelişi gösterilmiş, insanlar perde de gördüklerini gerçek zannederek korku ve paniğe kapılmıştır. Halka açık ilk film gösterimi ve bu gösterimin izleyenler üzerinde yapmış olduğu etki o günden sonra artarak devam etmiştir. Lumiere kardeşlerin tamamen bireysel merakları ile seyirlik bir araç olarak icat ettikleri sinematograf ilk gösterim gününden sonra artık halk üzerinde en etkili kitle iletişim araçlarından biri olmuş ve bu birliktelik savaş dönemleri, krizler, buhranlar vs. gibi olumsuz durumlarda belki aksamış ama hiç kaybolmamıştır. Bu yeni sanat dalının, sanat üretiminin yanı sıra toplumu/halkı psikolojik, kültürel, siyasal ve ideolojik olarak birçok açıdan etkilemiş olması onu daha da önemli hale getirmiştir. “Sinema, ortaya çıkarıldığı kültürün hâkim değerlerinin ve görüşlerinin bir ‘yansıması’ olarak görülür” (İri, 2004: 1).

Kitleleri etkilemesi dolayısıyla günümüzde sinema, sosyolojik, psikolojik ve kültürel açıdan birçok bilim dalının araştırma ve inceleme konusu olmuştur. 7. sanat sinema görsel ve ses tekniklerinin yanı sıra doğrudan ve dolaylı anlatım teknikleriyle de diğer sanat dallarından farklı olarak izleyiciye etki etmekte ve birçok açıdan izleyiciyi yakalamaktadır. Sinemanın gerek sanatsal olarak gerekse de eğlenceye dayalı bir kitle iletişim aracı olması hasebiyle diğer sanat dallarının aksine daha kolay ulaşıp daha kolay tüketilebilir olması onun insanları etkileme gücünü artıran bir diğer önemli özelliğidir. Her sanat dalında olduğu gibi sinemanın içerisinde de eleştiri, sorgulama ve gerçekliği farklı bir gözle, kendine has tarzıyla anlatabilme özelliği vardır. Bu özellikleri sayesinde bir sinema filmi bazen bir eğlence kaynağı bazen de kitleleri harekete geçiren bir propaganda aracı olabilmektedir. Çoğu zaman sinemanın içinden çıktığı değerleri yansıtması ya da bünyesinde var olan politik/ideolojik görüşleri empoze etmesi onun etkileme gücünden gelmektedir. Bazen belli bir amaçla çekilmiş konusunu bilmediğimiz herhangi bir filmi izlerken daha ilk karesinden itibaren o filmin politik ya da ideolojik bir film olduğunu anlayabiliriz. Bazen de öyle a politik filmlerde vardır ki sadece güldürü ve

eğlence esasına dayalıdır ama yine de içerisinde bir parça ideolojik söylem barındırabilir. İzleyici perde de gördüğü filminden etkilenmediğini düşünse bile sinemanın bilinçaltı mesaj iletebilme özelliği sayesinde aslında o filminden etkilenmektedir. Bu açıdan sinemada, teknik ekipten ziyade yapımcı, yönetmen, senarist gibi bu işin fikir üretimini yapan insanlar filmin hangi mesajı nerede, nasıl ve ne şekilde vereceğini planlamaktadır. Genel olarak yönetmen bakış açısı diye ifade edilen bu yapıyı inceleyerek film hakkında fikir sahibi olunabilmektedir. “O halde filmleri inceleyerek dönemin sosyo-politik ortamını anlayabilmek, filmin yaşamdan ne aldığını ve yaşama neler kattığını görebilmek, yönetmenin farkında olmadan işlettiği bilinçaltı süreçlerini yorumlayabilmek, kurulan ‘dil oyunlarının’ ayırdına varabilmek ve ideolojileri çıkarsayabilmek; en azından bunları tartışabilmek olasıdır” (Öztürk, 2000: 15).

Ayrıca bir sanat dalı olarak sinema, içinde yaşadığımız toplumsal değerler, şartlar ya da yapılar ne olursa olsun bunları konu edinebilir ve kendi yorum süzgecinden geçirerek gerçekliği hem farklı bir şekilde ele alır hem de onu yeniden üretir. Öyle ki bunu ister yapılandırılmış bir yönetmen bakış açısıyla isterse de özünde var olan yorumlama gücüyle yapar. Sinema yapımcılar, haber filmi ile belgeselin mukaddes ve müdahale edilemez olduğunu ifade ederler. Ancak günümüzde izlediklerimizin birçoğunda ekonomik tutum, politik söylem ve tarihin kurmaca sunumu mukaddese karışmış durumdadır (Thomson, 2018: 21).

Klasik Yeşilçam anlatı sineması için kullanılan “*o senin dediğin ancak filmlerde olur*” ifadesine atıf yaparcasına gerçeğin bir yansıması ve gerçekliğin yeniden üretimi olan sinema da gösterilen içeriklerin çoğu izleyicide kabul görür. Yani bir sinema filminde anlatılan bir hikâye ya da gösterilen olaylar silsilesi izleyici tarafından gerçek hayatta deneyimlenmiş olsa, izleyici gördükleri karşısında tepkisiz kalmayacak veya en azından bir eleştiri, sorgulama ya da yorumlama süzgecinden geçirecektir. Fakat aynı olayı aynı izleyici bir sinema filmi ile beyazperde de gördüğünde adeta kendini buna hazırlamışçasına durumu normal kabul etmektedir. Sinemanın büyüü de burada karşımıza çıkmakta ve izleyicide rızayı oluşturmaktadır. Sinemanın hakikat yanı izleyiciyi sardığından, filmin aracılığı gözlerden silinmektedir. Filmdeki gerçeklik sıradanlaşmakta ve her şey olağan gözükmektedir. Öyle ki kimi zaman normal olmayan bir sahne ya da söz dikkat çekmemektedir. Az ve basit tümceler, görsellikle desteklendiğinden normalleşme daha basit olmaktadır (Tatlı, 2015: 23). Sinemanın var

olan toplumsal gerçekliği eleştirmesi ya da yorumlaması su götürmez bir hakikattir. Bunu doğrudan ya da dolaylı olarak yapsa da netice itibariyle toplum ya da izleyicide bir algı oluşturabilir ve bir yönlendirme yapabilir. Bunu bazen tarihi bir film ile bazen bir dönem filmi ya da komedi ile yapar. Örneğin tarih filmleri vasıtası ile tarihe olan bakış açısı iyi veya kötü olarak yeniden üretilebilmektedir (Dinçer, 2019: 91). Beyaz perdenin bu yönü ile toplum üzerine bu kadar etki edebilmesi sadece yapımcı ve yönetmenlerin değil başta politikacılar olmak üzere ekonomistler vb. gibi birçok otoriteyi kendine çekmiştir. Dolayısıyla sinema ne fotoğraflarda hareket algısı oluşturan teknik bir alet ne sadece güzel olanı arayan bir sanat dalı ne de insanları hipnotize eden büyümlü bir fenerdir. Tüm bunları ve daha fazlasını da içinde barındırarak kendi gerçekliği ile tılsımlı gücünü oluşturan zengin fikirler dünyasıdır.

1.1.1. Sinema ve Toplum/Halk İlişkisi

Sinema, icat edildiği dönemde hem insanlar tarafından yeterince duyulamaması hem de ne olduğunun anlaşılamaması nedeniyle belli bir süre ilgi görmemiştir. Şu da bir gerçektir ki ortaya çıktığı dönemde mucitleri de dâhil bu yeni sanat dalının toplumlar üzerinde giderek büyüyen bir etki oluşturacağı tahmin edilememiştir. Günümüzde reklamdan tanıtıma, imajdan marka oluşumuna kadar birçok alana tesir eden sinemanın, ortaya çıktığı dönemde reklamının yapılamamasından dolayı insanlar tarafından belli bir süre tanınmayıp fark edilmemesi de adeta *fırtına öncesi sessizlik* deyimindeki gibi bir etki oluşturmuştur. Çünkü Lumier Kardeşler patentini alana dek hiçbir yatırımcı ne olduğu bilinmeyen ve ticari akıbeti tahmin edilemeyen söz konusu bu yeni icada yatırım yapmak istememiştir. Bu durumda hem sinemanın çok yeni oluşu hem de lükse kaçan seyirlik bir zevk olarak algılanmasından dolayı, halkın ilgisinin bilinmezliği etkili olmuştur. Lumier Kardeşlerin Grand Kafedeki Salon Des Indiens te yaptıkları halka açık ilk gösterimde, söz konusu salonu, işsizlikten muzdarip sahibi Clement Maurice'den günlük otuz franka kiralamışlardı. İnsanların sinematografa duyacağı ilgiyi öngöremeyen Clement Maurice, Lumiere Kardeşlerin, kârın yüzde yirmisini verme teklifini reddetmişti (Teksoy, 2005: 13-14).

Her ne kadar toplum hayatına sessiz sedasız bir giriş yapsa da sinemanın bu sessizliği çok uzun sürmemiştir. Bileşenleri itibariyle birçok teknik ve psikolojik unsuru bünyesinde barındıran sinemanın, etkileyici bir kitle iletişim aracı, yorumlayıcı, eleştirel

ve sorgulayıcı bir sanat dalı olduğunun fark edilmesi yine zamanla daha derinden etkileyeceği toplumla bir araya gelmesiyle anlaşılmıştır. 1895 yılında Paris’te bir kafede halka açık ilk gösterimin yapılmasıyla sinema artık halk ile buluşmuş ve bir daha yok olmayacak etkisini oluşturmaya başlamıştır. Dolayısıyla bu büyüğü sanatın müritleri de sokak lambasına üşüşen kelekler gibi her geçen gün biraz daha artmıştır. Sinema, 1895’te Lumiere Kardeşlerin Paris’teki ilk gösterimleriyle toplumun beğenisine sunulmuştur. Başta sadece teknik bir buluş ve aksiyonu kaydeden bir aygıt biçiminde icat edilmesine rağmen kısa bir zaman sonra toplumları arkasından sürükleyen bir fenomene dönüşmüştür (Esen, 2000: 3). Balazs’ın ifadesiyle “sinema günümüzde bir hakikate evirildi, genel, sosyal ve psikolojik bir şekilde bize derinlemesine tesir eden bir hal aldı, artık gönüllü ya da gönülsüz onunla yüzleşmemiz gerek. Çünkü çağımızın *halk sanatı* sinemadır (2013: 11)”.

Bu noktadan sonra bir sanat dalı olarak sinema, bir yandan içinden çıktığı toplumun değerlerini yansıtmış bir yandan da sanatın doğasına özgü eleştirel, sorgulayıcı ve yorumlayıcı kimliği ile toplumdaki sosyal, politik, ekonomik vb. gibi birçok sorunu ve durumu konu edinmiştir. 7. Sanat söz konusu yönüyle toplumsallığını ve toplumla birlikte var olduğunu göstermiştir. Her sanat dalı gibi sinema da dönemin şartlarından ve toplum yaşantısından bağımsız değildir. “Sinema; siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal meselelerle doğrudan ilişki içindedir. İçeriği, biçimi, ortaya çıkış koşulları, görünür olması, “tedavülde kalıp kalmaması”, bu etkenlerin sonucuna ya da nedenine bağlıdır.”(Sert, 2019: 36). Örneğin beyaz perdeye aktarılan her bir görüntü ya da hikâye rastgele değil belli bir bakış açısı ve yorum süzgecinden geçirilerek aktarılmaktadır. Bu da sinemanın içinde bulunduğu toplumun şartlarına göre belirlenmektedir. Sinema ile toplumsal yaşam arasında bir ilişki bulunmaktadır; sinema filmi biçim ve içeriği ile toplumsal yaşamı simgeler ve neticede sinema ilgili dönemin simgelerini izleyiciye aktarır. Söz konusu simgeler direkt olarak hakikatin iletilmesinden ziyade sinemanın kendine has anlatım tarzları ile biçimlenerek aktarılır. Bu yüzden bu simgelerin sinemasal analizi çok girift bir yapı çözümlemesidir (Kanık, 2018: 14).

İçinde bulunduğu toplumun kültürel, ekonomik, siyasal ya da sosyal yaşantısından bağımsız olmayan sinema, bu ilişkiyi sanatsal olarak bünyesinde barındırdığı eleştiri ya da gerçekliği yeniden üretme özelliği ile birleştirerek izleyiciye yeniden yapılandırılmış bir gerçeklik biçiminde sunar. Film, hem hakikati üretir hem de onu manipüle eder

(Buckland, 2018: 43). Çünkü yapılandırılmış sinema doğası gereği “*halka rağmen halk için*” söylemini kolaylıkla uygulayabilmektedir. Filmler, toplumsal hayatın temsillerini (biçim, figür ve simgeleri) kodlayarak sinemasal ifadeler biçiminde iletirler. Beyazperdenin dışında var olan bir hakikati aktaran aygıtlar olmak yerine farklı ifadeler arasında bir iletim gerçekleştirirler. Bu yöntemle sinema da toplumsal gerçekliği yeniden üreten kültürel temsiller silsilesi içerisindeki yerini alır (Ryan ve Kellner, 2010: 35).

Tarkovski (2009) gibi bazı sinema sanatçı ve kuramcılarına göre bir toplumun kültürel ya da sanatsal temsillerine bakarak o toplumun tarihi, güncel yaşamı ve sosyal hayatı hakkında ipuçları elde edilebilmektedir. Çünkü bir toplum sahip olduğu değerleri ve yaşam biçimlerini, ortaya koyduğu sanatsal ve kültürel edimlere yansıtmaktadır. Dolayısıyla sinema da toplumla birlikte var olduğu ve onunla birlikte yaşadığı için, kendisini üreten toplumun özelliklerini içinde barındırmaktadır. Örneğin İran sinemasına ait *Reng-i Huda (Cennetin Rengi)* vb. gibi filmlere bakıldığında, kadim doğu kültürüne ait mistik, aşırı gerçekçi ve manevi semboller görülebilmektedir. Ya da Rus sinemacı Andrey Tarkovski’ye ait *Andrei Rublev* vb. gibi filmler incelendiğinde Rus edebiyatından ve toplumsal yaşamından izler taşıyan felsefi derinlikleri olan temsiller göze çarpmaktadır. Sinema beyazperdeye aktardığı hikâyelerle toplumu etkilemektedir. Toplumun yaşadığı olaylardan, deneyimlediği tecrübelerden de etkilenmektedir (Esen, 2000: 2).

Sinemayı içinden çıktığı toplumdan bağımsız olarak düşünemeyeceğimiz gibi, bir sinema filmini üreticisinden yani yönetmeninden de bağımsız olarak düşünmemek gerekir. Beyazperdeye aktarılan her bir hikâyenin ardında, o hikâyenin fikri üretimini yapan, kendi sanatsal perspektifini katan ve içinde yetiştiği toplumun değerleriyle yoğurulmuş bir yönetmen (sanatçı) bulunmaktadır. Dolayısıyla en basit ifadeyle *güzeli arama, ortaya çıkarma* şeklinde tarif edilen sanatı; izleyiciler, güzelliği kendi bakış açısıyla ifade eden yönetmen yani sanatçının düşünce tarzı ve anlatım şekli ile görmektedir. Sanat, en genel anlamda güzelliğin ortaya konma yollarından her birine verilen addır. Sanatçı ise benliğini güzel olanı ortaya çıkarmaya adanmış kişidir (Adanır, 2012: 15). Sinema salonlarında gösterime giren her bir yeni filmin az ya da çok kitleleri büyülemişçesine peşinden sürüklemesinde, yönetmenin yadsınamaz etkisini unutmamak gerekir. Sinemanın doğuşundan günümüze gelene kadar belgesel, ticari, siyasi ya da sanatsal, beyazperde de izleyicilere ne seyrettirildiyse ve toplumlarda hangi algı ve etki

oluşturulduysa bunda sinemanın büyüğü kadar senaryo/film üreten yönetmenlerinde etkisi olmuştur. “Yönetmen olaylara, objelere kimi zaman yaklaşmakta, kimi zaman uzaklaşmakta; birbiriyle ilgili olayları koşturarak göstermekte; olaylar, kişiler arasında benzerlik ya da karşıtlıklar kurmakta; renkleri dilediğinde kullanmakta, kısaca kendi dünyasını, tanıdığı dünyaları aktarmaktadır film şeridinde. Duygularını, coşkularını dökmektedir beyazperdeye.” (Esen, 2000: 6). Örneğin klasik anlatı olarak ifade edilen Hollywood sineması ve ona içerik üreten yönetmenleri sayesinde bugün tüm dünyada Amerikan kültürü ve yaşayış tarzı etkili olmaktadır. Böylece yönetmen bakış açısıyla sinema, sanatsal görevinin yanında bir kitle iletişim aracı olarak kültürel görevini de yerine getirmiş olmaktadır.

Yapısı gereği, çoklu ifade ve anlatım tarzı ile diğer sanat dallarının ayrı ayrı sahip olduğu tüm özellikleri kendi bünyesinde toplayan sinemanın, duylara hitap etmesi ve izleyiciyi duygusal olarak etkilemesi de onu diğer sanat dallarından üstün kılmaktadır. Örneğin bir heykele bakan kişi onun mimari olarak tasarımına hayran kalır, aynı şekilde bir yağlı boya tablosunu gören renklerin uyumu ve canlılığından etkilenebilir, bir başkası ise dinlediği bir klasik müzik konserinden haz alabilir. Fakat tüm bunları gören ya da duyan kişiler bu sanatlardan bir yönüyle etkilenir. Oysa sinema filmi izleyen bir kişi, daha sinema salonundan başlar etkilenmeye ve film boyunca oyuncudan dekora, kostümden müziğe, aydınlatmadan renklere ve repliklerden jest/mimiklere kadar görsel duysal/duygusal ne varsa etkilenir. Bu noktada ise sinemanın izleyici üzerindeki psikolojik gücü devreye girmektedir. Bu yüzden de insanlar filmde gördükleri olayların etkisinde kalmaktadır. Sinemanın birey ve toplum üzerinde oldukça fazla etkileri vardır. Görsel gücü sayesinde bireyler üzerinde gerçeklik hissi uyandıran filmler, insanların hal ve hareketlerine yön verebilmektedir. Bireylerin giyim tercihlerini belirlemede, dünya görüşünü etkilemede ve dahası zayıf iradeli kişileri şiddete yönlendirebilmektedir. Filmlerin etkisiyle gerçekleşen birçok suç bu durumun bir göstergesidir (Enderun, 2012: 53). Tek tek ve ağır ağır birey psikolojisine nüfuz eden sinema içerikleri hemen değil ama zamanla toplum bilincini oluşturmakta ve ortak eğilimi sağlamaktadır. Sinema, toplumu gayet yavaş fakat zamanla bir yöne kanallı eder. Filmler; yazılı ve basılı yayınlardan çok daha fazla kişiye ulaşır ve iletilerini yayar. Bunun yanı sıra benzer içerikleri aynı kitleye yıllarca ısrarlı ve tekrarlı bir şekilde vererek kalıcılığını pekiştirir (Enderun, 2012: 53).

Daha önce belirtildiği gibi sosyolojik açıdan toplumu oldukça etkileyen bir sanat dalı olarak sinema, sanatın özerk yapısı gereği sahip olduğu protest ve eleştirel tavrını takınarak işlettiği, toplumsal muhalif kimliği ile toplumsal bilinci oluşturup yönlendirmede de adeta bir kılavuz işlevi görür. Sanatın toplumsallığı, ne ortaya konduğu sürecin kerametinden, ne de içeriğinin toplumsal bağlarından gelir. Sanat toplumsaldır; çünkü içinde var olduğu topluma muhaliftir (Adorno, 1989: 287). Dolayısıyla muhalif bir yapıda olan sinema bireyden başlayarak halka/topluma varana dek yavaş fakat ekili bir bilinç oluşturma süreci işletir. Bu sayede birey ya da toplum zamanla fark etmeden fakat kendi rızasıyla bu sürece girer. Böylece 7. sanat sinema belki hızlı ve kökten bir devrim yapmaz fakat oldukça etkili bir bilinç üretebilmektedir. Sanat gezegeni dönüştüremez. Sadece bu süreçte bireylerin bilinç ve itkilerini değiştirmeye katkı sağlayabilir (Marcuse, 1979: 45). Beyazperde insanlar üzerindeki sessiz ve yavaş devrimini sadece zihinsel olarak bilinç üretmekle yapmaz bunun yanı sıra kısa vadede görülebilir değişiklikler de oluşturur. Filmlerin etkisinde kalan insanlar, filmlerin başkarakterleri gibi giyinmeye, konuşmaya veya davranmaya başlarlar. Buna rağmen sinema binlerce kişiye aynı anda ve hızlı bir biçimde ulaşmasına rağmen bilinç oluşturma ya da dönüştürme etkisi uzun vadede söz konusu olur. Sinema ihtilal gerçekleştirmez. Toplumu ağır ağır değiştirir. Önceden sadece beyazperdede görülen karakterler, zamanla sokaklarda gezmeye başlarlar. Bu yolla sinema, ağır ama derinden değişiklikler yapar (Enderun, 2012: 11).

1.1.2. Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Sinema ve Propaganda

Kaynaklarda birçok farklı tanımı olan propaganda TDK² sözlüğüne göre; *“bir öğreti, düşünce ya da inancı başkalarına tanıtmaya, benimsetmeye ve yayma amacıyla söz, yazı gibi yollarla gerçekleştirilen çalışma”* şeklinde ifade edilmektedir. Sinemanın da söz, yazı, görsellik gibi birçok bileşenden oluşan bir metin olduğu dikkate alındığında ve anlatı diline yüklenen mesajları izleyiciye ilettiği düşünüldüğünde onun bir propaganda aracına dönüştüğü karşımıza çıkmaktadır. 7. sanatın hem göze hem de kulağa hitap etme özelliği ve daha az masraflı olması sebebiyle ülkeler için önemli bir propaganda vasıtası olduğu kabul edilmiştir (Tatlı, 2015: 22). Louis Althusser (2014: 52)’in yaptığı

² TDK: Türk Dil Kurumu sözlüğü

sınıflandırmaya göre devletin ideolojik aygıtları (DİA³) arasında sayılabilecek olan sinema, “*ideoloji kullanarak işler*” dolayısıyla devlet ve iktidar bağlamında ele alındığında sinema çoğu zaman politikacılar için öncelikli bir sanat değil, ideal bir propaganda aracı olarak görülmüştür. Bu açıdan değerlendirildiğinde propaganda aracı olarak işlev gören sinemada verilen mesajların ve işlenen konuların hiçbiri tesadüfi değil tamamen kitleye iletmek üzere işlenmiş, yapılandırılmış ve kurgulanmış içeriklerdir. Özellikle savaş veya kriz dönemlerinde daha da önemli hale gelen sinema ve propaganda ilişkisine ikinci dünya savaşı sırasında Hitler Almanya’sı ile 1917 Ekim Devrimi sırasında Sovyet sineması örnek gösterilebilir. Bir propaganda mecrası olarak beyazperdeyi en verimli kullanan kişi, ikinci dünya savaşı esnasında Alman toplumunu kalabalıklar halinde ardından sürükleyen Adolf Hitler’dir. Bunun yanı sıra 1917 Ekim Devrimi döneminde ve ertesinde Sovyet idaresi de sinemadan faydalanmıştır (Esen, 2000: 5). Birinci dünya savaşında sinemanın propaganda amaçlı değerlendirilebileceği önemsenmiş; Osmanlı Devleti ve Çarlık Rusya’sından farklı devletler de sinemayı propaganda niyetiyle kullanmıştır (Tatlı, 2015: 22).

Sanat yapısı olma özelliği ile toplumun belleğine yavaş yavaş sirayet ederek bilinç oluşturan sinema, bireylere ulaşma noktasında da benzersiz bir pozisyona sahiptir. Bu noktada onunla sadece televizyon bir mücadeleye girebilir. (Enderun, 2012: 10). Kitlese bilinci oluşturma ve yayma noktasında bir kitle iletişim aracı olan sinema, bu aşamada özünden bir şey kaybetmez ya da sinema olma özelliğini yitirmez. Aksine bir fikri ya da düşünceyi insanlara aşılama, duygusal, psikolojik ve teknik gibi sanata has anlatım özelliklerinden faydalanarak belli bir amaç için birçok mesaj yüklenmiş içeriği kitlelere aktarma görevi görür. Dolayısıyla burada propaganda süreçlerinde olduğu gibi sanat ikinci plana itilerek mesaj ön plana çıkmaktadır ve sinema belli bir amaç uğrunda bir araç olarak kullanılmaktadır.

Söylem taraftarı, gelenekçi bir sanat düşüncesi vardır. Bu düşünce hâkim söyleme ait hayata bakış açısı, zihniyet ve fikri değerlerin değişmemesi için ilerleme taraftarı sanat gibi estetik özelliklerden faydalanmakta ve ortaya koyduğu düşünceyi yapılandırarak ya da bakış açısına göre süsleyip şekillendirerek seyirciye empoze etmektedir (Adanır, 2012:

³ Louis Althusser, dini kurumlar, eğitim kurumları, aile, hukuki ve siyasi kurumlar, sendika, spor, sanat, basın ve yayın kurumları gibi her türlü kültürel alanı içeren devletin baskı ve zor kullanması meşru olmayan aygıtlarını devletin ideolojik aygıtları olarak isimlendirmektedir (2014: 50-51).

21). Bu noktada sinemanın hangi aşamada ve ne tür bir yapılandırmayla söyleme dayalı bir kitle iletişim aracına dönüştüğü sorusu ön plana çıkmaktadır. Sosyolojik olarak toplumsal yaşamın bir parçası olan, bir yandan bilinç üretirken diğer yandan topluma karşı bir ayna işlevi gören sinemada gösterilen hemen hemen her şey toplumu ilgilendirmekte ve etkilemektedir. Bir başka ifadeyle, karşılıklı bir etkileşimin söz konusu olduğu bu süreçte daha önce bahsedildiği gibi sinema toplumsal yaşamdaki ekonomik, siyasal ve sosyal olarak o toplumun tüm kurumlarından ya da sistemlerinden etkilenmektedir. Dolayısıyla birey ya da toplumla bu kadar içi içe olan ve onu hem etkileyip hem de ondan etkilenen sinemanın, söylem ya da politika üretenler açısından bir propaganda aracı olarak görülmesi kaçınılmazdır. 19. yüzyılın bitimine doğru ortaya çıkan sinema anlatısının başlardaki fonksiyonuna dikkat edildiğinde basına kıyasla tüketime daha çok müsait ve mesaj iletmek açısından da daha tesirli olduğu anlaşılmaktadır. Bariz bir şekilde görsel anlatının gerçeklik algısı beyazperdeyi daha cazibeli kılmıştır. Açıkça 1930'lerden itibaren kıta Avrupa'sında türeyen totaliter sistemler sinema anlatısını da propagandanın bir aygıtı haline dönüştürmüştür. Netice itibariyle beyazperdenin kitlesel bilinci oluşturmadaki etkisi tartışılmazdır (Albig, 1956: 363).

Propagandanın yakın tarihine bakıldığında, Hollywood yapımı *Rambo* filmlerinin ABD'nin Afganistan savaşını meşru göstermesi ya da dünya kamuoyunda bir haklılık algısı oluşturmaya dikkate değerdir. Amerikan sinemasının ideolojik propagandası bugün dünyanın bütün toplumları üzerinde oldukça etkili bir şekilde görülmektedir (Esen, 2000: 5). Aynı şekilde ikinci dünya savaşı sırasında Goebbels'in başında bulunduğu, Hitlerin propaganda bakanlığınca hazırlanan *Ölümsüz Yahudi* adlı film Yahudi karşıtlığı oluşturmaya yönelik propagandaya hizmet eden bir araç olarak nasıl kullanıldığını gözler önüne sermektedir. 7. sanat sinema ortaya çıkışından günümüze gelene kadar teknik olarak da içerik olarak da birçok aşamadan geçmiş ve birçok amaç için kullanılmıştır. Bu bağlamda, günümüzde sanat olarak bağımsız fakat toplumsal olarak bağımlı olan sinemanın politik bir yanının olduğunu ve bir propaganda aracı olarak söylem ile sıkı bir ilişki içerisinde olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

1.1.2.1. Sinema ve İdeoloji İlişkisi

Toplumlar bireylerden oluşur ve bireyler de içinde bulundukları toplumun sosyal ve kültürel yapısından bağımsız değildirler. Dolayısıyla birey, toplumda var olan söylemsel alandan etkilenirken aynı zamanda kendi söylemini de etkisi altında kaldığı bu yapı üzerine kurar.

Öznenin, cemiyet içinde diğer öznelerle iletişim durumunda olan kültürel varlık olarak ortaya koyduğu söylem, o cemiyet için onaylanan değerler ve kültür dâhilinde vücut bulur. Anlam, cemiyetlerin dillerinde ifade edilen erdemlerin etkileşim olanakları ve kültürel kazanımlarının bünyesinde oluşur. Özneyi kültürden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Özne, üyesi olduğu toplumun oluşturduğu söylemin bir parçası olarak o toplumda var olmakta, toplumda kendine sunulan pozisyondan, toplumsal hayata müdahil olmakta ve sistem içerisindeki söylem üretiminde söz sahibi olmaktadır (İlgin, 2013: 287-288). Dolayısıyla toplumu oluşturan bireylerin hepsinin, içinde bulundukları toplumda var olan kültürel yapı ve sosyal hayat gereği yaşadıkları dünyaya ilişkin bir bakış açısı ve bu bakış açısına bağlı olarak da dünyayı algılama, anlamlandırma biçimi vardır. Söz konusu dünyayı anlamlandırma sürecinde bireyler yorumlayarak elde ettikleri fikirler ile kendi dünya görüşlerini yani söylemlerini oluştururlar. Bu söylemler manzumesiyle elde edilen dünya görüşü ise ideolojidir. Althusser'e göre de ideoloji bireyin ya da toplumsal grubun belleğine hâkim olan fikirler ve göstergeler sistemidir (2014: 64). Bireylerin kişisel kanaatlerini daha doğrusu dünyayı algılayış biçimini ifade eden ve ideoloji olarak tanımlanan görüşler ilham ya da içe doğma gibi birden ortaya çıkan durumlar değil kişinin içinde bulunduğu toplum ve yaşadığı kültürün bir tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla yaşanan toplum ve kültürle ilişkili olan ideoloji, zaman içerisinde doğrudan veya dolaylı olarak bireyin fikir ve yorum dünyasında ortaya çıkmaktadır.

Ekonomik siyasi veya toplumsal süreçlerle yakından ilgili olan ideolojinin kavram olarak üzerinde uzlaşmış bir tanımı yoktur. Birçok farklı tanımlamalar incelendiğinde ideolojinin bünyesinde; toplumsal kanaat, siyasi iktidar, eylem/söylem ve iktidar, toplumsal grup ya da sınıf, siyasi iktidarın meşrulaştırılması gibi belli başlı kavramları içerdiği görülmektedir. İdeoloji konusuna yönelik öne çıkan isimlerden Eagleton'a göre ideoloji:

- a) “Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci;
- b) Belirli bir toplumsal grup ve sınıfa ait fikirler kümesi;
- c) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler;
- d) Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler;
- e) Sistematik bir şekilde çarpıtılan iletişim;
- f) Özneye belirli bir konum sunan şey;
- g) Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri;
- h) Özdeşlik düşüncesi;
- i) Toplumsal olarak zorunlu yanılama;
- j) Söylem ve iktidar konjonktürü;
- k) Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam (medium);
- l) Eylem amaçlı inançlar kümesi;
- m) Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması;
- n) Anlamsal (semiotic) kapanım;
- o) İçinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam;
- p) Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreçlerdir” (2009: 34).

İdeoloji için yapılan yorum ve tanımlamalar dikkate alındığında söz konusu kavramın da sanat gibi toplumdan, politika ve iktidardan ayrı olmadığı karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki ideoloji de toplumsal bilinç ve kanaat oluşturma da iktidarın en önemli aracı gibidir. Siyasi iktidarın fikri karşılığı olma noktasında ve onun meşrulaştırılmasında önemli bir işlev gören ideoloji, Foucault (1992) ve arkadaşlarına göre iktidar; askeriye ya da meclisten oluşan bir yapı değildir. İktidar bundan da fazla olarak en özel alanlarımıza ve en gizli ifadelerimize dek sirayet etmiş olan tanımlaması zor bir güç organizasyonudur. Bu kurama göre, iktidar düşüncesini, onun en açık siyasi göstergeleriyle sınırlamanın kendisi iktidarın gerçekleşmesinde karmaşık dağınıklığı örten ideolojik bir eylemdir (Eagleton, 2005: 25). Foucault ve arkadaşlarının belirttiği gibi bireylerin ve toplumun en spesifik katmanlarına kadar sirayet eden ideoloji, basit bir kavram olarak algılansa da çözümlemesi güç, ifadesi zor bir süreçtir. Gerçek olan şu ki gerek politika üreten iktidarlara, siyasiler vs. gerekse de bireyler ve toplumlar bir şekilde ideolojiyle harmanlanmakta ve onun bir parçası olmaktadır. Özellikle günümüz iletişim

çağında insanlar sadece yerel değil aynı zamanda küresel çapta da birçok farklı ideoloji ya da politik görüşün etkisinde kalmaktadır.

Günümüzde ideolojinin en önemli taşıyıcı, yayıcı ve reklamcılarında biri de sinemadır. Daha önce değinildiği gibi sinema filmlerinin hem sanatsal olarak yoruma ve eleştiriye açık olması hem de drama'nın görsel, duygusal ve teknik olarak izleyiciyi etkileyen anlatı unsurlarını bir arada bulundurması sebebiyle politikacıların dikkatini çekmektedir. Beyazperde geneli itibarıyla psikolojik veya temsili bir anlam taşıyıcısı ve ileticisidir. Fakat kelimeler gibi bu görevi bir destekleyici vasıtasıyla gerçekleştirmektedir. Dil'in destekleyicisi kelime birimleri ve yazı, beyazperdeninkiyse film rulosu ve imgelerdir. Dildeki kelimelerin sınırlı manalarına karşılık, sinemadaki imgelerin uçsuz bucaksız manası olabilmektedir (Adanır, 2012: 54). Ayrıca kolay ulaşılabilmek ve çabuk tüketilebilme özelliği dikkate alındığı zaman sinemanın ideolojik, politik ve siyasi mesajlara açık olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Günümüzde sinema bütün sanatları içinde toplayan bir sanat dalı, kalabalık kitlelere hitap eden bir kitle iletişim aracı, bireylere yüksek miktarda kar getiren bir ticaret malı, kullandığı teknik araçlar ve istihdam ettirdiği kişilerle büyümüş bir sektör konumundadır. Yanı sıra ideolojik propaganda için büyüleyici ve tesiri yüksek bir silahtır (Esen, 2000: 4).

Bir sinema filminde izleyici sanatçının(yönetmenin) olayları nasıl yorumladığını ve bunu nasıl anlattığını izlemektedir. Yönetmen, bu yorumunu izleyiciye aktarma sürecinde ise ideolojik bir yol izler. İzleyicide bu yolla yönetmeni anlamakta ve onunla bir bağ kurmaktadır. Çünkü yönetmen içinde bulunduğu politik yapı, toplum ve kültürden bağımsız değildir. Yani ortaya konan film, hikâyesi başta olmak üzere kamera açıları dâhil diğer tüm bileşenleriyle ya ideolojiktir ya da ideolojik nüveler içerir. Konulu bir filmde kameranın rastgele bir şekilde kayıt yaptığı tek bir kare bulunmaz. Her plan zihinsel denetim sürecine tabi tutulur. Üretim süreci tamamen zihinsel denetim süreciyle bilinçli bir şekilde gerçekleşir (Adanır, 2012: 57). Bu açıdan sinema filmleri ideolojik okumalara açıktır. Yönetmenin eserinde en önemli şey bakış açısıdır. Gezegene, vakalara ve hikâyeye bakış açısı. Çünkü sinemasever kendine iletilenleri ancak söz konusu bakış açısını özümledikten sonra anlayabilecektir. Bakış açısında ise bütün bir evreni yorumlama tarzı, ahlaki ve ideolojik değerlendirmelerle bu minvalde ortaya çıkmış bir estetik dışavurum seviyesi bulunmaktadır (Adanır, 2012: 56).

Gerçekliğin bir izdüşümü olarak sinema, onu ya olduğu gibi ele alır işler ya da yeniden üreterek yapılandırır. Dolayısıyla bu gerçeği yeniden üretme sürecinde hakikatin sineması değil, sinemanın hakikati ortaya çıkar. Sinema, hakikati çok kuvvetli ve etkileyici bir şekilde aşılması sebebiyle, bireyler veya toplum üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Fakat bu hakikat, toplumun hakikati değil, sinemanın yeniden ürettiği hakikattir (Monaco, 2002: 249). Bu noktada gerçekliği yeniden üretip değiştirebilen beyazperde, algımızı da değiştirip yönetebilmektedir. Sinema hem siyasi propaganda yapan bir kitle iletişim aracı hem de kitleleri harekete geçiren bir sanat dalı olması sebebiyle, bilinç ve algı oluşturabilmektedir. Birey ve toplum bilinci için bu kadar etkileyici unsuru bir araya getiren sinema, Eagleton (2015)'un ifadesiyle *“Toplumlarda yanlış bilinç oluşturma, egemen siyasi iktidarın söylemini meşrulaştırma, toplumsal bilinç oluşturma”* için açık ve kullanışlı bir alan haline gelmekte ve ideolojik bir işlev görmektedir.

Sinema tarihi açısından beyazperdenin bir ideoloji aracı olarak kullanılmasına değinildiğinde ise bu alanda ABD, Rusya, Fransa, Almanya ve İtalya gibi emperyalist ve kapitalist ülkelerin başı çektiğini belirtmek yerinde olacaktır. Sinemanın hem bulunmasında hem de geliştirilmesinde yine bu ülkeler öncü olmuştur. Adı geçen ülkeler sadece ortaya koydukları sinema akımları ile değil aynı zamanda biçim, içerik ve teknik olarak da sinemaya kattıklarıyla 7. sanatın gelişiminde etkili olmuşlardır. Başlangıçta sadece eğlenceye dayalı seyirlik bir araç olarak icat edilen sinema, zamanla onu yönlendirme gücüne sahip devletlerin dünyaya hükmetme, kültürel emperyalizm ya da küresel kapitalizm gibi çeşitli siyasi, ekonomik ve politik emelleri gereği, ideolojinin bir parçası haline gelmeye başlamıştır. Örneğin soğuk savaş döneminde ABD ve Rusya'nın ideolojik filmlerle birbirlerine mesaj göndermeleri ya da üstünlük sağlama çabaları, Sovyet devrimi, I. ve II. Dünya savaşları sırasında çekilen belgesel ya da propaganda filmleri veya Lenin Rusya'sı, Hitler Almanya'sı, Mussolini'nin faşist İtalya'sında çekilen filmler sinemayı ideolojinin bir parçası yapmıştır. Bahsi geçen dönemlerde yapılan ideolojik filmler, dünya siyasetinde söz sahibi olan ülke ve liderlerin dünyayı nasıl okuduğunu da gözler önüne sermiştir.

Sinemanın devletler tarafından ideolojik bir araç olması beyazperde açısından hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Çünkü politikacıların topluma hızlıca ulaşan bir kitle iletişim aracı olarak gördükleri sinemaya maddi olarak oldukça fazla yatırım yapması, ekonomik kaygıdan bağımsız olarak sinemanın özellikle teknik olarak

hızlı bir gelişme göstermesini sağlamıştır. Bu hızlı gelişme ise ortaya konan ürünlerin biçim ve içerik zenginliği açısından olumlu olarak değerlendirilse de belli bir ideolojinin sınırları içerisinde kalınarak ürün verilecek olması nedeniyle olumsuz olarak değerlendirilmiştir. Sovyet yönetimi beyazperdeyi bir iletişim ve propaganda vasıtası olarak değerlendirmiş ve ideolojisini anlatmak gayesiyle beyazperdeden faydalanmış, bu da değişik konu, hikâye ve kompozisyonların doğmasına vesile olmuştur. Ekonomik bir endişesi olmayan Sovyet yönetmenleri, bu rahatlığa sahip olmayan Avrupa ve Amerika'daki yönetmenlerden farklı olarak, özellikle teknik manada kendi düşüncelerini geliştirme bakımından tam manasıyla bir özgürlüğe sahip olmuşlardır. Fakat onların filmleri de Komünizmin politik ideolojisiyle çevrilidir ve onlar, izleyicilerin duygu ve benliğine hitap etme ikileminde kalmaktadır (Coşkun, 2011: 51). Bu noktada ideolojinin ve Sovyet yönetiminin sinemayla olan ilişkisine değinmişken, Sovyet devrimi döneminde, sinemaya dair yaptığı başarılı çalışmalarla 7. sanatın tarihine damga vuran *Sergei Eisenstein*'dan da bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü onun, Sovyet devrimi sırasında gerek bir yönetmen gerekse de bir sinema kuramcısı olarak; biçim, içerik ve teknik alanda yapmış olduğu çalışmalar geçmişte olduğu gibi günümüzde de sinemaya katkı sağlamaktadır.

Sovyet devrimi sırasındaki siyasal yönetim, ideolojilerini halka anlatmak ve yaymak için sinemaya çok fazla ilgi göstermiş, bir propaganda aracı olarak da sinemanın gücünden yararlanmışlardır. Bu noktada ise dönemin politikacıları *Eisenstein*'ın ideolojik olarak devrimi anlatan, toplumsal, bireysel ve kitlesel bilinci harekete geçiren; *Grev* (1924), *Potemkin Zırhlısı* (1925), *Eski ve Yeni* (1926)⁴, *Ekim* (1927) gibi filmlerinden faydalanmışlardır. *Eisenstein*'ın ilk üç yapıtında toplum bilincinin göstergesi ve özellikle de var olan yönetime kafa tutması ile alakalıdır. Kişinin değil toplumun kanaatini göstermenin mücadelesi içindedir bu yüzden çalışmaları epik bir anlatım içerisindedir (Coşkun, 2011: 55).

Ayrıca *Eisenstein*'ın çalışmaları sinemayı ideolojik bir propaganda aracı olarak gören diğer ülkelere de esin kaynağı olmuştur. Bunun en bilinen örneklerinden biri de Adolf Hitlerin Nazi Almanya'sıdır. Hitler iktidarı, dönemin Alman halkını kendi

⁴ Coşkun'a göre: Yönetmen Sergei Eisenstein'ın genel olarak, kitle psikolojisi, devrim ve ayaklanmaları konu aldığı filmlerinden biri olan ve 1926 yılında çekmeye başladığı *Eski ve Yeni* filmini, *Ekim* (1927) filminden önce çekmeye başlamış olmasına rağmen devrimin onuncu yılı münasebetiyle söz konusu filmin araya girmesiyle ancak 1929 yılında bitirebilmiştir.

ideolojisine kanalize edebilmek için tüm propaganda araçlarından yararlanmış ve özellikle çektiirdiğı belgesel ve kurmaca filmlerle halk nezdinde Nazi anlayışına yönelik kitlesel bilinç oluşturmaya amaçlamıştır. Bu doğrultuda Hitler iktidarı, dönemin propaganda bakanı olan Goebbels'ten, halkı derinden etkileyecek ve toplumsal bilinç oluşturarak onların adeta Hitler'in gönüllü askerleri olmasını sağlayacak ideolojik kodlarla yüklü *Potemkin Zırhlısı* filmine benzer bir film yaptırmasını istemiştir. Hitlerin talimatını hemen uygulamaya koyan Goebbels çok geçmeden yönetmen Leni Riefensthal'e ideolojik mesajlarla yüklü *İradenin Zaferi*⁵ (1934) filmini çekirmiştir. Daha sonraları da nasyonalist ideoloji kapsamında belgesel yapımları desteklenmiştir. Goebbels'e göre beyazperde, toplumu 'var ya da yok olma mücadelesine hazırlayabilecek' değerli bir güçtü. Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*, Fritz Lang'ın *Die Nibelungen*'i, Clarence Brown'un *Anna Karenina*'sı, Goebbels'in başvurulmasını önerdiği diğer dikkat çeken yapıtlardı (Teksoy, 2005: 293).

Sinemanın ideolojiye hizmet eden yönü, iktidarlar tarafından fark edildikten sonra her ülkede devlet eliyle ya bir sinema okulu ya bir bakanlık/komisyon ya da bir film atölyesi kurulmuştur. Bunlardan bazıları ise; Almanya da Devlet Kültür Odaları, İtalya'da İtalyan Sinemacılar Birliğı, Eğitsel Sinema Birliğı ya da Deneysel Sinema Merkezi, Rusya'da VGIK adlı sinema okulu gibi organizasyonlardır. Ayrıca oluşturulan bu yapılarda sinemaya dair üretilen her fikir, düşünce, teknik, yenilik vs. sadece ulusal düzeyde kalmamış bir akım şeklinde uluslararası alana da yayılmıştır. Yukarıda da değinildiğı gibi, Sovyetlerde çıkan bir ideolojik anlatım tarzı Almanya'ya oradan da İtalya'ya Fransa'ya yayılabilmekmiştir. Çünkü devletler kendi ideolojilerini yayarak güçlü olmayı ve hükümlanlıklerini olabildiğince geniş alanlara yaymayı amaçlamaktadırlar. Bu amaçlarına ulaşmak için de toplumu etkileme gücü yüksek, ideolojik propagandaya oldukça müsait olan sinemayı kullanmaktadırlar. Şüphesiz ideoloji sinemayla birlikte değerlendirildiğinde etkili bir propaganda silahına dönüşmektedir. Beyazperde ve propaganda birlikteliğinde başta 1917 devriminin ardından Sovyetlerin, akabinde ise Almanların faydalandığı etkileyici bir mesaj verme ve bilinç oluşturma vasıtası olmuştur (Coşkun, 2011: 162).

⁵ Teksoy'un (2005) ifadesiyle, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanların Potemkini sayılan bu filmde etkilenen birçok alman genci, cepheye gönüllü katılmıştır.

İtalya’da da durum diğer ülkelerden farksızdır. Çünkü genel olarak Avrupa’nın içinde bulunduğu durum savaşlar, krizler ve gerilimler dikkate alındığında sinemanın ideolojilere hizmet ettiği görülmektedir. Dolayısıyla da ekonomilerin bozuk olduğu, totaliter ve baskıcı rejimlerin iktidarda olduğu bu dönemlerde sinema ancak devlet desteğiyle ve ona hizmet etme koşuluyla ayakta kalabilmektedir. Böyle bir durumun görüldüğü ülkelerden biri de Benito Mussoli’nin faşist İtalya’sıdır. Mussolini iktidara geldikten sonra ideolojisini yayma amacıyla sinemaya el atmıştır. Amacı ise büyük İtalya hayalini hayata geçirmek ve yeni kurulan dünya düzeninde güçlü bir İtalya’nın var olmasını sağlamaktır. Mussolini’nin iktidara gelmesiyle faşist yönetim sinemayla alakadar olmaya başladı. Mussolini’nin İtalyan İmparatorluğu hevesinin propagandasını yapmak için beyazperdenin bir propaganda aracı olarak işlev görmesinde mutabık kalındı. Bu düşünceyle yönetim, film sektörüne dâhil oldu ve film stüdyoları, sinema okulları açarak, maddi kaynak temin ederek, ithal yapımlara karşı koruyucu tedbirler alarak, film sektörünü yönetim ve denetime aldı. Faşist yönetim, yerli bir sinema oluşturarak, Nazilerin *İradenin Zaferi* filmi gibi bir İtalyan başyapıtı ortaya koymaya çalışıyordu (Coşkun, 2011: 172).

Fransa ise sinema tarihindeki yadsınamaz üstünlüğünü perçinlercesine o dönemlerde yine öncü ve sanatsal sinemayla ilgileniyor Fransız kültürüne dair filmler üretiyordu böylece Fransız kültür ve sanatını ideolojik olarak, icat ettiği sinema vasıtasıyla tüm dünyaya yayabilecekti. Avrupa’nın içinde bulunduğu siyasi ekonomik ve toplumsal durumdan Fransız sineması da etkilenir ve öncü sanat anlayışından yeni dalga akımına geçiş yaparlar çünkü içinde bulunulan durum bunu gerektirmiştir. Yeni dalganın yayılmasını kolaylaştıran etkenlerden birisi de Fransız sinemasının köklü sanat filmi anlayışıdır. Söz konusu dönemde Fransa’da yalnızca sanat filmi gösteren ve çoğunluğu Paris’te bulunan sinema salonları bulunmaktaydı. Paris’te bulunan 186 sanat filmi salonu, yenilikçi ve yabancı filmler için önemli bir pazar oluşturmaktaydı. Bir diğer etken de sinema eğitime oldukça fazla ehemmiyet gösterilmesidir. Üniversitelerin tamamına yakınında film eleştirmenliği de yapan öğretim üyelerinin bulunması, aydın film eleştirmenlerinin yetişmesinin yanı sıra bilimsel eleştiri metodunun da öğrenilmesini sağlamıştır (Derman, 1994: 54).

Avrupa’da bunlar olurken Amerika’da Hollywood merkezli ve kendi ideolojisine yönelik bir sinema sektörü oluşturmuştur. Bu rekabet ortamı zamanla sinema ve

ideolojiler savaşına dönmüştür. Dahası ideoloji bağlamında “gösterdiklerinin, göstereceklerinin bir teminatı niteliğinde olması” sinemanın sadece geçmiş veya günümüzle değil gelecekle de bir bağ kurduğunu ve geleceğe göndermeler yaptığını gösterir. Bu yönü ise onun bir kehaneti değil, ideolojik fragmanları biçiminde yorumlanmaktadır. Daha açık bir ifadeyle geçmişe ya da bugüne dair olayların anlatıldığı bir sinema filmiyle izleyiciler nezdinde bir onay ya da rıza oluşturulurken, geleceğe yönelik olayların konu olarak işlendiği filmlerde ise geleceğe dair bir öngörü ya da olabilecek olayların bir provası izleyiciye gösterilmektedir. İdeolojik kodlarla yüklü bu gösterimlerde ise gelecekte olabilecek olaylara karşı toplumu hazırlamak, tepkiyi azaltmak ya da toplum nezdinde beklenen bir olaymış gibi karşılanmasını sağlayarak toplumu amaçlanan ideolojiye doğru yönlendirmektir.

Günümüzde Amerikan ideolojisi güdümlü Hollywood sinemasının geçmiş ile bugünü nasıl dizayn ettiği ve geleceği nasıl tasarladığına değinmek yerinde olacaktır. Bu açıdan soğuk savaşın son dönemlerinin ele alındığı, günün moda Rock şarkılarıyla desteklenen, Amerikan Hava Kuvvetlerini öven ve herhangi bir çatışma olmadan kazanılan “*stratejik zafer*” den sonra gelişme aşamasındaki ülkelerin genç seyircileri bunu kendi zaferleriymiş gibi benimseyerek slogan attıkları “*Top Gun*”, Afganistan’daki savaşa taraflı olarak katılan ve kurtarıcı bir çizgi roman kahramanı gibi boy gösteren “*Rambo*”, ülke sınırları içerisinde yaşanan bir sansasyonu unutturmak için, dikkatlerin farklı bir ülkede (Arnavutluk) çıkarılan siber savaşa yönlendirildiği “*Başkanın Adamları (Wag the Dog)*” dikkat çekici örneklerdir (Yalsızuçanlar, 2008: 226).

Amerika’nın Hollywood aracılığıyla ideolojik olarak yaklaştığı ve istediği algıyı oluşturup toplumu yönlendirmede en büyük araç olarak kullandığı sinema filmlerine ait örnekler bunlarla sınırlı değildir. Irak işgaline dair Amerika’nın haklılığını gösteren filmler, Küba/Domuzlar Körfezi Çıkarmasını ya da Vietnam Savaşını konu alan filmlere konu olan olaylarda gerçek sonuç ne olursa olsun, Amerikan ideolojisi güdümlü Hollywood yapımı filmlerde hep Amerika’nın istediği sonuç çıkmıştır. Politik manada Amerika’nın yeryüzündeki hükümdarlığına zarar verecek karşı güçlerin yok edilmesinde, CIA’nın ajan maceraları biçimindeki yetenekleri genellikle galibiyetle sonuçlanır (Yalsızuçanlar, 2008: 226). Bu filmlerle Amerika cephede kaybettiği üstünlüğü psikolojik veya ideolojik olarak siyaseten geri almıştır.

Yukarıda bahsedilen sinema filmleri ve olaylar Hollywood sinemasının ideolojik olarak geçmişe ya da günümüze dair ortaya koyduğu yapıtlardır. Filmlerde geleceğe yönelik ideolojik olarak ortaya konan teorilere dair en iyi örneklerden biri ise “*The Simpsons*” adlı animasyon film serisidir. Bu film serisi her yeni hikâyesinde farklı bir konuyu ele almış ve geleceğe dair tahminlerde bulunmuştur. Söz konusu filmin önemli olan yanı ise geleceğe dair tahminlerini, olayın meydana geldiği tarihten çok daha önceki bir tarihte yapmış olmasıdır. “*The Simpsons*”ın geleceğe yönelik göndermeleri arasında 1997 yılındaki filmde 11 Eylül 2001 yılında New York’taki ikiz kule saldırıları ve 2000 yılındaki filmde Trump’ın ABD başkanı seçilmesi gibi olaylar dikkat çekmektedir (Bkz. Kocaer, t.y.).

Hollywood sinemasının Amerikan ideolojisine yönelik gelecek tasavvuru yapan filmleri bunlarla sınırlı değildir. Bu doğrultuda Hollywood’un ideolojik okumalara açık filmlerinin önemli yönetmenlerinden biri olan *Andrew Niccol*’ün özellikle iki filmi dikkate değerdir. Bu filmlerden ilki 1997 yılı yapımı “*Gattaca*”dır. Söz konusu film gösterime girdiği yıllarda fantastik olarak değerlendirilse de ideolojik olarak günümüze göndermeler yapmaktadır. Genel hatlarıyla filmin konusu genetik mühendisliğini ele almaktadır. Hikâye gereği insanlar dünyaya gelmeden genetiklerine müdahale edilerek kusursuz bir sınıf oluşturmak ve genetik müdahale ile oluşturulan bu kusursuz sınıf ile normal doğum ile oluşturulan kusurlu sınıf arasında bir sınıf ayrımı yapmaktır. Amaç ise kusurlu kabul edilen sınıfın, kusursuz kabul edilen sınıfa hizmet etmesini sağlamak ve bu şekilde ırk ve şekil ayrımına dayalı sınıflı bir toplum yapısı üretmektir. Filmin ileri sürdüğü distopik yaşamda, sosyal yaşamın sürekli gelişmeye ve kusursuzluğa baskılandığını izleriz (Yamanol, 2017). Özellikle genetik mühendisliği ve biyoteknolojik gelişmelerin potansiyelini ortaya koyan filmde insan genetiğine müdahale edilebileceği gündeme gelmiş ve tornadan çıkmışçasına istenilen standartlarda laboratuvar ortamında insan üretiminin denenebileceği gösterilmiştir. Dolayısıyla Amerikan ideolojisi, toplumları etkilemede en önemli silahı olan Hollywood sinemasını kullanarak gelecekte yaşanabilecek olayların bir fragmanını insanlara izletmiştir.

Yönetmen *Niccol*’ün Amerikan ideolojisine dayalı Hollywood yapımı bir diğer filmi de 2012 yapımı “*In Time (Zamana Karşı)*”dır. Yönetmen fantastik bir bilim kurgu olan filmin hikâyesi kapitalizmin “*vakit nakittir*” mottosu üzerinden ilerlemektedir. Filmde yönetmen paranın yerine zamanı koymakta ve bir nevi sanal para düşüncesini

işlemektedir. Film 2012 yılında çekilmesine rağmen günümüze dair yaptığı ideolojik göndermelerle artık paranın zamana karşı değer kaybettiğini gözler önüne sermektedir. Her şeyin dijitalle dönüşmeye başladığı günümüzde icat edilen sanal para alım satımı ve dijital değerler somut zenginlikten çok soyut zenginliği dolayısıyla da zaman kazanmayı ön plana çıkarmaktadır. Filmin hikâyesinde, doğduğunuzda kolunuzda var olan dijital bir sayaç ile zamanınızı görebiliyorsunuz. Bu sistem içerisinde zenginler zamanı çok rahat bir şekilde satın alıp kullanabilirken fakirler ise en küçük bir zaman dilimi için hatta borç zaman alabilmek için bile gece gündüz çalışmak zorunda kalıyor (Büyükyıldırım, 2012). Bu sıra dışı hikâyesiyle gelecek dünya tasavvuruna farklı bir bakış açısı getiren In Time (zamana karşı) filmi paranın yerine zamanı insanların en önemli yaşam amacı yapmaktadır.

Günümüzde Amerikan rüyası ve Amerikan ideolojisine hizmet eden Hollywood sineması, dünya sineması üzerinde neredeyse tekel konumundadır. Gerek çok uluslu ve küresel yapım şirketlerinin Hollywood merkezli olması gerekse de başarılı yönetmenlerin büyük çoğunluğun oradan çıkması ve sinema alanındaki prestijli konumu Hollywood'u ayrıcalıklı bir noktaya getirmektedir.

Devletlerin izlediği politikalara göre komünizm, sosyalizm, muhafazakârlık, milliyetçilik, emperyalizm, kapitalizm, militarizm, vb. gibi birçok siyasi düşünce ya da akım geçerli olmaktadır. Fakat bunlar içerisinde milliyetçilik ulus devletlerin var olduğu günden bugüne geçerliliğini korumaktadır. 1789 Fransız devriminden sonra ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesinin süreç içerisinde muhafazakâr milliyetçilik, yeni milliyetçilik vs. gibi birçok farklı türünden bahsedilmiştir. Fakat bu çalışmada milliyetçiliğin her daim sürekliliğini koruyabilmesi bağlamında bir söylemsel yapı olduğu düşüncesinden hareket edilmektedir. Bugün edebiyattan, politikaya, sosyal yaşamdan, toplum düzenine kadar oldukça geniş bir alana yayılan ve gündelik hayatın rutinleri içerisinde doğallaşarak görünmez olan milliyetçilik söylemi, yine gündelik hayat pratikleri arasında kabul edebileceğimiz sinemada da kendini göstermektedir. Bu bağlamda milliyetçilik söylemini inşa eden temel kavramları ele almak gerekmektedir.

1.2. MİLLET, MİLLİ KİMLİK, MİLLİYETÇİLİK VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Çalışmanın bu bölümünde Fransız ihtilalinden sonra ortaya çıkan, modern devlet anlayışı olarak da ifade edilen ulus devletin bileşenleri olarak sırasıyla; millet, milli kimlik ve bir söylem olarak milliyetçilik kavramları tartışılacaktır. Söz konusu kavramlar içerisinde özellikle milliyetçilik söyleminin bir kitle iletişim aracı ya da milli bilinç oluşturma aygıtı olarak sinema ile olan ilişkisi ele alınacaktır.

1.2.1. Millet

Arapça bir kelime olan millet kelimesi Türk Dil Kurumu sözlüğünde de İngilizce “*Nation/Ulus*” kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde millet; “*çoğunlukla aynı toprak parçası üzerinde yaşayan aralarında dil, tarih, duygu ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus*” (sozluk.gov.tr/) olarak tarif edilmiştir. Buna karşılık, en eski sözlükler arasında olan Atabet-ül Hakayık’da “*din, mezhep, bir din ya da mezhebe mensup cemaat*”, Ahmet Vefik Paşa’nın Lugat-i Osmani (1876) adlı sözlüğünde ise “*ümme, kavim, cemaat*” gibi anlamlara geldiği görülmektedir (etimolojiturkce.com/). Dolayısıyla Osmanlı’da millet kelimesi (Arapça aslı itibarıyla) Müslüman toplumlar arasında aynı dine mensup ümmet ya da kavim olarak bir arada bulunan, secde eden, birlik olan anlamlarında kullanılmıştır.

Kavramsal olarak millet, gerek anlamı gerekse kapsamı itibarıyla birbiri ile bağlantılı ve geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu bağlamda millet; ortak bir ülkesi olan, ortak kadere bağlı, tarihi, kültürel ve manevi bağı bulunan, paydaşı oldukları ırk, dil, din, mezhep, soy, ekonomi, maddi ve manevi değerlere sahip devingen ve dinamik bir yapıyı ifade etmektedir.

Millet ile ilgili literatürde öne çıkan çalışmalar incelendiğinde, kavrama dair yapılan tanımlar, bir araya gelen insan topluluğu arasında bazı bağların olması gerektiğini göstermektedir. Çünkü her bir araya gelen insan topluluğu aynı düşüncüyü paylaşmadığı gibi her aynı düşüncüyü paylaşanlar da millet olamamaktadır. Buna paralel olarak söz konusu topluluğu bir arada ve ayakta tutacak olan farklı bağlar olması gerekmektedir. Bir aradaki bireylerin oluşturduğu topluluğun sayısal çokluğu değil, ayırt edici özelliği önemlidir. Her topluluk devlet meydana getiremez. Birlikte yaşayan bireylerin bir devlet kurabilmeleri için bazı özel bağlarla birbirlerine bağlanmış olmaları gerekir. Bu yüzden

bu özel bağlarla birbirlerine bağlanan insanlar tarafından vücuda getirilen insan topluluğuna “*millet*” denir (Gözler, 2013: 34).

Millet kavramının kapsayıcı içeriği dolayısıyla farklı durumlarda farklı bir özelliği ya da farklı bir bileşeni ön plana çıkarılmakta ve buna bağlı olarak farklı tanımlamaları yapılmaktadır. Bu tanımlamalar yurttaşlık, etnisite ya da teritoryal⁶ eksene dayalı farklı millet anlayışlarını ortaya koymaktadır. Milletler meydana getirdikleri toplum yapılarına göre üyelerinde, bir bütün olabilme ve bir arada yaşayabilme kültürü üretmişlerdir. Bu yüzden de toplumlar millet olma halini farklı odak noktaları çerçevesinde bulmaya çalışmışlardır. İngiliz fikir insanları milleti sürekli bir ekonomik yapı içinde ararken, Çinliler kültürel yapıda, Araplar dil/edebiyatta, Amerikalılar ve İsviçreliler yurttaşlıkta, Avusturyalılar ve İranlılar da dini mezhepçilikte bu arayışı sürdürmüşlerdir. Hepsinin de gayesi vatani bir arada tutabilmek olmuştur (Niyazi, 2005: 38 ve 2007). Buradan da anlaşılacağı gibi her millet, kendi milli kimliğini ya da aidiyetini oluşturmada yukarıdakiler gibi bir ya da birkaç özelliği diğerlerine göre daha belirgin hale getirerek bir temsil/kimlik oluşturmaktadır.

Başka bir deyişle, insan topluluklarının esas aldıkları niteliksel bağa göre millet anlayışı “*objektif millet anlayışı*” ve “*subjektif millet anlayışı*” olarak ikiye ayrılmaktadır. Buna göre *objektif millet anlayışı* birtakım objektif bağlarla bir araya gelen ve birbirine bağlanan insanların oluşturduğu topluluk yapısıdır. Söz konusu bağlar duyu organları ile hissedilebilen maddi yani somut değerlerdir. Örneğin ırka, dine ve dile dayanan bağlar bu gruba girmektedir. Objektif millet anlayışının taraftarlarına göre bir topluluğun millet olabilmesi ve devlet meydana getirebilmesi için içlerinde ırk, din ve dil birliği bulunması elzemdir. Fakat bu anlayışın geçerliliği konusunda tartışmalar vardır. Çünkü bugün söz konusu somut bağlara sahip olmayan fakat yine de devlet kurabilen milletler bulunmaktadır. Bunlara en güzel örnekler ABD ve İsviçre’dir. Çünkü birçok farklı etnik gruba sahip Amerika’da ırk birliği, İsviçre’de ise dil birliği bulunmamaktadır (Gözler, 2013: 35). Daha soyut bağların ön plana çıktığı *subjektif millet anlayışında* ise bir araya gelen insanlar arasında duyu organları ile hissedilemeyen fakat güçlü bir bağ oluşturan manevi duygular ön plana çıkmaktadır. Subjektif millet anlayışıyla bir araya gelen insanlar birbirlerine maddi olmayan soyut bağlarla bağlıdır. Manevi özellikler

⁶ Teritoryal: toprak esasına dayanan, toprak aidiyeti ve temeli dikkate alınan (Hobsbawn, 2017:25).

taşıyan bu bağlar soyut bazı düşünce, fikir ya da duygudan oluşur. Subjektif millet düşüncesi ilk defa Fransız fikir insanı Ernest Renan'ın 1882 yılında kaleme aldığı "*Millet Nedir*" adlı eserinde ifade edilmiştir. Ona göre milleti meydana getiren ve aralarındaki subjektif bağı tesis eden değerler arasında tarih/geçmiş, anı, gaye, hedef, gelecek ve ortak ülkü gibi özellikler bulunmaktadır. Tarihte çekilen çileler ve kazanılan zaferler, istenilen gaye uğruna verilen mücadeleler, karşılaşılan badireleri birlikte atlatma arzusu gibi etkenler bireyleri birbirine bağlar ve milleti meydana getirir (Gözler, 2013: 35). Buradan da anlaşılacağı gibi bugün artık aralarında ırk, din ve dil bağı gibi objektif bağlar bulunmayan insanlar bir araya gelerek subjektif bağlarla millet ve devlet meydana getirebilmektedir.

Siyaset tarihi açısından bakıldığında, iktidarın ya da devlet meşruiyetinin kaynağına yönelik sorular 1789'da gerçekleşen Fransız ihtilali ile cevap bulur. Çünkü siyaset düşünürleri ya da sosyologlar devletin meşruiyetine dair soruları Fransız ihtilaline dayandırarak, ihtilalin öncesi ve sonrası bağlamında bir ayrım yaparlar. Onlara göre Fransız ihtilalinden önce geleneksel/klasik devlet anlayışı ve yönetimi vardır. Dolayısıyla bu yapı içerisinde devlet/iktidar, meşruiyetini dinden ya da ilahî güçten almaktadır. Ulus devlet anlayışının hızlı yükselişi bireyin ve içinde yaşadığı toplumun fikir dünyasında hatırı sayılır bir farklılık meydana getirmiştir. Bir kimlik döngüsüne girilmiş dahası kimlik de varlığını yaygın olan kelime haznesine dâhil etmiştir. Yine de bireyler söz konusu kelime haznesi meydana gelmezden evvel kendilerini din, derebeylik veya bölgesel aidiyetlik üzerinden tanımlamışlardır (Billig, 2002: 77). Fransız ihtilalinden sonra ise modernite süreci başlamış ve geleneksel/bireyci devlet yapısı değişmiş yerini toplumcu/çoğulcu yani modern devlet anlayışına bırakmıştır. Bu devlet yapısı da meşruiyetini millettten almaktadır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Fransız ihtilalinden sonra ortaya çıkan ve devlete meşruiyetini veren millet kavramı ise her dönem tartışılmıştır. Millet olma halini ifade eden üzerinde uzlaşılmış tek bir tanım yapılamasa da milletin bazı ortak özellikleri belirlenmiştir. Milleti meydana getirebilmek için objektif değerler belirleme veya bazı topluluklar "milletleşirken", bazı toplulukların neden "milletleşemediğini" izah etme çabaları; çoğunlukla ya dil ve etnik köken gibi sadece bir değere ya da aynı topraklar, aynı tarih ve kültürel özellikler gibi bir değerler silsilesini içeren çoklu yapıya bağlanmıştır (Hobsbawm, 2017: 20). Bu ifadeler dikkate alındığında millet kavramının

birçok farklı bileşenden meydana geldiği ve toplumdan topluma da farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır.

Avrupa'daki uluslaşma sürecinde, Fransız ihtilalinden sonra krallık ya da imparatorlukların otoritesi ve meşruiyeti sorgulanmaya başlanmış ve kısa bir süre içerisinde kitlesel hareketler baş göstermiştir. Eşitlik, özgürlük ve adalet gibi kavramların yaygınlaşması ve geniş toplumsal kesimlerce benimsenmesi “*iktidarın kaynağı millettir*” düşüncesini ortaya çıkarmış ve böylece iktidarı kutsiyete dayanan çok uluslu siyasi yapılar yıkılmıştır. Çok uluslu bir imparatorluk olan Osmanlı da bu süreçten etkilenmiş, bünyesinde barındırdığı birçok farklı etnik grup kendi ulus-devletlerini kurarak imparatorluktan ayrılmıştır.

Ülkemizde bu kavram ile ilgili çalışma yapan aydınlar arasında Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura gibi isimler öne çıkmaktadır. Her iki ismin millet olma ile ilgili farklı nitelikleri ön plana çıkardıkları görülmektedir. Osmanlının son dönemlerinde bu iki fikir insanı arasındaki görüş farklılığı iyice belirginleşmiş, millet ve Türk milliyetçiliğine dair iki farklı görüş ortaya çıkmıştır. Gökalp dini ve kültürel bir milliyetçilik anlayışı ortaya koyarken, Akçura ırkı temel alan bir milli kimlik yapısı ön görmüştür (Saklı, 2011: 4-5). Bu iki farklı yaklaşım daha sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarına da sirayet etmiştir.

Ziya Gökalp millet tanımında, dini ve ahlaki değerleri ön plana çıkararak, ona manevi ve kültürel bir anlam yüklemektedir. Kendi ifadesiyle; “Anadolu insanı, milleti; *‘dili dilime uyan, dini dinime uyan’* diye ifade eder. Hakikatte, kişi kan bağı ile bağlı olduğu bireylerden çok, dil ve din bağı bulunduğu bireylerle yaşamını paylaşmak ve sürdürmek ister. Çünkü insan olarak yaradılışımız gereği kişiliğimiz fiziğimizde değil ruhumuzdadır. Fiziksel yeteneklerimiz kökenimizden geliyorsa, manevi yeteneklerimiz de kültür ve eğitimini aldığımız toplumsal yapıdan gelmektedir” (2010: 50). Yusuf Akçura ise Gökalp'ten farklı olarak millet kavramını ırk, dil ve sosyal yapıya dayandırmaktadır. Yine kendi ifadesiyle; “dinler, din olmaları hasebiyle giderek siyasi etkisini ve gücünü yitirerek, toplumsallığını kaybedip bireyselleşiyorlar, toplumlarda vicdan özgürlüğü, dini bağların yerini alıyor. Netice itibari ile dinler elzem olarak ırklarla bir araya gelerek, ırklara destekçi ve yardımcı olarak, siyasi ve toplumsal önemlerini koruyabilirler” (Akçura, 2005: 60). Akçura'nın bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi onun

görüşüne göre millet olabilmenin en önemli bileşeni ırktır ve din ancak ırka yardım edebildiği ölçüde varlığını sürdürebilecektir. Millet ve milliyetçilik kavramlarına dair görüşleriyle Türkçe literatürde adlarından sıklıkla bahsedilen bu yazarlar, Osmanlının son döneminden Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar uzanan bir fikir manzumesinin de önünü açmışlardır.

Öte yandan millet/ulus kavramının ilk ortaya çıktığı, tarihi süreç içerisinde gerek düşünce sistemi, farklı toplum ve kültür yapısı gerekse siyaset tarihi açısından farklı tecrübelerden geçmiş olan batı dünyasının her aşamada çeşitli fikirler üreterek ortaya zengin bir kavram haritası çıkardığı görülmektedir. Bu bağlamda milleti tanımlarken “batılı” ve “doğulu” şeklinde bir ayrım yapan Hans Kohn, batılı olanın rasyonel ve kurumsal, buna karşılık doğulu olanın daha organik ve mistik temellere dayandığını iddia etmiştir (Akt. Smith, 1994: 131). Benzer şekilde Smith de, tarihi kökenlere sahip ülke, meşru ve siyasi topluluk, topluluğa ait bireylerin meşru ve politik eşitliği, ortak topluluk kültürü ile ideoloji milletin, batılı standart modelinin bileşenleri olduğunu vurgulamakta; bu bileşenlerin batılı olmayan milletlerde de var olmakla birlikte, batılı olmayan modelin fitri bir topluluk fikrine dayalı etnik milletler olduğunu ifade etmektedir (2014: 28). Bu bağlamda Smith, batılı millet modelini sınırları belirlenmiş ülke toprağı esasına, buna karşılık, batılı olmayan millet modelini ise etnisiteye ya da kan bağına dayandırmaktadır. Batılı millet modeli kişinin kendisinin tercih edebileceği bir millete dâhil olabileceğini kıstas koyarken batılı olmayan millet modelinde böyle bir tolerans yoktur. Batılı olmayan toplumlarda kişi ister istemez biyolojik olarak dünyaya geldiği topluluğun üyesi olarak ebediyen o etiketle kalır. Farklı bir ifade ile millet ortak soydan gelen bir topluluktur. Bu bağlamda batılı modeldeki hukukun yerini batılı olmayan modelde dil ve gelenek almaktadır (2014: 28-29). Söylem olarak bakıldığında bu ayırmadan yazarın millet kavramını nasıl ve neye göre tanımladığı ayrıca batı aklının doğu toplumunu nasıl değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Her ne kadar doğu/batı ayrımı yapsa da yazar, milleti oluşturan bireylerin geçmişte, günümüz de ya da gelecekte bir amaçları olduğunu ve hangi modele ya da hangi topluma ait olursa olsun bu amaç doğrultusunda ilerlediklerini belirtir.

Millet kavramı üzerine araştırma yapan ve kavram ile ilgili bir tanım ortaya koyan yazarlardan Ernest Renan’ın kavramsallaştırmasında, milleti meydana getiren topluluğun ortak geçmişine ve gelecek beklentisine gönderme yaptığı görülmektedir:

“Millet; duygusal ve manevi bir niteliktir. Bu duygu ve manevi niteliği özünde bir olan iki bileşen meydana getirir. Biri mazi de diğeri ise yaşanan anın içindedir. İlki; paylaşılan köklü bir tarihi geçmişe muktedir olmak, ikincisi ise yaşanan anın içinde birlikte bir sonuca ulaşma, hayatı bir arada sürdürme isteği, bir bütün olarak devralınan tarihi mirası geliştirme azmidir” (Renan, 2016: 27).

Gerek bir sosyolog gerekse de bir siyaset bilimci olan Max Weber’in millet ve millet bilincine dair ortaya koyduğu düşünceler de Renan’ın duygusal ve manevi bağlar vurgusuna paralellik göstermektedir. Buna ek olarak, Weber’in ele aldığı millet olgusu, geleneksel yapıdan uzak ve bir bilinç etrafında oluşan sistematik ve politik bir yapıdır.

“Belli bir siyasi yazgının paydaşları olan bir gruptaki kişiden, topluluk menfaatleri adına son kertede canını feda edebilmesi istenir. Bu vaziyet bahsi geçen siyasi organizasyonda belli başlı duygular üreterek sabit manevi bağlar oluşturur. Saf kültürel, dilsel ya da etnik özellikli bağlardan genel itibarı ile daha kökten etki oluşturan ortak mazilere sahip toplulukların meydana gelmesine sebep olur. Milleti veya milli bilinci meydana getiren en önemli öge işte bu ortak mazi gruplarıdır” (Weber, 1978: 903).

Milliyetçilik kuramcıları arasında adı öne çıkan yazarlardan Benedict Anderson ulus/milleti hem egemenlik hem de sınırlılık içerecek şekilde hayal edilmiş cemaatler ya da siyasal topluluklar olduğunu ifade etmektedir. Buna göre, ulusu oluşturan bireyler birbirlerini tanımasalar bile her birinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam etmektedir. Bu sınırlı bir hayal etmedir, çünkü hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile ötüşüyor olarak hayal etmemektedir. Anderson, ulusu oluşturan bireyler arasında her ne kadar eşitsizlik ve sömürü ilişkileri olsa da “ulus”un derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlandığını belirtmektedir (2011: 20-22).

Söz konusu düşünürlerin modern devlet anlayışına dayalı millet ile ilgili yapmış olduğu kolektif toplum ya da milli bilinci ön plana çıkaran tanımlamalar özü itibarı ile bir milli kimlik tanımlamasını da gerekli kılmaktadır. Çünkü Fransız ihtilali ile başlayan modern devlet düşüncesinin ortaya çıkardığı millet kavramı bireylerin tebaa olmaktan sıyrılarak içinde bulunduğu topluluğa karşı bir bağ kurma, millet aidiyeti ya da bir milli kimliğe sahip olma gereğini ortaya çıkarmıştır.

1.2.2. Milli Kimlik

Milliyetçilik dalgalarıyla milli devletlerin ortaya çıkmaya ve toplulukların milletleşmeye başladığı süreçte bireyler içinde bulundukları ve kendilerini ait hissettikleri milletlerin birer üyesi oldukları bilincine kavuşmuşlardır. Yeni kurulan bağımsız ülkelerde yaşayan bireyler kendilerini mensubu oldukları ülkeye ve devlete bağlılıklarını ifade eden milli kimlikleri ile tanımlamışlardır. Billig'in ifadesiyle, "kimlik bir temsil şekli olarak kabul edilecekse o halde bir yaşam tarzı olarak da kabul edilmelidir. Selam verilen ya da selam verilmeyen bayraklar "kimlik tepkileri" meydana getiren tepkisel araçlar değildir. Onlar da, milli kimlik olarak tanımlanan olgular evreninin bir parçası olarak yaşam tarzına dâhildirler" (2002: 76).

Modern devlet ya da millet düzeni bireylere egemenlik ve aidiyet fırsatı verirken aynı zamanda onlara politik askeri ve sosyal olarak da bazı sorumlulukları yüklemiştir. Siyasal temsilin, modern teşkilatlı devletin ortaya çıktığı ve bu devletin mensuplarını öncelikle militarist gayeler doğrultusunda kullanma gereksinimi duyduğu bir süreçte meydana geldiği düşünülmüştür (Ely, 1997: 5).

Yeni ve modern ulus-devlet yapısının ırk, dil, din vs. gibi birçok farklı bağlarla bağlanan bireylere vermiş olduğu milli kimlik ile onlara yüklediği sorumluluk neticesinde biz/öteki, içerdekiler/dışardakiler ya da yerli/yabancı gibi ayrımlar da söz konusu olmuştur. Böylece biat'a dayalı tebaa olma durumundan çıkan yeni toplum yapısındaki bireyler, aidiyet hissettikleri devletin milli kimliği ile birlikte bir ayrıma giderek çevresi ile kendini yeniden konumlandırmaya başlamıştır. "Tüm topluluk kimliği fikirleri, topluluğun içindekiler ile dışındakiler arasında, topluluk bünyesine alınabilecek derecede kendilerine benzeyenler ile benzemediklerinden dolayı topluluk dışında bırakılacaklar noktasında bir sınıflama oluşturabilmek için kati surette bir takım tasnifleme biçimleri oluşturur" (Spencer ve Wollman, 2020: 111).

Ulus devlet yapısı ile ortaya çıkan, içerisinde siyasi ve politik bazı nüveler de barındıran milli kimliğin nasıl oluştuğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Çünkü milli kimlik siyasal bir inşa sürecidir ve her gün yeniden üretilir. Dolayısıyla bu yeni kimlik yapısı kendiliğinden doğal bir süreç değil oldukça bilinçli ve politik bir yapıdır. Billig'in (2002) de dikkat çektiği gibi ulusun kutsanacağı, görülmeye değer merasimler olmasına rağmen, bunlar çok az gerçekleşir. Fakat gün aşırı gayet normal bir biçimde

gerçekleştirilen biz ve toplum söylemi değişmeceli bir şekilde de olsa sürekli milleti anımsatır. Medya da yer alan hava tahmin raporlarının dahi milli bir yanı vardır. Öne sürülen periyodik milliyetçilik sembollerinin özünü meydana getiren spor da erilliğin ön plana çıkarıldığı, cesurluk ve özveri içerikleriyle dolu simgelerin kullanıldığı, bu şekilde savaş sahnelerini andıran bir ambiyansın üretildiği bir arenadır. Bu arenalarda ötekilerin önüne çıkıp haysiyet için mücadele etmek, daha gerçekçi mücadeleler için deyim yerindeyse bir prova niteliğindedir. Çünkü bu gibi organizasyonlarda, bayrak, flama, marş, mimari, askeri simgeler vb. gibi daha birçok milli unsur ön plana çıkarılmaktadır. Böylece hem milli duygular canlı tutulmakta hem de milli kimlik vurgusu yapılmaktadır.

Smith'e göre milli kimliğin temel özellikleri; “tarihi bir toprak/ülke ya da yurt, ortak mitler ve tarihi bellek, ortak bir kitlesel kamu kültürü, topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler, topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkanına sahip oldukları ortak bir ekonomi” (1994: 31-32) dir. Milli kimliği kolektif bir yapı olarak değerlendiren Smith bu kavramı “tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleği, kitlesel bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğu” olarak tanımlamaktadır (1994: 32). Yazarın bu tanımına bakıldığında milleti meydana getiren unsurların aslında bireysel olarak kişinin milli kimliğini de meydana getirdiği görülmektedir. Bir bütün olarak değerlendirildiğinde ise gerek millet gerekse de milli kimlik ve onları oluşturan özellikler milliyetçilik söyleminin de bileşenlerini oluşturmaktadır. Çünkü milliyetçilik söylemi, millet ile milli kimliğin siyasi görünümünün yanı sıra gündelik hayattaki duygu, düşünce ve ifade tarzlarıdır. Bu bağlamda milliyetçilik ve söylem ilişkisini incelemek yerinde olacaktır.

1.2.3. Milliyetçilik ve Söylem İlişkisi

Daha önce de ifade edildiği gibi ideoloji kavramı için kesin sınırlar çizmek, net açıklamalar yapmak zordur. Çünkü birçok siyaset ve sosyal bilimciye göre ideoloji müphem bir alandır. Durumun böyle olmasına, bu konuda kafa yoranların düşük zekâlı olması değil, ideoloji kavramının işe yarar fakat çok farklı ve uzlaşmaz tanımlarının olması yol açmaktadır (Eagleton, 2005: 17-19).

İdeolojinin maddi bir olgu olduğuna yönelik kavrayışla ideoloji ve dil arasındaki ilişkinin odak noktası dilin toplumsal mübadeleye olanak tanınması, anlam oluşturabilmesi

ve gerçeğin yansımaları/yansıtılması olarak ideolojiyi maddi bir biçimde ortaya koyabilmesidir. Bu noktada söylem kavramı öne çıkmaktadır, çünkü söylem ideolojinin dilsel yapılarla eklemelenmesini ifade etmektedir. Aynı şekilde Eagleton’a göre ideoloji, dil ile değil söylem ile ilgili bir meseledir; insan özneleri arasında dilin belirli etkiler yaratmak amacıyla fiilen nasıl kullanıldığıyla ilgilidir (2005: 28). Thompson da göndergeler dünyasında anlamların sabit kalmadığını vurgulamakta ve ideolojinin bu çoklu göndergeleri (referentleri) açıklayan ve onların karmaşıklığının egemenlik ilişkilerini nasıl sürdürdüğünü gösteren bir anlamı inşa ettiğinden hareketle (Thompson’dan Akt. Dursun, 2018) söylemin ideoloji olarak yorumlanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ideolojinin dilin kavram haritalarında yer aldığı ve dilsel pratiklerin geniş ve yaygın dolayımına girerek söylem alanında somut bir ifade kazandığı anlaşılmaktadır.

Söylem; dil ya da sözel olmayan işaret sistemleri yoluyla tesis edilen toplumsal iletişim ve ilişki ağlarına denk gelir. Temel niteliği birbiriyle bağlantılı bir işaret sistemini oluşturmaktır. Yaygın örnekleri; konuşma sistemleri, dile dayalı yazılı ve görsel metinlerdir (Purvis ve Hunt, 2014: 21-22). Dolayısıyla gündelik hayat pratikleri içerisinde somutlaşan ideoloji aslında söylemsel alanların bir çıktısıdır ve bu anlamda söylemlerin ideolojik etkilere sahip olduğu söylenebilir.

Çalışmanın ana temasını oluşturan milliyetçilik ideolojisinin tezahürü de milliyetçilik söylemidir. Bu bağlamda modern dönemde ortaya çıkan toplum yapılarının değişkenlik göstermesine bağlı olarak toplumlara ve zamana göre milliyetçilik söylemleri farklılaşır. Milliyetçilik değişkendir, şeklini bağlamı belirler. “Sınırsız kalıba girebilen, biçime sokulmaya fazlasıyla uygun inanç, duygu ve temsillerden meydana gelen bu olguyu her biri kendine has durumlar içerisinde idrak etmek mümkündür” (Smith, 1994: 129). Milliyetçilik gündelik hayatın bir parçası olduğu için, şekli değişse de koşullara uyum sağlayarak varlığını her daim sürdürebilmektedir. Çünkü Billig’in de vurguladığı gibi, milliyetçilik bir kimlik duygusundan daha fazla bir şeydir. Dünyaya dair bir akıl yürütmeden, dünyaya ilişkin kuramsal bir fikir belirtmeden daha aşkın bir durumdur. Bu ise milletler dünyasında var olmanın ve görünür olmanın bir biçimidir (2002: 81).

Milliyetçiliğin varlığını sürdürebilmesi de her gün yeniden üretilebilmesine bağlıdır. Soyut bir topluluk olarak hayal edilen millet var olduğunu kendine sürekli

hatırlatmalıdır. Bu süreğen hatırlatma eylemini şarkılar, danslar, lehçeler, töreler, alışkanlıklar, batıl inançlar, önyargılar, hatta korkular, kaygılar, sıkıntılar beslemektedir. Çoğu insana son derece doğal gelen bu hatırlatma, milli bilincin dünyayı algılama biçimine, milli kimliğinse bir yaşam tarzına dönüşmesini sağlamaktadır (Özkırımlı, 2008: 243). Buradan hareketle söylem alanındaki milliyetçilikle ilgili kesin ve net tanımlamalar yapmak zor olsa da çalışmanın odak noktası olması bağlamında literatürde öne çıkan kaynaklara dayanarak milliyetçilik kavramsallaştırmalarını ele almak faydalı olacaktır.

Esasında milliyetçilik, yaygın görüşe göre ‘yeni milletlerin’ oluşturulmasına aracılık eder. Bir söylem ve yeni bir üslup olarak 18. yüzyılın son dönemlerinde siyasi alanda kendini gösteren milliyetçilik nispeten modernidir. Billig’in de vurguladığı gibi, *“milliyetçilik ideolojisi karmaşık bir hatırlama ve unutma diyalektiği içinde işler. Bir taraftan kadimliğini kutlayan millet, diğer taraftan tarihteki yeniliğini unuttur. Kurulu milletlerde milli kimlik her an hafızalardadır. Çünkü bu kimlik durmadan milletliği anımsatan veya onu ortalık yerde dalgalandıran günlük rutinlere yerleşmiştir. Hatırlama, hatırlatma olarak deneyimlendiğinden aslında unutulmaktadır. Bir kamu binasının önünde asılı duran veya bir benzin istasyonunun girişini süsleyen bayrak bu unutulmuş anımsatmayı örnekler. Bu gibi bayrakların binlercesi ve binlercesi her gün kamusal alanlarda salınır durur. Milletliğin bu hatırlatıcıları vatandaşlar günlük işlerinin peşinde koştururlarken, günlük dikkat akışı içerisinde kayda hiç girmezler.”* (2002:50)

Fakat bir söylemsel alan ya da bir kültür olarak milliyetçiliğin, toplumsal teşkilatlanma veya diğer söylem türevlerinden daha çok ‘icat edildiği’ söylenemez. Çünkü milliyetçilik de zamanın ruhunun bir ögesi olduğu kadar benzer oranda daha eski simge, tasavvur ve düşüncelerle doğrudan ilişkilidir. Milliyetçi düşünüş hepimizin dâhil olduğu topluluğu oldukça özel kabul eder. Bu sırada ise ülkeler ve milletler arasındaki bağlar ve “millet” olma yolundaki fikirleri olduğu gibi kabul eder. Aynı şekilde birçok farklı parçaya bölünmüş milletler dünyasının tabiiliğine dair düşünceleri de onaylar (Billig, 2002: 76). Kavramsal olarak milliyetçilik, oldukça fazla zeminde harekete geçer, bir politik söylem ve toplumsal etkinlik biçimi olduğu ölçüde bir kültür şekli olarak da algılanabilir (Smith 1994:118). Kültürel bir boyutu da olan milliyetçiliğin birçok farklı anlamı vardır. Çünkü milliyetçilik söylemi hem kültürel bir inşa hem de sistematik bir öğretilerdir. Bu bağlamda milliyetçilik:

“Bütün olarak millet ve milli devletlerin bütün bir kurulma ve kendini idame ettirme süreci.

Bir millete ait olma bilinci ve milletin güvenliği ve refahıyla ilgili özlem ve hissiyata sahip olmak.

Millet ve rolüne ilişkin bir dil ve sembolizm.

Milletler ve milli irade hakkında bir kültürel doktrin ile milli emellerin ve milli iradenin gerçekleşmesine dair reçeteleri de içeren bir ideoloji.

Milletin amaçlarına ulaşacak ve milli iradeyi gerçekleştirecek bir toplumsal ve siyasi hareket” (Smith 1994:119) olarak ele alınmalıdır. Smith’in ortaya koyduğu milliyetçilik; bir millete aidiyet hisseden bir kişinin gerek eylem ve söylem gerekse de zihinsel ve duygusal olarak bir dizi yapılandırma işlemiyle yoğurulduğu söyleme dair bir süreçtir. Dolayısıyla bireyin zihninde, aidiyet hissettiği topluma karşı milliyetçilik bilinci oluşturan milli kültür dil, tarih, bellek, coğrafya(toprak), mitoloji vb. gibi bir takım bileşenlerden meydana gelmektedir. Kültür ile milliyetçilik bağlantısı üzerine yapılan tartışmalarda dil, hafıza, tarih, mitoloji ve coğrafya(toprak) önemli bir yer tutmaktadır. Ulusun dili; psikolojik, ruhsal ve sanatsal eylemlerin bilinç üstü veya bilinçaltı seviyelerde ortaya konulması, yaşanan dünyanın kategorize edilmesi, ifadelerin herkesçe bilinir olması, kazanım ve hedeflerin devredilmesi için olmazsa olmaz bir vasıta olarak algılanır. Ulusun hafızası, tarihi veya mitleri; bir ulusun eşsiz bilinen uygarlığının, yapıtlarının, uygulamalarının, adetlerinin, ritüellerinin ve davranışlarının eski dönemlerdeki ilerlemesini algılayıp ifade etme biçimleridir. Ulusun olduğu öne sürülen ve ulusun üzerinde hak iddia ettiği topraklar ise belirtilen ifade biçimlerinin bulunduğu iddia edilen somut alanlardır (Spencer & Wollman, 2020:137).

Milli(yetçi) söylem ve kültürün inşa edilme sürecinde önemli rol oynayan söz konusu bileşenlerin milliyetçilik söylemini nasıl kurguladığı ve milli bilinci adeta ilmek ilmek dokudukları daha iyi anlaşılmaktadır. Çünkü kültür de politiktir ve tıpkı birey gibi söylemden bağımsız değildir. Frankfurt okulunun önemli temsilcilerinden Habermas da kişinin söylemden arınamayacağı hakikatini ifade ederek bu durumun doğal olduğunu belirtmektedir. Ona göre söylemden arınmış bir kültür yoktur (1997: 28). Buradan da anlaşılacağı gibi kültür ve söylem birbiriyle iç içe geçmiş olgulardır. Bu bağlamda milliyetçi kültür ve söylemin bileşenleri aşağıda ele alınacaktır.

1.2.4. Aydınlar/Entelektüeller

Modern devlet anlayışının ortaya çıkmasından sonra her ülkenin siyasileri kendi toplumunun bireylerini bir arada tutmak, milletini yüceltmek, milli kimliği oluşturmak ve milliyetçilik duygularını harekete geçirmek için bir takım yol ve yöntemlere başvurmuştur. Bu anlamda özellikle ortak bir kültür meydana getirmek için her ülke kendi (devlet) aydınını ya da entelektüelini yetiştirmiş ve bu durumdan da yine en fazla siyasi aktörler yararlanmıştır. Milliyetçi hisleri uyandırmak ve milliyetçi kuvvetleri harekete geçirmek, “milli” bir kültürün ana hatlarını belli etmek, vücuda getirmek ve geliştirmek için aydınların yapıtlarını rutin bir biçimde değerlendirenler, devlet dâhilindeki ve haricindeki çok farklı siyasi şahsiyetler ve temsillerdir (Spencer ve Wollman, 2020: 140). Örneğin Osmanlı döneminde de resmi devlet tarihçiliği anlamına gelen *Vakanüvis*’lik bu kategoride değerlendirilebilir. Osmanlı’da vakanüvis devletin tarihi ve önemli olaylarını kaydeden resmi devlet görevlisiydi. Ayrıca bu görevli yıl içerisinde vefat eden önemli kişilerin bilgilerini yönetime arz ederdi (wikipedia.org/). Resmi tarih yazarı olarak vakanüvislerin kayıt altına almış oldukları olaylar hem dönemin Osmanlı devleti hakkında bilgi vermekte hem de milli kimliğin oluşumuna katkı sağlamaktadır. Vakanüvislerin hem devlet memuru olmaları hem de saltanat makamına karşı sorumlu olmaları dikkate alındığında gerek tutulan kayıtların gerekse de o kayıtlara dayanılarak oluşturulan milli kültürün, söylem ya da siyasetten bağımsız olmadığı gözden kaçırılmamalıdır. Her dönem içerisinde tıpkı Osmanlı’da olduğu gibi erken Cumhuriyet döneminde de Kemalist kadro kendi aydınlarını veya resmi tarih yazıcılarını üretmiştir. Bu yolla Kemalizm’in modernizm ve milliyetçilik kodlarıyla yüklü olan yeni Türk inkılabı hem ülkeye hem de tüm dünyaya tanıtılmıştır.

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi adına ister aydın ister entelektüel isterse de resmi tarih yazarı densin her ülke, vatandaşları nezdinde bir milli kimlik ve bir milliyetçi söylem meydana getirebilmek için bu yola başvurmuş ve bir milli kültür oluşturma sürecine girişmiştir.

1.2.5. Hafıza, Tarih, Mitoloji

Söylem olarak milliyetçiliğin bir toplum mühendisliği konusu olduğu ve yapılandırılmış bir süreç olarak bireyin zihnine işlendiği düşünüldüğünde tarihi bir

bağının olması gerekliliği ortadadır. Milletlerin, bireyleri tasnif etmenin tabii, ilahi bir lütuf olduğu, yaradılıştan gelen bir politik yazgı olduğu varsayımı bir mittir; nadiren de olsa geçmişte var olan kültürleri bulup onları milletlere dönüştüren milliyetçilik bazen de milletleri sıfırdan var eder ve çoğunlukla geçmişte var olan kültürleri tamamıyla tüketir: bu yadsınamaz bir hakikattir. Sistematik olarak milliyetçilik milletlerden önce var olagelir. Milletler ülkeleri ve milliyetçilikleri meydana getirmez, doğrusu bunun tersidir (Hobsbawm, 2017: 25). Kolektif hafıza, ortak tarih ve mitler milli kültürün dolayısıyla da milliyetçiliğin oluşmasında önemli yer tutmaktadır. Çünkü milliyetçilik söylemi çoğunlukla bu üç bağlamda inşa edilmektedir.

Herkesin paydaşı olduğu, bir tarihi bölüştüğü ya da millet olgusuyla bizi biz eden bazı ayırt edici niteliklerden ve ilişkili eylemlerden oluşan kapsayıcı bir hafızaya muktedir olma varsayımı çoğunlukla apolitik bir varsayım olarak belirtilir. Fakat milliyetçi söylemin en mühim niteliklerinden biri farklı şekillerde kuşaktan kuşağa “iletilen” birleştirilmiş bir milli tarihin anımsatılmasıdır.

Bunların yanı sıra günümüzde modern devlet anlayışına sahip çoğu ülke kökenlerini, eski mısır medeniyeti, antik yunan mitolojisi, İskandinav mitolojisi vb. gibi tarihi ya da mitolojik tezlere dayandırmaktadır. Türk tarihi açısından bakıldığında ise destan ya da mitlerin ortak bir Türk kimliği oluşturmada önemli yer tuttuğu görülmektedir. Örneğin Ergenekon destanı ya da Türk mitolojisinde kurt/bozkurt temsili bu anlamda öne çıkmaktadır. Sonuç olarak, milliyetçilik düşüncesine sahip olan toplumlar ya da ülkeler bir arada kalmak, milli kültür/kimlik oluşturmak ve varlıklarını sürdürebilmek için politik ya da apolitik olarak bellek, tarih, mit üçlemesinden yararlanmakta ve buna göre bir milliyetçilik söylemi üretmektedirler.

1.2.6. Vatan Toprağı (Coğrafya)

Milli bir kültür oluşturma çabası milliyetçilik söylemiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu ise mitoloji, gelenekler, din, tarih, gibi bir takım ortaklıklara yapılan atıflarla gerçekleştirilir. “Kültürün politik tanımı, çoğunlukla mitolojik bir anlayışla ve bu yüzden kapsayıcı bir düşe dayanan kutsal anlatıyla alakalıdır. Bu hatıraların bazıları tarihi, bir kısmı ise sınanabilir tecrübelerdir” (Kartarı, 2017: 29). Geçmişe dair bu kavramların somutlaşmış ve bir millete aidiyet hissedenden birey için en inandırıcı hali, üzerinde

yaşanılan kara parçası başka bir deyişle vatan toprağıdır. Gerek toplum gerekse tek tek bireyler için vatan toprağı aidiyetin yanı sıra sahiplik ve sorumluluk hissiyatı da uyandırır. Dolayısıyla milli kültürün bir parçası olan vatan toprağı için bireyler, milliyetçi hislerle ne pahasına olursa olsun onu korumaya ve son kertede onun için canlarını feda etmeye razı olurlar. Vatan toprakları, tarihi hafızanın can damarlarından birini meydana getirir ve çoğunlukla dini unsurlarla bezenmiştir. Ortak hatıralardan kuvvet kazanan bireyler, vatan toprağı için çarpışmaya, hem varlıklarını hem de karşılarındakinin varlığını yok etmeye razı edilebilirler (Spencer ve Wollman, 2020: 158). Erken Cumhuriyet dönemi yazarlarından Mithat Cemal Kuntay'ın şiirindeki *“Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır. Toprak, eğer uğrunda ölen varsa vatandır”* dizeleri Türk milliyetçilik söylemi içerisinde vatan toprağının önemine güzel bir örnektir.

Milletler, ilk olarak bireylerin hayat sürdürmek ve mücadeleye devam etmek mecburiyetinde oldukları belli bir sosyal alan tespit eder ve bir grubu zaman ve mekânda bir arada bulunduran tarihi toprağın yani devletin sınırlarını oluşturur (Smith, 1994: 34). Buna bağlı olarak yaşanılan coğrafyanın maddi ve manevi güzellikleri, imkânları öne çıkarılarak bireyin zihninde vatan toprağının kutsiyeti ve aidiyet hissi en üst seviyeye çıkarılır. Böylece o milletin bir üyesi olarak birey, vatan toprağı olan yaşadığı coğrafyayı eşsiz ve her şeyden aziz bilir.

1.2.7. Ortak Kader

Milliyetçiliğin din ve maneviyatla yakın bir ilişkisi vardır. Bu sayede millet, kadim ve seçilmiş bir topluluk olduğuna inanarak geçmiş ile bugün ve yarın arasında hatta ölümden sonrası ile bir bağ kurar. Dolayısıyla seçilmiş bir millet olduğuna inanan bireyler milli kimliğin diğer unsurlarıyla birlikte kader birliğine inanarak bir arada kalırlar. Örneğin milli kimliğe dayalı bir din olan Yahudiliğin çıkış bölümüne göre Yahudiler seçilmiş bir kavimdir ve diğer insanları ahlaken tamamlamak için dünyaya gönderilmişlerdir. Adolf Hitler'e göre de Nazi Almanları seçkin bir ırktır ve diğer tüm ırklardan üstün olmalıdır. Eğer insanlara dini ve manevi kodlarla yüklü bir milliyetçilik ve milli kimlik aşılırsa ihtiyaç duyulduğunda vatan/millet için canını feda etmesi istenebilir. Bu şekilde bir ölüm ise her toplum için vatan/millet uğruna milli ve manevi

duygularla gerçekleştiği için kutsal kabul edilmiştir. İslamiyette bu durum *şehitlik*⁷ makamıyla ifade edilmektedir. Bu yüzden hamasi konuşmalarda milliyetçilik söylemi yeniden üretilirken sık sık şehitliğe gönderme yapılarak toplumun manevi duyguları canlı tutulmaya çalışılmaktadırlar. Hayes’in de belirttiği gibi, bireyler önceden bir dine mensup olarak dünyaya gelirken, bugün bir millete mensup olarak dünyaya gelmektedir (1960: 17). Aziz milletin bir ferdi olan birey, vatan toprağını korumak ve milli birlik ve beraberliği sürdürmek gibi kutsal amaçlar uğruna can verdiğinde, hem milliyetçilik söylemi içerisinde tehdit olarak algılanan yabancılara karşı bir gözdağı verilmiş hem de “güvenliğini sağlamak için canlarını feda ettikleri milli beraberliğin daha da artmasına vesile olmuş olur” (Spencer ve Wollman, 2020: 163-164).

1.2.8. Dil

Dünya üzerinde en ilkel kabilelerden en modern devletlere kadar her toplumun konuştuğu ve birbirleriyle iletişim sağladığı bir dil vardır. Diller de tıpkı toplumlar gibi canlıdır. Kültürler dil vasıtası ile kuşaktan kuşağa aktarılır ve yaşatılır. Dilin bir söylem olarak milliyetçilikle olan bağlantısı ise bir inşa alanı olarak politik söyleme açık olması ve milli kültürü gelecek nesillere aktarmasından kaynaklanmaktadır. Hobsbawm’ın da ifade ettiği gibi, dil bir toplumun özüyü ve her gün daha da artarak milliyetin en hassas niteliğini oluştuyordu (2017: 126).

Nasıl olur da konuşlan diller bizimle diğerlerinin sınırlarını belirleyen, bir grup içinden farklı bir grup ortaya çıkaran, aynı dili paylaşanları güvenilir olarak benimseyip başka bir dile sahip olanları tehlikeli olarak gören taraf belirleme aracına dönüşmüştür. Kuşkusuz bu durum daha önce böyle değildi (Hobsbawm ve Wollman, 2020: 141). Durumun böyle olması modern devlet anlayışıyla başlayan milliyetçilik akımının, milli diller olarak inşa edilen yapılandırılmış dilleri ortaya çıkarmasına dayanmaktadır. Temel de milli dillerin amacı devletlerin kendi milliyetçiliklerini/milli kimliklerini ortaya koymak ve bu sayede söylemlerini devam ettirmektir. Dile dayalı milliyetçilik aslında bir

⁷ Al-i İmran Suresi 169, 170. Ayetler; “Allah yolunda öldürülenleri sakın ölümlerini sanma. Bilakis onlar diridirler, rableri katında Allah’ın, lütfundan kendine verdiği nimetlerin sevincini yaşayarak rızıklandırılmaktadırlar. Arkalarından kendilerine ulaşamayan (henüz şehit olmamış) kimselere de hiçbir korku olmayacağına ve onların üzülmeyeceklerine sevinirler.” 171. Ayet; “(Şehitler) Allah’ın nimetine, keremine ve Allah’ın, mü’minlerin ecrini zayi etmeyeceğine sevinirler.” (D.İ.B, 2006: 71). Söz konusu ayetlerde hem Allah yolunda can vermenin mukaddes bir eylem olduğu hem de makamlarının yüceltildiği bilgisi verilerek “Şehitlik” mertebesinin kutsallığına dikkat çekilmiştir.

devlet otoritesini hiç değilse dilin legal olarak kabul edilmesini ister. Bu durum bir ülke içindeki bütün tabakalar ya da topluluklar için mühim olmayacağı gibi her ülke ya da millet açısından da mühim olmaz. Her ne olursa olsun dile dayalı milliyetçiliğin merkezinde etkileşim, dahası kültürel problemler değil, egemenlik, statüko, siyaset ve politika problemleri bulunur (Hobsbawm, 2017: 144). Milliyetçilik söylemine dayalı olarak inşa edilen milli dil jargonunun oluşmasında ise siyasetçiler, akademisyenler ya da entelektüeller önemli rol oynamaktadır. Çünkü onların oluşturacağı ve topluma sunacağı dil/kavram haritası milliyetçilik söyleminin ana eksenini meydana getirmektedir. 19. yüzyıl aydınları kendilerini aklamak adına saf ve yansız bir eylem olarak algıladıkları “kültürel ve dilsel uyanışla” ilgilenen akademisyenler biçiminde kendilerini ifade etmişlerdir. Onların üzerinde durdukları projeler, politikalar, milleti yapılandıranlar ve millet elitlerince hemen kabul edilmiş ulus devlet projesinin işine yarayacak biçimde değerlendirilmiştir (Spencer ve Wollman, 2020: 142).

Bu duruma erken Cumhuriyet döneminde ortaya konulan dil tezi örnek verilebilir. Milliyetçilik anlayışına bağlı olarak ortaya konulan dil tezi ile Türk dili yabancı kelimelerden arındırılarak milli bir dil ve kimlik inşa edilmeye çalışılmıştır. Yanı sıra Osmanlı devletinin ümmet ve tebaa anlayışından farklı şekilde yeni bir milli/ulus devlet anlayışına geçişin göstergesi olarak milli bir dil oluşturma çabası içerisine girilmiştir. Yeni tesis edilen cumhuriyet Osmanlı’dan geriye kalanlardı. Dolayısıyla diğerleri gibi dil ve Türkçe mülahazaları da Osmanlıdan kalanlar arasındaydı. Yeni dönemde modernleşmeyle birlikte ulus/millet bilincinin de inşa edilmesi gerekmektedir. Yeni bir ulus devlet kurulsada bu süreç Osmanlıdan kalan toplumla gerçekleştirilecekti. Çünkü Cumhuriyet modern bir devleti gerekli kılmaktaydı ve modern ulus devlete modern bir toplum gerekliydi. Bu yüzden erken cumhuriyet döneminin dil politikaları bir taraftan çağdaşlaşma bilincini oluşturmaya çalışırken diğer taraftan da ulus bilincinin inşa edilmesi çalışmalarıyla gerçekleşmiştir (Demir, 2010: 388).

1.3. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

Genel itibariyle Türk Milliyetçiliği batıdan farklı olarak kendine has bir karakter ve gelişme göstermiştir. Türk milliyetçiliğinin tarihsel köklerini Göktürkler döneminde yazılan Orhun Kitabelerine kadar götürmek mümkündür. Çünkü Türk ismi ilk kez bu kitabelerde geçmektedir. İlk Türk hükümdarı Bilge Kağan adına dikilen bu kitabelerde

Bilge Kağan'ın erdemleri, milleti için yaptıkları ve bir yönetici olarak milletine verdiği öğütler yer almaktadır. Orhun Abidelerinde, Bilge Kağan'ın üstün karakteri ve milleti için yaptıkları milliyetçi bir ifade ile aktarılmıştır. Bir milli kimliği ifade eden Türk isminin ilk yazılı kaynak olan Orhun Kitabelerinde geçmesi Türk Milliyetçiliğinin tarihi açısından önemli bir yerdedir. Fakat milliyetçilik akımlarının ortaya çıkışı Fransız ihtilali sonrasında modernizme bağlı olarak gelişen ulus-devletlerle mümkün olmuş, dolayısıyla modern Türk milliyetçiliğinin temelleri Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerinde atılmış, Türkiye Cumhuriyeti devletinin kurulmasıyla devam etmiştir.

Osmanlının son döneminde imparatorluk bünyesindeki farklı ırk, din ve kültürden toplumları bir arada tutabilmek için farklı özel bağları ön plana çıkaran bazı fikirler ortaya atılmış fakat başarılı olunamamıştır. Bir başka ifadeyle, Fransız ihtilalinden sonra ortaya çıkan hürriyet ve milliyetçilik düşüncelerine karşı devleti koruyabilmek için *Türkçülük*, *Osmanlıcılık* ve *Ümmetçilik* fikirleri gündeme getirilmiş fakat imparatorluğun dağılmasının önüne geçilememiştir (Küpçük, 2019: 30).

Aynı dönemlerde Türk milliyetçiliğine dair Rusya'da da bazı çalışmalar yapılmıştır. Döneminin önemli aydınlarından biri olan Gaspıralı İsmail, Rusya, Kafkasya ve Çin'de zulüm gören dağınık haldeki Türkleri özgürlüğüne kavuşturup tekrar bir araya getirmek için Turancılık idealini ortaya atmıştır. Gaspıralı, Rus iktidarının engellemelerine rağmen *Tercüman* gazetesini yayınlamış ve bu gazete Balkanlardan, Çin topraklarına kadar Türklerin yaşadığı her ülkede rağbet görmüştür. Gazetede savunulan düşünceye göre, Türk Birliğinin yolu 'Dil'de, 'Düşünce'de, 'İş'te birlikten geçmektedir. Gaspıralı'nın düşünceleri dönem şartlarına bağlı olarak zamanla İslam birliğini de kapsamasını gerektirmektedir. Temel amacı ise Rusya, Çin ve diğer ülkelerde dağınık haldeki Türkleri bir araya getirip tek bir bayrak altında toplamaktır (Yaylagül, 2018: 135).

İsmail Gaspıralı, daha sonra Türk milliyetçiliğine dair söylemleri ile özellikle Cumhuriyet dönemine de tesir edecek olan Yusuf Akçura ve Ziya Gökalp'in milliyetçilik söylemlerini de etkilemiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi, erken Cumhuriyet döneminin emperyalizme karşı koruyucu ve bütünlükçü milliyetçilik söyleminde söz konusu iki aydının görüşleri etkili olmuştur. Bu dönemde Yusuf Akçura, Gaspıralı'nın daha çok ideal ve temenniye dayanan fikirlerini inceler ve bununla da kalmayarak sosyal, ekonomik ve pratik eklemeler yapar. Bu bağlamda yazdığı *Üç Tarz-ı Siyaset* adlı eserinde

Türkçülük, İslamcılık ve Osmanlıcılık söylemlerini irdeler. Dönemin şartları ve imkânlarını da göz önünde bulundurarak Türklerin kurtuluşa erişebilmesi için tek yolun Türkçülük düşüncesi olduğunu ileri sürer. Çünkü ona göre fikirlerini öne sürdüğü dönemde dinler mahiyetini kaybetmiş, ırklar önem kazanmıştır (Yaylagül, 2018: 136). Akçura, milliyetçiliği saldırgan/olumsuz ve demokratik/olumlu milliyetçilik olarak tasnif eder. Bu ayrıma göre emperyalizm saldırgan yani olumsuz milliyetçiliği temsil ederken, ulusal birliğini ve bağımsızlığını geç tamamlayan, diğer milletlerin yanında kendi varlığını ve bağımsızlığını korumaya çalışan milliyetçilik demokratik yani olumlu milliyetçiliktir. Bu bağlamda Akçura'nın ortaya koyduğu milliyetçilik, faşist değil, millet temeline dayanan özgürlükçü, kültürcü ve ilerici bir milliyetçiliktir.

Türk milliyetçilik söyleminin oluşmasında etkisi olan bir diğer Türk aydını da Ziya Gökalp'tir. Onun bu alanda yaptığı çalışmalar Türk milliyetçiliğinin, Cumhuriyetin resmi politikasına da şekil vermesini sağlamıştır. Gökalp'in milliyetçilik söylemi Akçura'dan farklıdır. Akçura'nın benimsediği nesnel niteliklere dayalı doğu tipi alman milliyetçilik söylemine karşın Gökalp; dil, kültür unsurlarını ön plana çıkararak batı tipi bir söylem benimser (Küpçük, 2019: 32). Bu bağlamda, milletin tanımını yaptığı Türkçülüğün Esasları adlı eserinde dil, kültür, tarih vs. gibi bazı önemli ortak değerlere vurgu yapar. Ona göre millet ya da ulus: *“Ne ırksal, ne kavimsel, ne coğrafyasal, ne siyasal, ne de istemsel bir topluluk değildir. Ulus; dil, din, ahlak ve sanat bakımlarından ortak olan, yani aynı eğitimi almış bireylerden oluşan bir topluluktur”* (Gökalp, 2010: 50). Dolayısıyla Gökalp söylem olarak; dil, din, kültür gibi nitelikleri temel alan bir milliyetçilik vurgusu yapmaktadır.

Cumhuriyet döneminde Türk milliyetçiliğinin düşünsel alt yapısına fikirleriyle katkıda bulunan ve toplumsal alana bu fikirleriyle nüfuz etmiş olan bir başka önemli düşünür de Nihal Atsız'dır. Gaspıralı çizgisine yakın olan ve Turancılık ilkesini savunan Atsız'a göre dağınık olarak farklı ülkelerde yaşayan Türkler, Türkiye çatısı ve Türk bayrağı altında toplanmalıdır. Bu şekilde Türk kimliği yabancı etkilerden korunmalıdır. Atsız'ın “Turan” ideali; ilk olarak Türklerin ana yurdunda yaşayan ve yabancı toplumların boyunduruğu altında tutulan Türklerin özgürlüğüne kavuşarak Türkiye ile ortak hareket etmesi gerekliliğine dayanmaktadır. Bu şekilde Türkçeyi bilen ve Türk kültürüne hâkim Türkler birleşmeli ve Türk ırkı yabancı tehditlerden korunmalıdır (Yaylagül: 2018: 137-138).

Bu bağlamda 1958’de kurulan ve Nihal Atsız’ın da yer aldığı Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP) Türkçülüğü esas alan bir milliyetçi anlayış izlemiştir. Daha sonraki yıllarda Alparslan Türkeş CKMP’nin siyasi çizgisini pasif, Nihal Atsız’ın Türkçülüğe dayanan anlayışını da fazla romantik bularak yeni bir arayış içine girer. Türkeş, Türk toplum yapısında dinin ehemmiyetini bildiği için milliyetçi söylemin dini bir yönünün de olması gerektiğini savunur ve CKMP’den ayrılarak Milliyetçi Hareket Partisi (MHP)’ni kurar ve partinin idealini de Ülkücülük olarak belirler. Özdağ’ın da ifade ettiği gibi o günden buyana Türkiye’deki milliyetçi söylemin muhafazakâr bir yönü de vardır. Sloganlar da zamanla *Tanrı Türkü Korusundan, Kanımız Aksa da Zafer İslam*’ın şeklinde değişmiştir (2017: 51).

2000’lerden sonra ise Türk milliyetçilik söylemi, AKP iktidarının da etkisiyle Türk-İslam sentezinin yoğun olarak hissedildiği muhafazakâr milliyetçilik söylemi şeklinde ilerlemiştir. Özellikle günümüzde sinemadan sosyal yaşama birçok alanda hissedilen bu milliyetçilik söylemi devlet ve milletin güvenliğini ön planda tutan bütünlükçü bir söylemsel yapı olarak varlığını sürdürmektedir.

1.4. SİNEMANIN MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ VE MİLLİ KİMLİK OLUŞTURMADAKİ ETKİSİ

Nasıl ki roman kalemle, fotoğraf ışıkla metin yazmak ise sinema da fotoğrafla yazılan bir metindir. Bu metinlerin yazım tekniği açısından farklılıkları olsa da alıcılarında meydana getirdikleri duygusal ve bilişsel etkileri itibariyle ortaklıkları bulunur. Çalışmanın ilk bölümünde sinemanın ideoloji ile olan ilişkisi irdelenmişti, bu bölümde ise sinemanın milliyetçilik söylemi ve milli kimlik oluşturmadaki rolü ele alınacaktır.

Geçmişten günümüze dek başta gazete, radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçları vasıtasıyla insanlara politik bağlamda yapılandırılmış içeriklerin yanı sıra bireysel ve toplumsal kimliklere dair tanımlamaların da sunulduğu görülmektedir. Milliyetçilik söylemi ve milli kimlik üretimi bu tanımlamalar arasında önemli yer tutmakta, kitle iletişim araçları insanların milli duygularını ve milli kimliklerini biçimlendirmektedir. Örneğin bir filmde sunulan içeriğe bakarak bireyler; iyiye, kötüye, dosta, düşmana, kendinden olana, ötekine, devlete ve millete dair yargılara varıp, milli

duygularla kendilerini konumlandırabilmekte ve kendi milliyetçilik söylemlerini oluşturabilmektedirler. Bunun yanı sıra ele alınan milli kültür, tarih, coğrafya, geçmiş ve geleneğe dair konularla da milli kimlik inşa edilmekte, bireylerin bilinçaltına aidiyet ve milliyetçilik kodları işlenmektedir. Böylece sinema, anlatı dili ile milliyetçilik söylemini yeniden üretmektedir. Ötekilerle biz arasındaki farklılıklara ya da biz içerisindeki aynılığa vurgu ve ortak tarihe gönderme, kolektif hafızayı beslemesi nedeniyle, milliyetçilik söyleminin yeniden üretiminde vazgeçilmez bir araçtır (Küçük Durur, 2011: 41). Dolayısıyla sinema, milliyetçilik söyleminin pekiştirilmesi için elverişli bir medya aracıdır. Her ne kadar sinema teknik olarak apolitik ise de içerik ve anlatı olarak politiktir ve her kitle iletişim aracı gibi söylemi yayarak insanları yönlendirebilme potansiyeli taşır. İçinde bulunduğumuz dönemde toplumsal uzlaşının ya da kamuoyunun oluşumunda radyo, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının etkin rolü çoğunlukla kabul edilmektedir. Teknolojik yenilikler vesilesiyle tesir alanları giderek büyüyen bu araçların en temel niteliği, gelişmeleri ve fikirleri çok az bir zaman diliminde büyük kalabalıklara, geniş kitlelere dağıtabilmeleri bu sayede onların kararlarını yönlendirebilmeleridir (Kapani, 2013: 164-165).

Sinemanın anlatım dili içerisinde doğallaşmış mesajlar ile bireylerde milli kimlik bilinci ve toplumsal uzlaşıya dayalı rıza oluşturulabilmektedir. Diğer medya araçlarından farklı olarak sinema, teknik imkânları ve hikâye içerisindeki söylemsel stratejilerle bilinçaltına da nüfuz etme potansiyeli taşımaktadır. Dolayısıyla sinemanın söyleme dayalı kurgusal dili, tarihi anlatılar ile bireyin milliyetçilik duygularına hitap etmektedir. Bu dil içerisinde bazen söylem/karşı söylem şeklinde ikili zıtlık kurgusu oluşturulmakta yine de anlatım bütünlüğü içerisinde milli kimliğe, bütünlüğe ve sonunda da milliyetçiliğe gönderme yapılmaktadır. Bu tarz sinema anlatılarında yanlış devlet uygulamaları ve siyasetçilerin yanlış tutumları eleştirilir. Ama ne olursa olsun milli kimlik olumlanır ve milli bütünlük desteklenir (Dinçer, 2019: 105). Örneğin yönetmen Mahsun Kırmızıgül'ün 2009 yılında gösterime giren "*Güneşi Gördüm*" adlı filmi, devletin yanlış politikalarını eleştirmekte ve Güneydoğulu vatandaşlarla duygudaşlık kurmak amaçlanmıştır, fakat son kertede devletin varlığı onaylanarak, politikalarına uyulması, milli aidiyetin ve milli devletin kabul edildiğinin gösterilmesi ile filmde milliyetçilik söylemi yeniden üretilmiştir.

Dünya üzerinde aşırı milliyetçi, ırkçı ve faşist söylemlerin zirve yaptığı dönemlere bakıldığında sinemanın da bir o kadar ivme kazandığı görülmektedir. Nazi propaganda bakanı Goebbels de benzer şekilde sokakların karanlığa gömülmesiyle sinema salonlarının aydınlatılması arasında ironik bir bağ kurarak, sinemaya verdikleri önemi ifade etmiş (Akt. Teksoy, 2005), dönemin aşırı milliyetçi ve ırkçı söylem içeren filmleri devlet eliyle bu minvalde çekilmiştir. Aynı şekilde Mussoli'nin faşist İtalya'sında kayda alınan İtalyan milliyetçiliğine dair filimler ya da Amerika'nın Vietnam da yaptığı katliamı gizleyen ya da konuya bakış açısını değiştirerek meşrulaştıran *“Doğum Günüm Dört Temmuz”* adlı film ve daha niceleri gibi siyasi güdümlü filmler milliyetçilik söylemi inşa etmek ve pekiştirmek bağlamında çekilmiştir.

Fransız ihtilalinden sonra ortaya çıkan ulus devletleşme süreci ile birlikte milliyetçi akımlar ve siyasi söylemler de gelişmeye başlamıştır. Bugüne dek yeryüzünde görülen iyi ya da kötü, ayrıştırıcı ya da bütünleştirici hangi söylem olursa olsun yayılmak için bir ya da birden çok propaganda aracına ihtiyaç duymuştur. Bu durumun farkına varan ideolog, siyasetçi ya da politika yapıcılar, radyo, televizyon ya da sinema gibi kitle iletişim propaganda araçlarına başvurmuş ve onları etkili bir biçimde kullanmıştır. Bu propaganda araçları arasında sinema ise gerek teknik gerekse de içerik olarak sahip olduğu tesir gücü ile geçmiş de olduğu gibi bugün de etkisini arttırarak sürdürmektedir. Propagandanın gayesi bireylere süratli ve tesirli bir biçimde erişmek, ikna etmek ve fikirleri yaymaktır. Beyazperdenin hem görüntü hem de duygu ayrıcalığı ve ucuz maliyeti sebebiyle ülkeler tarafından dikkat çekici bir propaganda aracı olarak algılanmıştır (Tatlı, 2015: 22). Sinema sadece siyasi söylemler sahasında değil savaş ya da kriz dönemlerinde de etkinliğini sürdürmüştür. Zaten dünya üzerindeki savaş veya krizlerin de siyaset kaynaklı olduğu dikkate alındığında sinemanın bu anlamda aslında her ikisinin de ortak propaganda aracı olduğu görülmektedir.

Ülkelerin sinema geleneğine bakıldığında, her ülkenin kendine has bir sinema kültürünün olduğu görülür. Söz konusu sinema kültürünün oluşmasında genellikle o ülkenin yaşamış olduğu önemli tarihi olayların, benimsenen siyaset tarzının ya da hâkim dünya görüşünün etkisi vardır. Öyle ki İran Sinemasının İslami devrimden, Fransız Sinemasının Fransız kültüründen, Amerikan Sinemasının da kapitalist sistemden bağımsız olduğu düşünülemeyeceği gibi, Türk sineması da Türk kültür ve kimliğinden

bağımsız değildir. Bunda hem hukuksal düzenin hem de devletin resmi politik söyleminin etkisi vardır (Dinçer, 2019: 106).

Günümüzde sinema kültürel olarak da bazı görevleri yerine getirmektedir. Tarihte etkili bir propaganda aracı olarak ülkeleri, toplumları birçok duruma hazırlayan sinemanın bugün eskisinden farklı bir şekilde kültürel açıdan bireysel ve toplumsal kimliklere yön verdiği, söylem üreterek toplumsal kanaatleri yeniden oluşturduğu görülmektedir. Harp döneminde toplumları harbe isteklendirmeyi ve morallerini yükseltmeyi beyazperde vasıtası ile yapan ülkeler, giderek beyazperdenin kültürel etkileşim yanını fark ettiler. Zamanla sinema, öncelik olarak kültürel etkileşim için değerlendirilmeye başlandı (Tatlı, 2015: 22). Bu bağlamda devlet güdümündeki sinema sadece sosyal ya da siyasal yaşamı değil aynı zamanda popüler kültürü de geniş kitlelere yaymaktadır. Popüler kültürün kitlesel medya vasıtası ile algı yönetimini aktif ve pasif hale getirme gayretlerinin bir neticesi olduğu varsayımı bulunur. Bunun yanında; kitle kültürü aracılığı ile büyük insan yığınlarının, düzeyi ve özelliği ne derecede olursa olsun kültür bileşenlerini oldukça fazla kalabalık seviyede harcamaya yöneldiği varsayımı durum ile ilgili bir diğer görüştür (Ertike, 2010: 8).

Popüler kültürün en etkili taşıyıcılarından biri olan sinema milliyetçilik söylemini de yeniden üretir ve aktarır. Kitleleri, kültürel ya da bilişsel olarak yapı bozuma uğratabilen veya onları bütünleştirip bir arada da tutabilen sinema, milliyetçilik söylemi açısından da gayet kullanışlı ve aktif bir etkileşim aracıdır. Milleti yüceltmek ya da yâd etmek isteğindeki milliyetçiler, el emeklerinin yanında, resim, heykel, musiki, tiyatro, fotoğraf ve sinema gibi sanatsal aygıt ve mekânların verdiği kurgusal ve üretici fırsatların büyümesine kapılırlar. Söz konusu etkileyici mekânlar vasıtasıyla, milletin bakış açısını, yorumunu tüm fiziki varlığı dâhilinde hatırlatma vasıtasıyla direkt ya da anımsatmak biçiminde “*yeniden üretme*” fırsatı bulurlar (Smith 1994: 147).

Sinemada millet temsiline ve milliyetçi söylemin en önemli göstergesi ortak geçmiş yani tarih ya da yapılandırılmış tarihtir. İster edebi tarih ister resmi tarih olsun hiçbir tarihi kaynakta ülkeler övünemeyecekleri, mahcup olup milletini yüceltemeyecekleri olayları ön plana çıkarmazlar. Çünkü milletin milli duygularına hitap ederek onları bir arada tutacak güç ortak geçmişte yatmaktadır. Bu milli duygular da milletin parlak geçmişine atıf yapılan tarihi ve mitolojik filmlerle harekete geçirilir.

İzleyici sinemada gördüğü kurgusal dünyayı gerçeklikle özdeşleştirir ve milliyetçi duyguları kabartır. Bugün var olan toplumların kolektif belleğinde ve tarihi anlamlandırmasında sinemanın ayrı bir önemi vardır. Genel itibari ile bireyin bilinci için dikkat çekici olan akademik araştırmalardaki görsel temsillerden daha çok sinema efsaneleridir (Nazarbayev, 2019: 12). Bu durumun en çok vurgulandığı anlatı türü tarihi yapıtlardır. Beyazperde, tarihini kendi taleplerine göre yeniden üretirken “*parlak geçmişe*” göndermeler de bulunur; milletini tarihte kadim kılarak geleceğe daha heyecanla baktırır. Kültürleri yeniden üretilir ve toplumsal hatıralar yeniden aktif hale getirilir (Dinçer, 2019: 106). Örneğin; Türkiye’de klasik Yeşilçam sinemasında yapılan *Tarkan*, *Karaoğlan* ya da *Battal Gazi* filmleri veya ikinci dünya savaşı sırasında Nazi Almanyası’nda çekilen tarihi belgeseller gibi. Söz konusu filmlerde milliyetçi duygularla, milletin tarihi yeniden inşa edilmiş ve parlak geçmişe göndermeler yapılarak millet yüceltilmiştir.

Özetle milli kimliğin inşasında ve milliyetçilik söyleminin yeniden üretilmesinde toplumsal hafıza, ortak tarih olmazsa olmazdır. Bu noktada da söz konusu tarihi anlatı filmleri toplumsal hafızayı canlı tutma niteliğine sahiptir. Daha sonra ele alınacağı gibi Türk sinemasında belli dönemlerde milliyetçi söylemini pekiştiren ve toplumsal belleği besleyen filmler oldukça fazla yer tutmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. DÜNDEN BUGÜNE TÜRK SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ

Osmanlı döneminden itibaren sinema devlet ve siyasetle bir şekilde ilişki içerisine girmiş ve devlet politikalarının etkisi altında kalmıştır. Sinemanın etkisi ve önemi Türkiye’de her ne kadar diğer ülkelere göre daha geç fark edilse de, beyaz perde bu önemini zamanla hissettirmiş ve etkisini bugüne kadar taşımıştır. Türk sineması, ülkenin içinde bulunduğu dönem ve toplumsal şartlara göre şekil almış ve siyasi konjonktüre göre bir seyir izlemiştir. Örneğin Osmanlının son dönemlerinde pek tanınmayan bir eğlence aracı olarak algılanıp daha mesafeli durulmuş, erken Cumhuriyet döneminde ise modern bir Türkiye ve milli kimliğin inşa edilme sürecinde daha aktif kullanılmıştır.

Her dönemde açık ya da gizli az veya çok Türk sinemasında en fazla işlenen temalardan biri milliyetçilik teması olmuştur. Çünkü gerek Türkiye’nin jeopolitik konumu gerekse de ülkenin sahip olduğu toplumsal ve kültürel yapı çerçevesinde, görev başına gelen tüm siyasi iktidarlar milliyetçilik söyleminin farklı açılardan temsilcisi olmuşlardır. Zaten Türk Sinemasında milliyetçiliğin serüvenine baktığımızda dönemlere göre muhafazakâr, liberal, militarist ya da son dönemde olduğu gibi İslamcı milliyetçilik temalarının işlendiği görülmektedir. Siyasi konjonktür nasıl gelişirse gelişsin, ülkede hangi politik gelişme yaşanır yaşınsın, sinema anlatısı içinde bir parça milliyetçilik söylemi olmazsa olmaz gibidir. Bu bağlamda Türk sinemasında milliyetçilik söylemi çoğunlukla bir öteki var edilerek yeniden üretilmiştir.

Türk Sinemasında milliyetçilik söylemi bir yandan bizden olmayan ötekilere karşı bir kurgu çerçevesinde, diğer yandan tarihi anlatıya dayalı birlik olma arzusu, toplum güvenliği ve ülke savunması şeklinde temsil edilmiştir. Milliyetçilik söylemi bağlamında Osmanlı devletinin son dönemleri ile Cumhuriyetin ilk yıllarında milli kimlik, modernleşme ve ulus devlet anlayışına dair filmler çekilmiştir. Çok partili dönemden 12 Eylül’e kadar milli devlet anlayışı ve Türklerin Çin ile mücadelesi ya da Müslüman doğu ile Hristiyan batı çekişmesine dayanan muhafazakâr milliyetçilik veya Bizans ile yapılan mücadelelere dair milliyetçi filmler çekilmiştir. 80’lerde, Kıbrıs meselesi ile PKK terör örgütüne karşı vatan savunmasını işleyen milliyetçi filmler gündeme gelmiş, 90’larda ise öteki olarak Kürt kimliğine yönelik ve Atatürkçü filmler yapılmıştır. 2000’lerden

günümüze kadar hem Ortadoğu’da türeyen küresel terör örgütleri hem de Türkiye’nin tarihinde önemli izleri olan olayları anlatan milliyetçi filmler öne çıkmıştır.

2.1.1. Osmanlı Döneminde Milliyetçi Sinema

Fransız Lumiere kardeşlerin 1895 yılında sinematografi bulmalarının üzerinden çok geçmeden, sinemanın öncüsü sayılan bu aygıtla Osmanlı devleti de tanışmıştır. Lumiere kardeşler sinematograf aygıtını icat ettikten sonra yetiştirdikleri operatörleri kayıt yapmaları için dünyanın çeşitli başkentlerine göndermişlerdir. O dönemde Osmanlının başkenti olan İstanbul’a da bir operatör göndererek çeşitli görüntüler çektirmişlerdir. Lumiere kardeşlerin Promio, Mesguich, Doublier vd. isimli teknik operatörlerinden Promio 1896 yazında Osmanlının başkenti İstanbul’a gelerek kayıtlar yapmış, burada sırasıyla “*Haliç’in Panoraması, Boğaziçi Kıyılarının Panoraması, Türk Topçusu, Türk Piyadesinin Geçit Töreni*” adlı çekimleri gerçekleştirmiştir. Bu sayede farklı ülkelerin fotoğraf, mimari ve temsillerinden meydana gelen arşivlik kayıtlar oluşmuştur (Teksoy, 2005: 32).

Osmanlıda ilk sinema gösterimleri, o dönem Pera (Beyoğlu)’da, Galatasaray Lisesinin çevresinde Rum, Ermeni, Yahudi ya da Hristiyan gibi gayrimüslim tebaanın yoğun olarak yaşadığı yerlerde yapılırdı. Söz konusu dönemde gerek sinemanın ne olduğunun bilinmemesi gerekse de gösterimlerin gayrimüslim tebaanın yoğun olarak yaşadığı yerlerde yapılması hasebiyle halk bu gösteri aygıtına yabancı kalmıştır. Bir başka ifadeyle “sinemanın İstanbul’a Kadıköy ve Beyoğlu gibi Müslüman olmayan bölgelerden giriş yapması ve filmleri yapanların, gösterim salonlarını işletenlerin Müslüman olmayan Osmanlı tebaası ve yabancı kökenliler olması sebebiyle toplum sinemadan uzak durmuştur” (Enderun, 2012: 18).

Osmanlıda, modernleşme ve milliyetçilik bağlamında değerlendirilebilecek ilk filmler de yine yabancılar eliyle kayda alınmıştır. Türkiye’nin modernleşme sürecine dair, sultan ve ordudan görüntülerin yer aldığı bu filmler vatandaşlara da açık olarak izlettirilmiştir. Örneğin 1909’da Odeon salonunda “*Genç Türkiye’nin Devrimi*” gösterime açılmıştır. Ayrıca bir yıl sonra dönemin önemli sinema şirketi Pathe salonunda bin metrelik bir kayıta Osmanlı ordusunun taktikleri, Sultan beşinci Mehmed’in gezileri,

selamlığı ve Edirne yolculuğu dönüşü gibi görüntülere yer verilmiştir (Beyoğlu, 2000: 461).

Osmanlı’da tamamen yerli ve milli olarak çekilen ilk film, Fuat Uzkınay’ın kayda aldığı İstanbul “*Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” adlı 150 metrelik belgesel filmidir. Daha sonra kayıtları kaybolan film aynı zamanda Türk sinemasının başlangıcı sayılmaktadır. Ordu eliyle çekilen bu filmde milliyetçi söyleme dair kodlar yüklüdür. Çünkü gerek bu filmi kayda alan kişinin o dönem Osmanlı ordusunda yedek subay olarak görev yapan bir asker olması, gerekse de çekilen filmin milli ve siyasi bir önem taşıması filmin milliyetçilik söylemi bağlamında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla, Birinci Dünya Savaşında yer alan Osmanlı devletinin kaybettiği 1876/77 Osmanlı- Rus savaşı neticesinde, Rus askerlerinin ilerledikleri en uç nokta olan Ayastefanos (İstanbul Yeşilköy)’ ta inşa ettirdikleri Rus abidesini yıktırdığı 14 Kasım 1914 tarihi Türk sinemasının doğum tarihi olarak kabul edilir (Teksoy, 2005: 67).

Osmanlı’nın son dönemlerinde Türk sinemasının temelleri atıldıktan sonra Enver Paşanın emri ile Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuş, milli nitelikte birçok belge film çekilir. Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin faaliyete geçirilmesi Türk Sineması için çok mühim bir olaydır. Bu girişimle hükümet, Türk sinemasının tesisine ve organizasyonlarına destek vermiştir. Söz konusu kurumun desteğiyle, Birinci Dünya Savaşına dair belgesel ve haber görüntüleri kaydedilmiştir (Yaylagül, 2018: 18). O dönem Osmanlı’da sinema adına kurulan bu birim kanalıyla çekilen askeri belgesel içerikli filmlerin oldukça fazla yer tuttuğu dikkat çekmektedir. Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından; “*Çanakkale Savaşları*”, “*Rehin Alınan İngiliz Komutanı General Tounsand*”, “*Galiçya Seferi*”, “*Alman Hükümdarının İstanbul’u Ziyareti*” gibi önemli filmler kayda alınmıştır (Refiğ, 1979: 787). Osmanlı döneminde milliyetçilik düşüncesi kapsamında değerlendirilebilecek bu filmlerin yanında, yine Fuat Uzkınay ve Sedat Simavi gibi yönetmenler 1917 yılında “*Pençe*” ve “*Casus*” adlı kurmaca filmleri çekmişlerdir.

2.1.2. Erken Cumhuriyet-Tiyatrocular Döneminde Milliyetçi Sinema

Erken cumhuriyet döneminin ruhu modernleşme ve milliyetçilik düşüncesi üzerine şekillenmiştir. Söz konusu dönemde Osmanlı devletinden miras kalan siyasi ve sosyal birçok yapı değiştirilerek yeniden tesis edilmiştir. Bu şekilde Osmanlı devletinin en

önemli mirası olan toplumun da yeni sisteme göre değiştirilip dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Toplumsal alanda dine dayalı ümmet anlayışı yerini bireyciliğe dayalı modern toplum yapısı dâhilinde uluslaşma ya da millet olma anlayışına bırakmıştır.

Cumhuriyet hükümetinin toplumu dönüştürme politikaları çerçevesinde Cumhuriyet elitleri tarafından sinemaya da önemli bir rol yüklenmiştir. Fakat yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde sinemanın köklü bir geçmişi olmadığı gibi sinemayı icra edecek yetişmiş insanlar da yoktur. Bu yüzden erken Cumhuriyet döneminde ülkenin yeni yeni tanımaya başladığı bu sanatı icra etme görevini tiyatrocular üstlenmiştir. Dönemin en önemli tiyatrocularından olan Muhsin Ertuğrul, Cumhuriyet ideolojisine uygun ilk filmleri çekerek zamanla Türk sinemasının da kurucusu olmuştur. Türk sinemasında 1922'den 1940'a kadar olan dönem için “*tiyatrocular dönemi*” ifadesi kullanılır. Bu kullanımın sebebi ise söz konusu dönemdeki sinema faaliyetlerinin ‘*İstanbul Şehir Tiyatrosu*’nun idarecisi olan Muhsin Ertuğrul ve onun ekibinin yönetiminde olmasıdır (Coşkun, 2009: 23).

Muhsin Ertuğrul bu dönemde Cumhuriyetin ana politikası olan modernleşme ve milli kimlik teması üzerine filmler çekmiş ve yer yer kendi de oynamıştır. Sinemanın toplumsal değişim üzerindeki etkisi bağlamında Cumhuriyet ideolojisini içselleştirdiğini de sık sık dile getirmiştir. Çünkü “sinema; toplumu eğlendiren aynı zamanda eğiten, seyretmesi zahmetsiz ve bu durumdan dolayı da toplum yapısının dönüştürülmesinde/modernleştirilmesinde daha seri yöntemler uygulanabilir bir sanattır” (Enderun, 2012: 22).

Bu düşünceyle hareket eden Ertuğrul, Türk sinemasının ilkleri arasına giren filmlerini daha çok Türk edebiyatından uyarlamalar şeklinde çekmiştir. Milli devletin tesisine yönelik ve modernleşme politikalarına uygun, Batıcı ve aynı zamanda milliyetçilik söylemi içeren yapıtlar ortaya koymuştur. Muhsin Ertuğrul'un o yıllarda çektiği *Ateşten Gömlek*(1923), *Ankara Postası*(1928), *Bir Millet Uyanıyor*(1932) filmleri milli mücadele ve Kuva-i Milliye güçlerini konu almaktadır.

Milliyetçilik söylemi adına Tiyatrocular döneminde çekilen en önemli filmlerin mütareke yıllarını anlatması yeni bir toplumun oluşturulması açısından oldukça önem arz etmektedir. Çünkü bu dönemde milli kimlik ve ulus bilincine dair çekilen filmlerde tamamen yeni bir toplum yapısı ön görülerek eskiye dair izlerin silinmesi istenmektedir.

Bu nokta da ise yeni iktidar, toplumu milliyetçilik, milli bilinç, milli mücadele ve Cumhuriyet etrafında bir araya getirmek isterken milliyetçi söylemin olmazsa olmazı tarih, dil, din ve ortak anıları bir kenara itmektedir. Dolayısıyla bu durum tiyatrocular döneminde milliyetçi söyleme dair sinema alanında verilen ürünlerin açmazını oluşturmaktadır.

‘Ulusal bilinç’, ‘Cumhuriyet çevresinde toplanma’ fikriyle kayda alınan erken Cumhuriyet dönemi yapıtlarının en belirgin niteliği; resmi devlet politikasını egemen kılmak namına, eskinin yerilmesi, saltanat ve hilafetle ilgili dini ve manevi temsillerin yadırganmasıdır (Menekşe, 2005: 46). Netice itibarıyla tiyatrocular döneminin tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul, milliyetçilik ve Cumhuriyet adına filmler çekse de özellikle milliyetçi söylemin bazı unsurlarını geri planda bırakarak filmlerinde dönemin ya da politikanın şartlarına göre yeni bir milliyetçilik söylemi oluşturmuştur.

2.1.3. Çok Partili Döneme Kadar Milliyetçi Sinema

1939’dan 1950’ye kadar olan süreci kapsayan geçiş döneminde sinema üzerindeki tiyatrocuların etkisi kırılmış ve yavaş yavaş sinema alanında uzmanlaşmış yönetmenler yetişmeye başlamıştır. Bu dönemde, Şadan Kamil, Orhan Murat Arıburnu, Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Şakir Sırmalı ve Turgut Demirağ gibi tiyatro kökenli olmayan isimler sinemaya girerek ilk filmlerini çekmiştir. Ayrıca bu isimler tiyatrocu olmayan oyuncularla da çalışarak sinema oyuncularının gelişmesini de sağlamışlardır (Coşkun, 2009: 24). Fakat bu dönemde baş gösteren ikinci dünya savaşı nedeniyle Türk sineması duraklama dönemine girmiş, Mısır ve ABD yapımı filmler piyasaya sürülmüştür. Dolayısıyla pek alışık olmadığı bu filmler yüzünden, Türk toplumunun yerli ve milli sinema kültürünü kazanması bir süre gecikmiştir.

Milli sinema adına bu dönemin en önemli gelişmesi şair ve fikir insanı Necip Fazıl Kısakürek’in 1943 yılında Büyük Doğu dergisinde kaleme aldığı *‘Beyaz Perde’* başlıklı yazısı olmuştur. Necip Fazıl’ın söz konusu makalesi milli sinema akımının öncüsü olmuştur. Türkiye’deki Milli sinema oluşturma çabaları üstadın bu yazısından sonraki yıllarda faaliyete geçmiştir (Hazar, 2003: 14). Tohumları bu tarihlerde ekilen milli sinema fikri, ürünlerini daha sonra Çok Partili dönemde belirgin bir şekilde vermiştir. Milli

Sinema akımı tarihi, dili, dini ve maneviyatıyla daha bütünlükçü ve muhafazakâr bir Türk sineması ön görmüştür.

Geçiş döneminin sonlarında milli mücadele döneminin önemli isimlerinden yazar ve siyasetçi Halide Edip Adıvar'ın, milli mücadeleyi ve dönemin ruhunu anlatan “*Vurun Kahpeye*”⁸ adlı eseri uyarlama film olarak sinemaya aktarılmıştır. Ömer Lütfü Akad tarafından 1949 yılında çekilen ve dönemin milliyetçi sinema örneklerinden sayılabilecek film, milli mücadele döneminde bir öğretmen hikâyesini anlatmaktadır. Fakat film, bir yönüyle öğretmenin gayretlerini ve milli mücadeleyi överken bir yönüyle de dini temsillerin öğretmene ve milli mücadeleye engel olmalarını işleyerek dini baskıları eleştirmektedir. Dolayısıyla genelde bu dönemde özelde ise söz konusu filmde seçici bir milliyetçilik söylemi ya da başka bir deyişle modern milliyetçilik söylemi inşa edilmektedir.

2.1.4. Çok Partili Dönemde Milliyetçi Sinema

Çok partili döneme geçişle birlikte Türkiye'nin siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel alanları başta olmak üzere toplumsal alanda değişimler olmuştur. Serbest piyasa ekonomisinin benimsenmesi ile birlikte birçok alanda ekonomik girişimlerde bulunulmuştur. Milli sinema adına bu dönemin en önemli gelişmesi ise yeni ekonomi modeli ile film sektörüne özel girişimlerin artması ve Türk sinema tarihine damgasını vuracak olan “*Yeşilçam*” geleneğinin başlaması olmuştur. Serbest piyasa ekonomisi modelinin benimsenmesi ile Anadolu'nun çeşitli yerlerinden gelen irili ufaklı birçok girişimci, İstanbul'un Yeşilçam Sokağına yerleşerek film yazıhaneleri açmıştır. Bu durum, film sektöründe Türk sinemasının “*Yeşilçam Sineması*” olarak tanınmasına sebep olacak yapım şirketi patlamasına yol açmıştır (Kaplan, 2003: 741).

Bu dönemde Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Osman Seden, Muharrem Gürses gibi yönetmenler ilk filmlerini çekerek sinema sektörüne girmişlerdir. Bu yönetmenler içerisinde Osman Seden'in çektiği “*Düşman Yolları Kesti*” ve Muharrem Gürses'in “*Kubilay*” filmleri, kurtuluş savaşı ve mütareke yıllarına dair milliyetçi söylemi ve milli duyguları yansıtan filmler olarak ön plana çıkmaktadır. “*Kubilay*” filminde gericilerin

⁸ Bu eser farklı dönemlerde olmak üzere; Akad, Aksoy ve Refiğ tarafından toplamda 3 kez Türk sinemasına uyarlanmıştır. Halit Refiğ'in “Ulusal Sinema” döneminde çektiği filmde, diğer uyarlamalara oranla Türk-İslam değerlerine daha hoşgörülü yaklaştığı görülmektedir (Enderun, 2012: 34).

isyanını bastırmaya çalışan Kubilay Öğretmenin kafasının isyancılar tarafından vahşice kesilmesi anlatılır. Milliyetçilik açısından önemli olan bu filmlerde de yine dini kimliklerin gerici olarak temsil edilmesi dikkat çekicidir. Hâlbuki gerek kurtuluş savaşında gerekse daha öncesinde Türk toplumunun her kesimi düşmana karşı topyekûn mücadele vermiştir.

1950’li yılların bir diğer özelliği de Türk Sinemasının teatral geleneklerden sıyrılarak sinemaya özgü eğilimlerin başladığı dönem olmasıdır. Söz konusu dönemde Türk sineması kendi yetiştirdiği oyuncularla yerli sinema ürünleri vermeye ve sinema filmlerinde “yıldız” oyuncu kavramı oluşmaya başlamıştır. 1950’lerde Türk Sineması gerçek sinema hüviyetine kavuşmuştur. Özellikle Lütfü Akad’ın 1952 yılında gerçek bir hikâyeden esinlenerek çektiği “*Kanun Namına*” adlı filminin başrolünde *Ayhan Işık*’ın oynamasıyla Türk Sinemasında “yıldız” geleneğinin başladığı ifade edilmektedir (Yaylagül, 2018: 22).

Bu yıllarda sinema daha çok bir kitlesel eğlence aracı olarak işlev görmüştür. Melodram ve komedi filmleri yaygın olsa da Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Aydın Arakon başta olmak üzere bazı yönetmenler “*Barbaros Hayrettin Paşa*”, “*Çanakkale Arslanları*”, “*İstanbul’un fethi*” gibi tarihi kahramanlıkları ve milli mücadeleyi konu alan ve milliyetçilik söylemini yeniden üreten filmlere imza atmışlardır.

2.1.5. Klasik Yeşilçam Anlatısı İçerisinde Milliyetçilik Söylemi

1960 yılında gerçekleşen askeri darbe ile tıpkı çok partili siyasal yaşama geçilen dönemde olduğu gibi Türkiye’de birçok alanda değişim ve dönüşümler yaşanmıştır. Ordu yönetime el koyduktan sonra gerek toplumu modernleştirme gerekse de siyaseti yeniden dizayn edebilme isteğiyle DP iktidarının uygulamaları terk edilerek siyasal ve sosyal alanda birçok değişiklik yapılmıştır. Bu değişikliklerden sinema da nasibini almış ve bir süre duraklama dönemine girmiştir.

Toplum, siyasi düşüncelerin deneme tahtası haline getirilmiştir. Bu bağlamda toplumu modernleştirme ve yeni politikaları kabul ettirme noktasında da beyazperde bir araç olmuştur (Tatlı, 2015: 79). Fakat sinema sektörü içerisinde gerek yönetmen, yapımcı gerekse de edebiyatçı ya da aydınlar arasında Türk Sinemasının hangi sinema akımına göre nasıl bir söylem üreterek yoluna devam edeceği tartışmaları gündeme gelmiştir. Bir

yanda Kemal Tahir'in öne sürdüğü *Asya Tipi Üretim Tarzına* dayanan sınıfsız bir toplumu yansıtacak, sınıfsız bir sinema akımının olması gerektiğini söyleyenler, diğer yanda da *Ulusalçı*, *Devrimci* veya *Toplumsal Gerçekçi* bir sinema akımının olması gerektiğini söyleyenler şeklinde bir fikir ayrılığı olmuştur. Söz konusu tartışmalar kesin bir sonuca bağlanamasa da her sinema akımı belli aralıklarla Türk Sinemasında temsil edilmiştir.

2.1.5.1. Toplumsal Sorunlara Eğilen Toplumsal Gerçekçilik Akımı

Toplumsal gerçekçilik, 27 Mayıs askeri darbesinden sonra Türk sinemasında temsil bulan sinema akımıdır. Toplumsal gerçekçilik akımı ile o dönem Türkiye'sinde yaşanan toplumsal sıkıntılara değinilmiş, halkın sorunları beyazperdeye aktarılmaya çalışılmıştır. Bu akım Türk sinemasında, Sovyet toplumsal gerçekçi akım ile İtalyan yeni gerçekçi akımlarının bir sentezi olarak temsil edilmiştir. Bu dönemde söz konusu anlayış ile kayda alınan birçok yapıtta toplumsal konular oldukça "gerçekçi" bir yaklaşımla ele alınmıştır (Tatlı, 2015: 200).

Söz konusu dönemde Türk sinemasında toplumsal gerçekçi anlayışla; Metin Erksan *Gecelerin ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1963), *Susuz Yaz* (1963)⁹; Halit Refiğ, *Şehirdeki Yabancı* (1964), *Gurbet Kuşları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965), Duygu Sağıroğlu, *Bitmeyen Yol* (1965) filmlerini çekmiştir. Bu dönemde özellikle yönetmen ve yapımcı olarak Metin Erksan'ın öne çıktığı görülmektedir.

2.1.5.2. Ulusal Sinema Akımı

Ulusal sinema akımı sinemada batı yaşantı ve kültürüne tepki olarak ortaya çıkmış ve gerek maddi gerekse de manevi olarak batı kültürünün Türk toplumuna uygun olmadığı savunulmuştur. Bu anlamda daha milliyetçi bir söylem benimseyen akım taraftarları sinemayı da bu anlayışla ele almıştır. Dönemin ulusal sinema akımını savunan Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmen ve yapımcılar, Cumhuriyet döneminin birçok anlayıştan oluşan ve yerli olmayan sinema anlayışının devam edemeyeceğini ve artık Batıyı taklitten vazgeçip özümüze yönelmemiz, kendi içimizden kültür sanat üretimine geçmemiz gerektiğini tartışmaya başlamışlardır (Diriklik, 1995:

⁹ Metin Erksan'ın "*Susuz Yaz*" filmi daha sonra Berlin Film Festivalinde Altın Ayı Ödülünü alarak büyük başarıya imza atmıştır.

16). Kemal Tahir'in Osmanlı'nın sınıfsız toplum yapısı ve Asya tipi üretim tarzına dayanan görüşlerini benimseyen ulusal sinema akımı taraftarları, Türk sineması için en uygun anlayışın ve temelini bu olacağı görüşünü savunmuşlardır. Kemal Tahir, Osmanlı'dan bugüne Türk toplum yapısının orijinalliğini ortaya koymaya çalışıyordu. Bu fikri mücadelenin neticesinde sınıfsız bir toplumsal yapıya sahip olan Osmanlı Türk milletinin kültür sanat ve sinema anlayışı da bu minvalde olmalıydı. Bu noktada Halit Refiğ'de vücut bulan fikirler ulusal sinema akımının aslını oluşturur (Yaylagül, 2018: 29).

Ulusal sinema akımının geçerli olduğu dönemde, bu düşünce ile hareket eden Halit Refiğ, *Bir Türk'e Gönül Verdim*(1967), *Fatma Bacı*(1972), Vurun Kahpeye(1973); Metin Erksan, *Kuyu*(1968), *Sevmek Zamanı*(1965); Lütfü Akad, *Hudutların Kanunu*(1966) gibi milliyetçi söylemi temsil eden önemli filmler çekmişlerdir.

2.1.5.3. Devrimci Sinema Akımı

Devrimci sinema akımı, Marksizm'e dayalı toplum düşüncesinin Türk sinemasına yansımalarıdır. Marksizm'den etkilenen devrimci Türk sineması akımı kapitalist düzeni reddederek onu temsil ettiği düşünülen Yeşilçam sinemasından da kurtulmak ister, böylece her türlü baskı ve kapitalist sermayeden arınan sinema özgürleşecektir. Devrimci sinema kapitalist düzene bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır, amacı ise Yeşilçam sinemasını yıkmaktır. Bu anlayış çerçevesinde, Türk sinemasının bir narkoz sinema olduğu, misyonunun ise uyuşturmak olduğu iddia edilmekte, bu sinemayı da küresel bir yapılanma olan kapitalizmin yönettiği vurgulanmaktadır (Gönenç, 1968: 11).

Temeli 1960'lardaki toplumsal gerçekçilik akımına dayanan devrimci sinema akımının Türk sinemasındaki en önemli temsilcilerinden biri, çektiği filmlerle söz konusu döneme damgasını vuran *Çirkin Kral* lakaplı Yılmaz Güney'dir. Güney'in 1970'de çektiği "*Umut*" adlı film bu akımın en önemli filmidir. Sinemanın yanında devrimci gençler tarafından toplumu aydınlatmak ve bilgi vermek için "*Genç Sinema*" adında bir de dergi çıkarılmıştır. Bu dergide işçi hakları ve grevler ile ilgili haberler de yer almıştır.

Devrimci sinema akımına göre, Marksist düşüncede olduğu gibi, devrimin her düzeyde meydana gelebilmesi için halk kitlelerinin harekete geçmesi gereklidir. Bu hareket için beyazperde en önemli araçtır. Beyazperde vasıtası ile halk uyanacak ve

Marksist Devrim gerçekleşecektir (Enderun: 2012; 35). Netice itibariyle sinemada kökten bir değişimi ön gören devrimci sinema, ele aldığı konular ve verdiği sinemasal ürünlerle bir dönem Türk sinemasına damgasını vurmuştur.

2.1.5.4. Milli Sinema Akımı

Çalışma kapsamında daha önce de ifade edildiği gibi, Milli sinema akımının fikri temeli, edebiyatçı ve şair Necip Fazıl Kısakürek'in 1943'te Büyük Doğu dergisinde kaleme aldığı "*Beyaz perde*" başlıklı yazısı ile atılmıştır. Milli sinemanın kendini bulması ve hayata geçmesi ise 1970'lerde gerçekleşmiştir. Bu yıllarda milli sinema düşüncesini dile getiren Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Yücel Çakmaklı gibi yönetmenler genel olarak; Türk sinemasının Türk- İslam geleneğini ve manevi değerlerini merkeze alan bir anlayışla yeniden tesis edilmesi gerektiğini ileri sürmüşler ve işte o zaman batı taklidinden kurtulan milli bir sinemanın ortaya çıkabileceğini ifade etmişlerdir.

Türk sineması, köylüsü kentlisi bütün kesimleri ile manevi değerleri, maddesel değerlerden kıymetli gören Türk-İslam sentezine bağlı toplumunun inançları, milli kimliği ve milli kültürü ile harmanlanmış, Anadolu hakikatlerini gösteren sinemasal yapıtlar ortaya koyarak Milli Sinema kimliğine kavuşacağı bir gerçektir (Çakmaklı, 1964: 3). Bu açıdan milli sinema akımı, milliyetçilik söylemine yönelik film yapımlarına öncelik vermektedir. Bu akıma dayalı sinema dilinde Türk kimliğini yansıtan milliyetçi bir anlayış benimsenmiş, yapıtlarda milliyetçilik söylemi yeniden üretilmiştir.

Milli, Dini, Beyaz, İslami ya da Yeşil sinema gibi farklı isimlerle de anılan milli sinema akımının öne çıkan yönetmenleri ve yapıtları ise; Yücel Çakmaklı, *Birleşen Yollar*(1970), *Oğlum Osman*(1973), *Kızım Ayşe*(1974), *Memleketim*(1974), *Garip Kuş*(1974), *Minyeli Abdullah*(1989); Mesut Uçakan, *Yalnız Değilsiniz*(1990); Mehmet Tanrıseven, *Sürgün*(1992); Mehmet Kılıç, *Güneş Ne Zaman Doğacak*(1977) filmleridir.

Söz konusu filmler içerisinde hem bu çalışmanın konusu olması hem de sinemada milliyetçilik söylemini temsil etmesi açısından Mehmet Kılıç'ın 1977 yılında çektiği ve o dönem Türkiye'sinde büyük olayların çıkmasına sebebiyet veren "*Güneş Ne Zaman Doğacak*" filmine dikkat çekmek gerekmektedir. Öncelikle film *Boraltan Köprüsü* ağıtına benzer bir hikâyeden yola çıkılarak çekilmiştir. Filmin hikayesinde, 1945 yılında SSCB zulmünden kaçan Kırım Türkleri, soydaşlarının yaşadığı Türkiye'ye sığınır fakat

daha sonra iki ülke arasındaki anlaşmalar gereği Kırım Türkleri iade edilir. Yaklaşık 150 kişilik Kırım Türkü, SSCB askerleri tarafından kurşuna dizilerek infaz edilir. Hikâyenin geri kalanında ise İstanbul'a gelmeyi başaran iki Kırım Türkünün o dönem yaşadığı zorluklar ve SSCB tarafından uğradıkları zulümler ötekini kötülemeye yönelik milliyetçi bir söylem ile anlatılır. Yapıtta SSCB'ye duyulan öfke her fırsatta dile getirilir. Filmin genelinde SSCB açık bir şekilde, dinsiz, inançsız, baskıcı, zalim ve acımasız bir devlet olarak tasvir edilir. Film dili genel olarak aşırı ve ayrıştırıcı milliyetçilik söylemi üzerine kuruludur. Filmde açık bir şekilde yabancı ve özellikle SSCB düşmanlığı yapılmaktadır (Yaylagül, 2018: 147). Sık sık Türklerin 5000 yıllık köklü geçmişine göndermelerin yapıldığı filmde Batılılaşma özentileri ile gençliğin ve ahlakın bozulduğuna değinilir. Bu vesileyle Türk toplumunun da kültüründen koparak bozulmaya başladığı ifade edilir. Sonuç olarak Türklüğün ve Türkiye'nin de yüceltildiği bu filmde yok edilmesi gereken bir düşman olarak SSCB nezdinde komünizm resmedilir.

Film ilk bakışta milliyetçi söyleme sahip herhangi bir film olarak algılansa da çekildiği dönemde Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasi ve toplumsal karmaşa dikkate alındığında bundan daha fazlası olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü 70'ler Türkiye'sinde sokaktan siyasete, eğitimden askeriye her alan neredeyse bir kaos durumundadır. Sağ/Sol, Alevi/Sünni gibi siyasi ve mezhepsel çatışmaların yaşandığı bu dönemde anti-komünist milliyetçi söylemle gösterime giren "*Güneş Ne Zaman Doğacak*" filmi oldukça büyük bir yankı uyandırmıştır. Filmin Maraş gösterimi sonrasında Türkiye siyasi tarihine Maraş Katliamı olarak geçecek olan olaylar yaşanmıştır. Kahramanmaraş'ta gösterime girdiği Çiçek sinemasının akşam sekiz seansında, salon ağzına kadar doluyken patlayan bir ses bombası ile 2'si ağır olmak üzere toplamda 7 kişi yaralanmıştır (Yaylagül, 2018: 153). Filmin Karadeniz sahilinden Erzurum'a kadar gösterimin yapıldığı her yerde irili ufaklı olaylar çıkmış ve bu yüzden bazı yerlerde gösterimi yasaklanmıştır.

Türk sinemasına dair yapılan çalışmalarda pek detaylı olarak ele alınmasa da milliyetçilik söylemi kapsamında değerlendirilebilecek, bir döneme damgasını vurmuş olan *Tarkan*, *Karaoğlan*, *Malkoçoğlu* ve *Battalgazi* gibi seri olarak çekilen, Türk kimliği ve Türk-İslam sentezini ön plana çıkaran, milliyetçilik söylemini yeniden üreten Yeşilçam filmlerine de değinmek gerekir. Çünkü bu filmlerde başrol oyuncularını olan Kartal Tibet ya da Cüneyt Arkın mantık dışı bir şekilde kurtla konuşarak anlaşabiliyor veya bir ok ile beş kişiyi öldürebiliyor olsa da söz konusu filmler, dönemin

çocukları/gençleri nezdinde milliyetçiliğin özümсенmesi açısından önemli roller oynamışlardır.

60'ların sonu ile 70'lerin başlarına kadar kayda alınan bu filmlerden *Tarkan* serisi Türklerin Orta Asya Tarihini ve Çin ile yaptıkları mücadeleleri konu almakta; *Battalgazi* serisi Türklerin Anadolu'ya gelişindeki süreci ve ardından Selçuklu dönemini anlatmakta; *Malkoçoğlu*, *Karamurat*, *Karaoğlu*, *Karapınar* gibi filmler ise yükseliş dönemindeki Osmanlı devletinin Bizans ve Hristiyan orduları ile yaptığı savaşları ele almaktadır (Dinçer, 2019: 109). Bu filmlerin çekilebilmesinde o dönemin milliyetçi ve muhafazakâr hükümetlerinin de etkisi olmuştur. Milli Kimliğin ve milliyetçilik söyleminin ön plana çıkarıldığı bu yapıtlarda, Türk kimliğinin ötekileri olarak Çinliler, Bizanslılar ya da Hristiyanlar düşmanlaştırılmıştır.

Söz konusu filmlerde ortak mitolojik anlatılar, ortak din, dil ve kültür gibi milliyetçilik söyleminin yeniden üretiminde etkisi olan birçok unsura yer verilerek izleyicinin hikâyeye özdeşim kurması sağlanır. Filmlerde milliyetçilik söyleminin en görünür olduğu final sahnelerinde Türkler hep kazanır ve düşman/öteki ise hep yok edilir. Genel olarak Türk Milliyetçilik söylemi bağlamında, izleyiciye Türklerin hep kahraman olduğu, zorluklara rağmen asla pes etmediği ve kazandığı, böylelikle Türk ırkının asil, kahraman ve yüce bir ırk olduğu mesajları verilir.

Eklemek gerekir ki, Türkiye'nin önemli bir milli sorunu olan Kıbrıs meselesini ele alan filmler de milliyetçilik söylemine dair örneklerdir. 60'lı ve 70'li yıllardan günümüze dek bu konuda birçok film beyazperdeye aktarılmıştır. Örneğin Tunç Başaran, *On Korkusuz Adam* (1964); Duygu Sağıroğlu, *Önce Vatan* (1975); Derviş Zaim, *Çamur* (2002), *Gölgeler ve Suretler* (2010) gibi Kıbrıs meselesini anlatan bu filmlerde Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti devletinin varlığını kabul etmeyen her kim olursa olsun dışlanmış, eleştirilmiş ve yerilmiştir.

Özellikle 1974 ile 1980 dönemi arasında pornografik ve erotik sahneler içeren filmler de bol miktarda çekilmiş ve izleyiciyle buluşmuştur. Bunların amacı ise halkı siyasi çalkantılardan uzak tutmak ve bir anlamda apolitikleştirmektir. Bu amaç doğrultusunda kadın bedeni cinsel bir meta olarak pazarlanmıştır. Ali Poyrazoğlu, Bülent Kayabaş, Kazım Kartal, Arzu Okay, Fatma Belgen, Okşan Ay, Dilber Ay ve Müjde Ar gibi isimlerin rol aldığı bu tür filmler nedeniyle sinemadan uzaklaşan muhafazakâr ve

mütedeyyin kesimi tekrar sinema salonlarına çekebilmek için dini içerikli *Hazretli Filmler* furyası başlamıştır. *Hz. Ömer, Hz. Ayşe, Somuncu Baba Hazretleri, Hz. Rabia* gibi bu tür filmlerde amaç sadece para kazanmak olduğu için içeriklerine fazla dikkat edilmeden İslamiyet'in ruhuna aykırı ve bol mantık hatalarıyla dolu sahneler çekilmiştir. Örneğin; İslam esaslarına aykırı olarak, güneş doğduktan sonra ezan okunabilir ya da karakter güneş doğarken namaz kılmaya başlayabilir. Dolayısıyla bir dönem Türk sinemasında boy gösteren *Hazretli* filmler furyası, dini hassasiyetlerden ziyade ticari ve ekonomik kaygıları ön planda tutmuştur.

2.1.6. 12 Eylül Darbesinden 2000'lere Türk Sinemasında Milliyetçilik Söylemi

70'lerin kaotik ortamı ve giderek artan toplumsal olaylar neticesinde 12 Eylül 1980'de ordu bir kez daha yönetime el koymak suretiyle siyasi ve sosyal hayatı askıya almıştır. Ülkedeki birçok örgütlü yapı, sendika ve dernek dağıtılmış, resmi ya da gayri resmi birçok eylem yasaklanmıştır. Toplumu bir kez daha baskı altına alarak dönüştürmek için yeni bir anayasa hazırlanmıştır. Yeni baskıcı anayasa her alanı olduğu gibi kültürel hayatı dolayısıyla sinemayı da etkilemiştir. Bu dönemde Türk sinemasında siyasi ve politik eleştirel film yapımı yasaklanmıştır. Baskının engellediği sinemada daha çok aşk hikâyelerinin anlatıldığı filmler ile komedi tarzı filmler yer almıştır. Buna karşılık, daha soft anlatımların yapıldığı komedi filmleri üzerinden siyasal ve toplumsal düzen eleştirileri yapılabilmektedir. Bu dönemde özellikle Kemal Sunal, Şener Şen gibi oyuncuların rol aldığı güldürü filmlerinde ülkenin içinde bulunduğu durum eğlence ve mizah yoluyla eleştirilmiştir (Yaylagül, 2018: 34). Bu bağlamda Ertem Eğilmez, *Banker Bilo* (1980), *Namuslu* (1984); Zeki Ökten, *Faize Hücum* (1983), *Yoksul* (1986); Kartal Tibet, *Orta Direk Şaban* (1984), *Milyarder* (1986), *Koltuk Belası* (1990) gibi filmler beyazperdeye aktarılmıştır.

1980'lerde başlayan ve günümüzde de devam eden PKK terör örgütü saldırıları o dönemlerde gerek toplum gerekse de siyaset gündemini oldukça meşgul etmiştir. Örgütün bölücü ve kanlı eylemler yapmaya başladığı bu yıllarda Türk sineması bu soruna kayıtsız kalmamıştır. Bu anlamda terör örgütü karşıtı militarist ve milliyetçi söylem içeren filmler yanında, Kürt kimliğini irdeleyen filmler de yapılmıştır. Bugün de devam eden Kürt kimliğine yönelik bu tartışma sinemada bir kargaşa ortaya çıkarmıştır. Türk sinemasında bir yandan PKK terör örgütü üzerinden ötekileştirilen bir Kürt kimliği temsil edilirken,

diğer yanda terör örgütünün mağdur ettiği Kürt kimliği konu edilmiştir. Dolayısıyla Türk sinemasında bu konuya eleştirel açıdan yaklaşan filmler olduğu gibi milliyetçilik söylemiyle yaklaşan filmler de vardır (Dinçer, 2019: 111). Bu bağlamda Yeşim Ustaoglu, *Güneşe Yolculuk* (1999); Uğur Yücel, *Yazı Tura* (2004); Yavuz Turgul, *Gönül Yarısı* (2005); Rıza Kıracı, *Küçük Günahlar* (2011) filmlerinde milliyetçilik söylemi eleştirel açıdan ele alınmıştır. Bunun yanı sıra Levent Semerci, *Nefes Vatan Sağ Olsun* (2009); Alper Çağlar, *Dağ* (2012), *Dağ II* (2016) gibi filmler de milliyetçi bir bakış açısıyla milliyetçilik söylemini yeniden üreten filmler arasında yerlerini almıştır.

2000’li yıllara gelindiğinde ise Türk sineması yavaş yavaş hareketlenmeye başlamıştır. Özellikle 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisinin(AKP) iktidara gelmesi ve liberal muhafazakâr bir politika izlemesiyle sosyal ve kültürel alanlarda bu yönde değişimler olmuştur. AK Parti iktidarı ile gelen değişim iklimine Türk sineması da uyum sağlamıştır. Söz konusu dönemde sinemada muhafazakâr milliyetçilik söylemi ve Türk İslam düşüncesine yönelik filmler çekilmiştir. Bu bağlamda Çanakkale Savaşı, İstanbul’un Fethi gibi tarihi olayları ve Atatürk gibi önemli tarihi şahsiyetleri anlatan filmler ve biyografi belgeseller gösterime girmiştir. Filmler, tarihi ya da özgün sanatsal değerlerinden ziyade gişe ve ekonomik başarıları gözetilerek kayda alınmıştır.

2000’li yıllarla birlikte konusunu Birinci Dünya Savaşından alan tarihi filmler çekilmiştir. Tolga Örnek, *Gelibolu* (2005); Semir Arslanyürek, *Eve Giden Yol 1914* (2006); Şevki Doğan, *Son Osmanlı Yandım Ali* (2007); Yeşim Sezgün, *Çanakkale 1915* (2012); Sinan Çetin, *Çanakkale Çocukları* (2012); Alphan Eşeli, *Eve Dönüş 1915* (2012); Faruk Aksoy, *Fetih 1453* (2012); Kudret Sabancı, *Karaoğlan* (2012) filmleri bunun örnekleridir. Aslında, kültürel ve sanatsal olarak sinemaya bir katkısı olmayan bu filmler tamamen ekonomik çıkarlar gözetilerek çekilmiştir (Yaylagül, 2018: 41). Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal Atatürk’le ilgili; Zülfü Livaneli’nin *Veda* (210), Özhan Eren’in *Son Mektup* (2015) gibi filmleri ise Kemalist milliyetçi bir söylemin üretildiği film örnekleri olarak kayda alınmış, bu filmlerde emperyalist güçler ve onların yerel işbirlikçileri ile mücadele konu edilmiştir (Dinçer, 2019: 111).

Türk Sineması geçmişte olduğu gibi günümüzde de siyasetten bağımsız bir yol izleyememiştir. Tamda bu sebeple kendine has bir tarzı ve tavrı da olamayan Türk sineması genel itibariyle siyasete eklemlenen bir yapı sergilemiştir. Dolayısıyla son

dönem Türk sinemasında milliyetçilik söylemi bağlamında konular değişmiştir. 1990'lar da PKK terörüne yönelik milliyetçi filmler çekilirken, bugün siyasete bağlı olarak Ortadoğu da türeyen ve Türkiye'yi tehdit eden IŞİD, DEAŞ, YPG vs. gibi çeşitli küresel terör örgütleriyle mücadeleyi konu alan milliyetçi filmler yapılmaktadır. Genellikle sınır hattı ve sınır ötesi operasyonlarının anlatıldığı bu filmlerde Türklerin merhametini, Türk ordusunun kahramanlıklarını ve Türkiye'nin bölgedeki gücünü ön plana çıkaran konular işlenmektedir. Ayrıca söz konusu filmlerde güncel siyasete ve devletin bölgede izlediği politikaya göre senaryo ilerlemektedir. Sık sık vatana, bayrağa ve milli güvenliğe göndermeler yapılarak milliyetçi söylem pekiştirilmektedir. Serdar Akar'ın *Kurtlar Vadisi Irak* (2006), Zübeyr Şaşmaz'ın *Kurtlar Vadisi Filistin* (2011), yine Serdar Akar'ın *Kurtlar Vadisi Vatan* (2017), Alper Çağlar'ın *Dağ II*, Erhan Baytemur'un *Bordo Bereliler Suriye* (2017)/*Afrin* (2018) filmleri bu bağlamdaki örneklerdir.

Özellikle 2010'larla birlikte Türk-İslam düşüncesine dayanan milliyetçilik söyleminin yanında, Türk tarihi açısından farklı ülke ve kültürler arasında yaşanmış tarihi olaylar da beyazperdeye aktarılmış, milliyetçilik söylemi farklı kodlarla temsil edilmiştir. Japonya-Türkiye ortak yapımı *Ertuğrul 1890* (2015) filmi, Serdar Akar'ın *Çiçero* (2019) filmi ve bu çalışmanın örneklemini oluşturan Can Ulkay'ın; *Sarıkamış Çocukları* (2017), *Ayla* (2017) ve *Türk İşi Dondurma* (2019) filmleri milliyetçilik söylemini kültürler arası bağlamında ele almakta ve bu söylemi spesifik tarihi olay örnekleri üzerinden daha soft bir şekilde kurgulamaktadır. Bu açıdan günümüzde militarist milliyetçilik söylemini işleyen filmler üretilse de tarihi olaylar üzerinden ülkeler ya da toplumlar arasında kültürel ve duygusal bağ kuran hikâyelerin anlatıldığı filmler de yapılarak milliyetçi söylem yeniden üretilmektedir.

Sonuç olarak Türk Sinemasında her dönem milliyetçilik söylemi işlenmiştir. Gerek siyasal gerekse de toplumsal yapı bu durumu ortaya çıkaran etkenler olmuştur. Dolayısıyla yıllar içinde milliyetçilik söylemi yeniden üretilerek beyazperdeye farklı biçimlerde yansıtılsa da yine de izleyici tarafından ilgi görmüştür. Türkiye'nin jeopolitik konumu ve Türk sinemasının tarihi süreci dikkate alındığında, sinemanın siyasi konjonktüre bağlı olarak milliyetçilik söylemini gelecekte de beyazperdeye aktaracağı ön görülmektedir.

2.2. CAN ULKAY SİNEMASINDA MİLLİYETÇİLİK SÖYLEMİ

2.2.1. Araştırmanın Amaç ve Kapsamı

Fransız İhtilali ile başlayan ulus-devletleşme sürecinde milliyetçilik akımları oluşmaya başlamış ve yeni kurulan devletler bu yeni düşünce yapısını hızla benimsemiştir. 20. yüzyıl ile birlikte milliyetçilik söylemi hem ayrıştırıcı hem de bütünleştirici bir rol oynayarak birey ve toplum üzerinde önemli bir etki oluşturmuştur.

Her dönem işlevsel olan, her topluma uygunluk sağlayan ve etkinliğini sürdüren milliyetçilik söyleminin bir toplumda karşılık bulması ise propaganda ve iletişim araçlarının etkinliğine bağlıdır. Bu bağlamda sinema ortaya çıktığı günden bu yana en etkin propaganda ve kitle iletişim araçlarından biridir. Gerek kitlelere hızlı bir şekilde ulaşması gerekse de anlatım yollarının gücü ile kitleleri çabucak etkilemesi sinemayı milliyetçilik söylemi için en uygun araçlardan biri yapmaktadır.

Kitleleri kolayca etkisi altına alabilen beyazperde milliyetçilik kodları yüklü söylemlerini izleyiciye zerk ederken aynı zamanda bireye tarafını seçmesini ve safını belli etmesini de salık verir. Dolayısıyla, diğer medya metinlerinde olduğu gibi, sinemada da temsil edilen milliyetçilik söyleminde *biz* karşısında *ötekiler* konumlandırılmakta ve *biz* yüceltilirken öteki tehdit unsuru düşman olarak kurgulanmaktadır. Bu bağlamda tezin amacı, *biz* ve ötekini kurgulayan söylemsel stratejileri, milliyetçilik söyleminin sinemada hangi kodlarla yeniden üretildiğini ve nasıl temsil edildiğini incelemektir.

Son dönem Türk sinemasının başarılı yönetmenlerinden birisi olan Can Ulkay'ın *Sarıkamış Çocukları* (2017), *Ayla* (2017) ve *Türk İşi Dondurma* (2019) filmleri bu çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Adı geçen eserlerinin yanı sıra filmografisinde *Müslüm* (2018) ve *Dumlupınar: Vatan Sağ Olsun* (2019) adlı yapıtları da bulunan yönetmenin söz konusu filmleri çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. *Müslüm* filmi bir arabesk müzik sanatçısı olan Müslüm Gürses'in biyografisi olması, *Dumlupınar: Vatan Sağ Olsun* filmi ise gösterime girmemiş olması nedeniyle çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Yapıtlarında genellikle tarihi ve milli konulara yer veren söz konusu yönetmenin adı geçen filmleri söylem analizi yöntemi ile incelenecektir.

Can Ulkay filmlerindeki milliyetçilik söylemi “öteki”nin düşmanlaştırılması yerine kültürler arası bağ kurularak “biz” kurgusunun oluşturulması ve empatik bir çaba

içermesi yönlerinden farklılık taşımaktadır ve bu bağlamda incelenmeye değer bulunmuştur. Sinema filmleri görsel ve sözel öğeler içeren metinlerdir ve diyalogdan kostüme, kamera açısından dekora, beyazperdeye aktarılan her şey bir söylem üretir. Eagleton (2018)'a göre söylem de içerisinde ideoloji barındırır. Dolayısıyla milliyetçilik söyleminin taşıyıcılarından biri olan sinemada inşa edilen ve yeniden üretilen söylemsel stratejileri deşifre etmek ve yorumlamak önem arz etmektedir.

Bu doğrultuda tez çalışması iki bölümden oluşturulmuştur. İlk bölümde konu ile ilgili literatür taraması sonucu belirlenen kaynaklara dayalı olarak milliyetçiliğe dair kuramsal tartışma yapılarak kavramsal çerçeve ortaya konmuştur. Bu bağlamda sinemanın ideoloji ve söylem ile olan bağı ve bir söylem olarak milliyetçiliğin sinema ile ilişkisi irdelenmiştir. Çalışma da genel olarak milliyetçilik söyleminin Türk sinemasındaki seyri ve son dönem Türk sinemasındaki milliyetçi temsiller üzerinde durulmuştur.

Tez çalışmasının uygulama bölümü olan ikinci bölümde ise, son dönem başarılı Türk yönetmenlerinden Can Ulkay'ın *Sarıkamış Çocukları* (2017), *Ayla* (2017) ve *Türk İşi Dondurma* (2019) sinema filmleri analiz edilmiştir. Yönetmenin; senaryo, hikâye, diyalog, kostüm, zaman, mekân ve bağlam vs. gibi unsurları kullanarak milliyetçilik söylemini nasıl yapılandığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamdaki araştırma odağında aşağıdaki sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır:

Tarihi süreç içerisinde milliyetçilik Türk sinemasında nasıl bir yol izlemiştir?

Emekleme dönemi Türk sinemasında hangi tür milliyetçilik söylemleri temsil edilmiştir?

Türk sinemasındaki milliyetçilik temsillerinin toplumsal yaşam ve politik konjonktür ile ilişkisi nedir?

Son dönem Türk sinemasında milliyetçilik söylemi nasıl yapılandırılmıştır?

Günümüz Türk sinemasında milliyetçilik söylemi hangi konular üzerinden temsil edilerek beyazperdeye aktarılmıştır?

Türk sinemasında milliyetçilik söyleminin ötekileri kimlerdir?

Türk sinemasında temsil edilen milliyetçilik söylemi daha çok ayrıştırıcı/olumsuz olarak mı yoksa bütünleştirici/olumlu olarak mı işlev görmüştür?

2.2.2. Araştırmanın Materyal ve Yöntemi

Bu çalışmada son dönem Türk sinemasının dikkat çeken yönetmenlerinden biri olan Can Ulkay filmlerinde milliyetçilik söyleminin nasıl yeniden üretildiği, hangi kodlarla nasıl temsil edildiğini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çalışmada sosyal bilimlerin nitel araştırma yöntemlerinden biri olan söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Genel olarak nitel araştırma yöntemleri; verileri gözlem, mülakat ve materyallerin incelenmesi gibi teknikler vasıtası ile algı ve olayları ait oldukları doğal koşullarda bütünlükçü bir şekilde ele alarak sonuçlandırma amacıyla yapılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 158).

Sözen'in (1999) ifade ettiği gibi, söylem bir ürün-aksiyon ve ideoloji, enformasyon, iletişim, dile getirme, ifade tarzı, tartışma, iktidar ve iktidarın değiş tokuşu ile fiiliyata geçen dil eylemlerine dair süreçlerdir. Söylem, sosyal, politik, iktisadi ve kültürel alanlar gibi toplumsal yaşamın tüm alanlarıyla ilgilidir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan söylem analizi ise dil, temsil, gösterge veya kavramsal ifade biçiminde metin olarak değerlendirilen inceleme alanlarında yararlanılabilen sosyal bilimlerin nitel bir inceleme yöntemidir. Söylem analizi yönteminin hedefi ise temele indirgenen kavram ve anlamların aksine doğrudan söylemin kendisidir. Bu anlamda amaç, söylemin kendisini, işlev, fonksiyon ve etkilerini inceleyerek farklı kişi, zaman, mekân ve uzam (süreç)'a göre sonuç ve değerlendirmelerini ortaya koymaktır. Sosyal bilimlerin sosyoloji, psikoloji, felsefe vs. gibi birçok farklı disiplini, çalışma alanlarında söylem analizi yöntemini kendi alanları içerisinde kullanmaktadır. Çünkü her disiplinde üretilen anlam farklıdır ve farklı bir okuma gerektirir bu yüzden de sosyal bilimlerde söylem analizi yöntemi farklı disiplinlere hitap eden ve birçok çalışmada tercih edilen bir yöntemdir.

Van Dijk'a (2003) göre de söylemin hem inşasında hem de algılanmasında ideolojiler çok önemli bir yer oluşturmaktadır. Dolayısıyla sinemada milliyetçilik söyleminin her dönem etkili bir unsur olarak yeniden üretildiği dikkate alındığında, söz konusu yöntem bu çalışma açısından uygunluk taşımaktadır. Çalışmada söylem analizi yönteminin tercih edilmesinin bir diğer nedeni de sinema filmlerinin yazı, ses, fotoğraf

vs. gibi birçok söylemsel inşa unsurunu bir arada barındırması ve bu metinlere kodlanan söylemsel stratejilerin yorumlanmasına açık olmasıdır. Bir başka ifadeyle, söylem analizi yöntemi, yazı ya da görsele dayanan metinlerdeki mesajların yoruma dayalı olarak analiz edilmesine ve kavramların anlam evrenine oturtulmasına müsaade etmesidir. Bu yapılırken de hikâyeleri kültürel ve toplumsal bağlamında bir zemine oturatarak anlam haritası oluşturmaya çalışır (Bilis, 2014: 15). Bu çalışmada da söylemin bağlamını milliyetçilik oluşturmaktadır.

Van Dijk (2003) ve Bilis (2014) gibi bazı sosyal bilimcilere göre söylem analizinin tek bir şablonu ya da tek bir uygulama yolu yoktur. Dolayısıyla söylem analizi yöntemini kullanarak çalışma yapan araştırmacılar kendi bakış açıları ve yöntemin farklı bağlamlarından yola çıkarak inceledikleri metinleri yorumlayabilmektedir.

Temel olarak söylem analizi kendi araştırma perspektifini ortaya koyar. Diğer araştırma yöntemleri çalışma alanını verili kabul edip ona göre bir yol izlerken, söylem analizi bu alanı verili kabul etmez inceleme ve sorgulama yoluna gider. Söz gelimi kapitalizme dair bir araştırma yürütülecekse, bilindik yöntemler insanların kapitalizmden ne anladığı görüşüne yoğunlaşır. Bunun için de herhangi bir kurumun idare biriminde katılımlı gözlem yapılabilir. Veya kurumun idarecisi ile yapılandırılmış görüşme gerçekleştirebilir. Fakat söylem analizi bireylerin onu nasıl idrak ettiğiyle değil, kavramın hakikati nasıl ürettiğiyle ilgilenir. Yani küreselleşme söylemi ile liberal söylemin arasındaki bağlar ile ilgilenir ve akademik kaynaklar ile kitlesel medyada nasıl yeniden üretildiğini inceler (Oğuz, 2008: 53).

Dil, içinde yaşadığımız dünyayı tanımamızı ve anlamlandırmamızı sağlar, maddi bir pratik olarak ideoloji taşır. Dolayısıyla, dilsel öğelerle oluşturulmuş metinler de ideoloji yüklüdür ve bu da söylem kavramıyla ifade edilir. Sinema dili söylemsel stratejilerle kurgulanmakta ve izleyicinin bu kurgulanmış görsel ve işitsel metne yüklenen anlamları kurgulanma amacı doğrultusunda anlamlandırması beklenmektedir. Bu bağlamda milliyetçilik söylemi içeren kodlarla kurgulanan sinema filminin milliyetçi duyguları harekete geçirmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışmada, araştırmanın örneklemini oluşturan yönetmen Can Ulkay'ın filmlerinde yer alan milliyetçilik kodları, söylem analizi yöntemiyle deşifre edilmekte ve yorumlanmaktadır.

2.2.3. Araştırmanın Önemi

Sinema icat edilişinden günümüze kadar her dönem, bireyler ve toplumlar üzerinde tartışılmaz bir etki oluşturmıştır. Onun bu etkisinde sanat ve tekniğe dair birçok unsuru bir arada bulundurmasının da payı olmuştur. Sinema insanlar için bazen bir eğlence aracı, bazen de bir kitlesel propaganda aracı olarak görev yapmıştır. Sinemanın bu etkisinin farkına varan politika yapımcılar çok geçmeden onu politik bir propaganda aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Özellikle birinci, ikinci dünya savaşları ve soğuk savaş dönemlerinde sinema insanları yönlendirme ve ikna etmede etkili bir güç olmuştur. Bu anlamda sinemada milliyetçilik söylemi oldukça fazla işlenmiştir.

Sinemada militarist, ırkçı, ayrılıkçı ya da birleştirici milliyetçilik söylemi her dönem bir şekilde temsil edilmiştir. Türk sineması da bu duruma kayıtsız kalmayarak her dönemde milliyetçilik söylemini yeniden üreten filmler ortaya koymuştur. Dolayısıyla son dönem Türk sinemasında yeniden üretilen milliyetçilik söylemini ortaya koymak açısından bu çalışma önem arz etmektedir. Ayrıca yönetmen Can Ulkay'ın filmleri hakkında daha önce herhangi bir akademik çalışma yapılmamış olması bağlamında da söz konusu çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Çünkü filmografisine bakıldığında Ulkay'ın çektiği filmlerde Sarıkamış, Kore savaşı ve Çanakkale savaşı gibi daha çok tarihi olaylara yer vererek, kolektif hafızayı canlı tuttuğu ve tarihi drama dayanan duygusal bağlar üzerinden milliyetçilik söylemini yeniden ürettiği görülmektedir. Çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde militarist ya da düşmanlaştırmacı öğelerle değil, daha çok tarihi olayların kültürler arasındaki etkileşimine dikkat çekilerek, duygusal ve psikolojik unsurlar üzerinden olumlu bir milliyetçilik söyleminin inşa edilmekte oluşu da bu çalışmaya önem kazandırmaktadır.

Günümüz dünyasında teknoloji, iletişim, küreselleşme ile savaşırsız bir dünya beklentisinin aksine savaşlar hızla yayılmakta ve üstüne yenileri eklenmektedir. Ortadoğu'da ortaya çıkan batı destekli birçok küresel terör örgütü burayı savaşların merkez üssü haline getirmektedir. Hal böyle olunca bölgede çıkarı olan sömürgeci devletler Ortadoğu'da sahada savaşmanın yanı sıra beyazperde de söylem mücadelesi vermektedir. Coğrafi konumu gereği bölgeye çok yakın olan Türkiye de Ortadoğu'daki bu kaos ve kargaşadan etkilenmekte, kendini koruma ve savunma yollarına başvururken oyunun bir parçası olmak durumunda kalmaktadır. Bu açıdan Türk Silahlı Kuvvetleri'nin

son dönemde yaptığı *Fırat kalkanı*, *Zeytin dalı*, *Barış pınarı* ve *Pençe/Kaplan harekâtı* gibi sınır ötesi operasyonlar bu amaçlarla gerçekleştirilmiştir ve gerçekleştirilmektedir. Türkiye'nin milliyetçilik söyleminin bileşenleri olan, milli güvenlik, milli bütünlük düşüncesini öne çıkararak yaptığı bu operasyonlar Türk sinemasına da konu olmaktadır. Çalışmada daha önce değinildiği gibi bu bağlamda yapılan *Dağ*, *Bordo Bereliler* vs. gibi filmler saldırı ya da işgal mahiyetinde değil daha çok kahramanlık ve milli güvenliğe dayalı milliyetçilik söylemini yeniden üreten filmlerdir.

Günümüzde, güncel politikalara bağlı olarak yapılan bu filmlerin yanı sıra toplumsal bütünlüğe, milli birlik ve beraberliğe göndermede bulunan tarihi olayları ele alarak milliyetçi söylemi yeniden üreten filmler de yapılmaktadır. Özellikle 2010 yılı sonrası yaptığı filmlerle milli, manevi, kültürel ve tarihi olaylar üzerinden hem toplumsal hafızayı canlı tutan hem de olayların duygusal yanını ön plana çıkararak milliyetçilik söylemini yeniden üreten yönetmen Can Ulkay'ın filmleri dikkat çekmektedir.

Yeni dönem Türk sinemasının öne çıkan yönetmenlerinden biri olan Can Ulkay yapıtlarında daha çok Türkiye tarihine damga vuran olayları ele alarak milliyetçi bir duruş sergilemektedir. Bu bakış açısı ile ülkenin yaşadığı acıları konu alan Ulkay, bazen kültürler arası duygusal bağlar kurarak bazen de bir savaş sırasında meydana gelen esprili bir durumdan yola çıkarak üzücü bir sahnede bile tebessüm ettirebilmektedir. Dolayısıyla Can Ulkay sinemasında milliyetçilik söylemi klasik tarih anlatılarından ziyade daha romantik, duygusal ve psikolojik etkenler kullanılarak yeniden üretilmektedir. Bu yüzden de onun filmlerini izleyenler milliyetçi söylemin bütünleştirici ve duygusal yanını deneyimlemektedir.

2.3. DÜN VE BUGÜN ARASINDAKİ KÖPRÜ: “SARIKAMIŞ ÇOCUKLARI”

2.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Can Ulkay/Mutlu Karadoğan

Yapımcı: Mustafa Uslu

Senaryo: Ozan Ağaç/Baykut Badem

Görüntü Yönetmeni: Özgür Polat

Kurgu: Çağrı Türkkkan/Can Ulkay

Vizyon Tarihi: 31 Mart 2017

Tür: Tarihi Dram/ **Süre:** 1 saat 50 dakika

Oyuncular: Silay Ünal, Kayhan Yıldızoğlu, Altan Erkekli, Sema Çeyrekbaşı, Tanju Tuncel, Ozan Ağaç.

2.3.2. Filmin Öyküsü

1915 Yılında Sarıkamış’ın bir köyünde yaşayan küçük yaşta ki Mehmet ve Yusuf kardeşlerin, ağabeyleri cepheye gidince onlar da babaları ile birlikte kalır. Bir süre sonra köyü çeteler basar ve babalarını öldürürler. Artık kimsesiz kalan iki kardeş, köylerinden cepheye asker gönderileceğini duyunca gönüllü olarak katılıp, cephedeki ağabeylerinin yanına gitmeye karar verirler. Kendileri gibi çocuk yaşta olan bir grup askerle birlikte Sarıkamış’tan yola çıkarlar. Zorlu kış şartları nedeniyle yolda hepsi donarak ölür.

Daha sonra onları, Rus ordusunda görevli bir grup asker bulur. Rus ordusunda fotoğrafçı olarak görev yapan Sergei, donan kardeşlerin eşyalarını alır ve yıllar sonra 2013 yılında, Türkiye’de bir üniversitenin tarih bölümünde araştırmacı olarak görev yapan torunu Alina’ya vererek yerine teslim etmesini ister. Alina’nın elindeki eşyaların arasında bulunan ve donarak ölen iki kardeşe ait günlükte yazanlar üzerinden hikâye anlatılır. Özellikle Mehmet’in hem Seher’e olan sevdasına hem de köyde ve cepheye giderken yolda yaşadıklarına dair yazdıkları oldukça farklı hisler uyandırır. Seher ise Mehmet cepheden dönmeyince başkası ise evlendirilir ve bir daha hiç konuşmaz. Ta ki

torunu Esker yıllar sonra Nenesi Seher'e, Mehmet'e verdiği muskayı getirene kadar. Film de bu sahneyle biter.

Çalışma kapsamında incelenen Sarıkamış Çocukları filminde yönetmen Can Ulkay; iki kardeş üzerinden, Sarıkamış Harekâtı sırasında donarak şehit düşen 90 bin Türk askerine gönderme yapmaktadır. Yönetmen, 2017 yılında gösterime giren filmde tarihi dramatik bir olayı günümüzle bağlantı kurarak anlatmaktadır. Milliyetçilik söylemine yönelik okumalara açık olan filmde; klasik savaş, çatışma ya da katliam görüntülerine yer verilmeksizin tarihi bağlamı üzerinden duygusal ve kültürel ilişki kurularak milliyetçilik söylemi yeniden üretilmektedir.

Filmin açılış sekansında adının daha sonra *Seher Nene* olduğunu öğreneceğimiz bir kız çocuğu karla kaplı bir araziye bakmaktadır. Bu sırada bir dış ses milliyetçilik söylemi içeren bütünlük ve kardeşliğe vurgu yapar.



Görsel 1. Seher(Nene) filmin açılış sekansında Sarıkamış tepelerine bakarken gösterilmektedir.

Dış Ses: “Siz istesenez de istemesenez de birsiniz. Kardeş olmak bir olmaktır. Aynı karından geldiğinizi sakın unutmayın. Sizin kalbiniz hep bir atacak.”

Bu sırada kamera bir kesme hareketiyle donarak ölen çocuk askerleri gösterir. Burada Anderson'un *Hayali Cemaat* kavramında ifade ettiği, yaşamları boyunca bir araya gelmemiş bireylerin kendilerini bir grubun üyesi olarak tanımlamaları ve aralarında görülmez bir bağın olduğunun farkında olmaları ve bu bireylerin aralarındaki birlik bağının yok olmaması için savaşmayı ve feda olmayı göze almaları (2011: 21-21-151) durumunun cisimleşmiş hali filmin daha ilk açılış sekansında görülmektedir.

1915 yılından görüntülerle başlayan film daha sonra 2000’li yıllara gelir. Hikâye gereği Sarıkamış Harekâtı sırasında Rus Ordusunda fotoğrafçı olarak görev yapan Sergei’nin torunu Alina, bir tarih araştırmacısı olarak İstanbul’da bir üniversitede çalışmaktadır ve bir gün Profesör Vahdet, Alina ve diğer araştırmacıları Sarıkamış Harekâtı üzerine bir çalışma yapmak için bir araya toplar. Aralarındaki diyalog milliyetçilik söyleminin kahramanlık üzerinden temsiline örnek oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, Profesör Vahdet’in, Anthias ve Yuval- Davis (1992)’in de vurguladığı milliyetçi söylemlerin inşasında ve yeniden üretiminde aydınların kilit rolüne gönderme yaptığı anlaşılmaktadır.

Profesör Vahdet: “Günaydın arkadaşlar sizi niye bu kadar eken çağırdım diye merak içindesiniz değil mi? Şimdi çok heyecanlanacağınız bir haber vereceğim size. Rektörlükte yaptığımız toplantının sonucunda bir karar alındı. Bu karara göre rektörlüğün tarih bölümümüzden bir isteği var. Bizden tarihimizin en hazin, en dramatik kahramanlık öykülerinden biri olan Sarıkamış destanı ile ilgili yeni araştırmalar istiyorlar. Genç yürekler yarının tarihçileri heyecanlanın Sarıkamış diyorum ya! Üstelik rektörlük araştırma için her türlü desteği sonuna kadar veriyor.”

Arş. Kaan: “Tamam da hocam Sarıkamış’la ilgili araştırılmayan bir şey kaldı mı?”

Profesör Vahdet : “Yapma! Kaan, resmi tarihten söz etmiyorum, biz orda 90 bin vatan evladı şehit verdik, en azından 90 bin farklı kahramanlık öyküleri var orda. Bizden istenen de bu yitip giden kahramanların hikâyelerini ortaya çıkarmak.”



Görsel 2. Filmde Profesör Vahdet’in tarih araştırmacıları ile Sarıkamış Destanı üzerine yaptığı toplantı görülmektedir.

Bu bağlamda Profesör Vahdet'in repliklerinde, Spencer ve Wollman'ın (2020) ifade ettiği gibi milliyetçi söylemin en mühim niteliklerinden farklı şekillerde kuşaktan kuşağa iletilen bütünleştirilmiş bir milli tarih hatırlatılmakta ve bu bağlamda Sarıkamış Destanı'nın önemine dikkat çekilmektedir.

2.3.4. Sarıkamış Çocukları Filminde Metaforlara Yüklenmiş Milliyetçilik Söylemi

Sanatsal olsun ya da olmasın kurmaca metinlerin düz anlamlarının yanında yan ya da değişmeceli anlamlarının da bulunduğu bir gerçektir. Bu sayede bireylerin bilinçaltına mesaj gönderilebilmekte ya da algısı yönlendirilebilmektedir. Sinemada milliyetçilik söylemi için en fazla kullanılan metaforlar arasında *bayrak, toprak, silah, asker ve dini objeler* bulunmaktadır. Sarıkamış çocukları filminde de söz konusu metaforlar oldukça fazla kullanılmaktadır. Türk bayrağı ile askerler hem görsel hem de işitsel olarak film boyunca birçok sahnede geçmektedir. Örneğin Sarıkamış'ta askerler dağa doğru yürürken ya da trenin camında veya bir sandıkta bayrak figürünün bulunduğu görülmekte, film anlatısının bunun üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca diyalogların satır aralarında askerlik ve vatan sevgisi yüceltilerek milliyetçilik söylemi yeniden üretilmektedir.



Görsel 3. Sarıkamış'ta cepheye giden çocuk yaştaki askerler, film boyunca soğuğa rağmen ellerindeki bayrağı taşımak ve yere düşürmemek için var güçleriyle mücadele etmektedir.

Film hikâyesi içerisinde, Alina Esker'e isminin ne anlama geldiğini sormakta, Esker biraz duygusal birazda gururlu bir şekilde isminin hikâyesini yıllar önce Sarıkamış'ta verilen

onurlu mücadeleye bağlamaktadır. Çünkü Sarıkamış hem Türkiye’de hem de bölgede yaşayan herkesin hafızasında unutulmaz bir destandır, dolayısıyla insanlar çocuklarına verdikleri isimler ile aslında bu destanı yaşatmakta ve bu mücadele ile gururlanmaktadır. Dolayısıyla filmdeki bu replik ile Sarıkamış Destanı bir gurur kaynağı olarak imlenmektedir.

Alina: “Esker ne demek?”

Esker: “Ya, Esker demek işte, bizim orda ki söyleniş şekli bu. Zaten bizim oralarda yeni bir çocuk doğdu mu adını ya Esker koyarlar ya Memet, şeyden dolayı Sarıkamış.”

Alina: “Anladım şimdi.”

Esker’in de belirttiği gibi Seher’in cepheye giden yavuklusunun adı Mehmet’tir. Mehmet ismi ise Türk milliyetçiliği ve Türk halkı için vatanı koruyan asker anlamında kullanılmakta, bu yüzden de Türk askerlerinin tümüne Mehmetçik denmektedir. Bunun yanı sıra, filmde din olgusu belirgin bir şekilde vatan kavramının yanında, onu desteklemek amacıyla kullanılmaktadır. Bauer’in belirttiği gibi millet, geleceğe dair ortak alın yazgısını paylaşan bir topluluk olduğu için (1996), milliyetçilik söylemi ile maneviyat arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Öyle ki hangi din olursa olsun vatan ve vatan için mücadeleyi yüceltilmiş ve bu uğurda can verenler mukaddes görülmüştür.

Filmde Türk milliyetçilik söyleminin en önemli figürü olan Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Mustafa Kemal’e de gönderme yapılmaktadır. Askerlerin arasına yolda katılan Samet öğretmenin okuduğu bir mektupta ismi 16. *Kolordu Komutanı* olarak geçmekte, bu temsil ile milliyetçilik söylemlerinin lider kültüne gönderme yapılmaktadır. Yine bir sahnede askerlerden birinin Mustafa Kemal’in kar üstünde uyuyan fotoğrafını andırır bir vaziyette yattığı görülmektedir.



Görsel 4. Cepheye giden askerlerden biri kar üzerinde yatmaktadır. Bu fotoğraf Mustafa Kemal’in kar üstünde uyuduğu fotoğrafına göndermede bulunmaktadır.

Cepheye giden askerlere yolda katılan Öğretmen Samet ile üniversitede çalışan Profesör Vahdet ve diğer araştırmacılar, Althusser’in (2018) kavramsallaştırdığı devletin ideolojik aygıtları arasında sayılan okulu ve dolayısıyla milli ya da resmi söylemi temsil etmektedir. Samet öğretmenin 16. Kolordu Komutanı Mustafa Kemal adına okuduğu mektup ve vatan, millet üzerine yaptığı duygusal konuşma ile bu söylem yeniden üretilmektedir. Cepheye giden askerlerin dinlendiği sırada Samet Öğretmenin, onlara Mustafa Kemal’in bir mektubunu okuduğu sahnede böylesi bir söylemsel strateji görülmektedir:

Samet Öğretmen: “Kardeşim; köyüne yaptığım ziyaretimde de eksiklikler ihtiyaçlar üzerine konuşmuştuk. Memleket ve milletin içinde bulunduğu elim şartlar ortada, Allah biliyor ya sen bu günlerde bana en çok cesaret veren, umut veren kardeşlerimden biri oldun. Mektebinde yaptıkların, çalışmaların, ilime verdiğin hakiki değer, benim için bir ışık oldu(.....)

16. Kolordu Komutanı Mustafa Kemal”

Filmde kullanılan bir başka metafor da “at” metaforudur. Ağabeyleri, Yusuf ile Mehmet için ahşaptan iki tane oyuncak at yapar ve üzerlerine Arapça harfler ile isimlerinin baş harfi olan M ve Y harflerini kazır. Bu iki atı kardeşlerine verdiği sahnede; “Yusuf, Memet bi bakın hele! Cepheden dönünce daha güzellerini yapacağım size” sözleri ile kardeşlerinin de gelecekte vatan için çarpışacak birer asker olacaklarını vurgulamakta ve asker sloganlarından olan “her Türk asker doğar” mottosuna gönderme

yapmaktadır. At simgesi genel olarak hem sinema dilinde hem de Türk mitolojisinde gücü, hızı, dayanıklılığı ve savaşçılığı simgeler. “Eski Türk geleneklerinde atın rüzgârdan yaratıldığı inancı vardır. Bu sayede rüzgârın sürati ve kuvveti ata yüklenir. Evler inşa edilirken en kalın direğe ya da çadırın orta ağacına at kanı veya sütü damlatılır. Tabiat ve ateş ruhlarına niyaz da bulunulurken, kırmızı at yelesi tercih edilir. At bulunan haneye kötülüklerin girmediğine, nefesinin kötü varlıkları defettiğine inanılır. Türkler için atlar güneşten dünyaya gelmiş canlılardır. At insanlık tarihinde önemli yer tutar. İnsanın duygu, fikir ve manevi ikliminde önemli paya sahip olan atlar, onlar için bir temsil ve bir metafora evrilir” (anayurtgazetesi.com/).

Sarıkamış Çocukları filminde milliyetçilik söyleminin yeniden üretimi bağlamında dini motifler de sıklıkla kullanılmıştır. Söz konusu motifler film genelinde ya görsel ya da diyaloglar içinde yer almıştır. Örneğin cami minaresi, Kur'an-ı Kerim ve dua eden insanlar görseli, cepheye giden askerlerin ardından resmedilir. Köydeki ihtiyar bir kadın ile Seher arasında geçen aşağıdaki diyalogda da görülmektedir:

Seher: “Nene! Nereye gidiyorlar?”

İhtiyar Nene: “Askere gidiyorlar.”

Seher: “Ama onlar benim arkadaşlarım.”

İhtiyar Nene: “Büyüdüler onlar artık kocaman adam oldular. Yine oynayacaksın onlarla. Şimdi biz onlara dua edeceğiz. Bütün köy arkalarından dua edecek. Allah’a emanet olsunlar, yolları açık olsun.”

Film anlatısı içerisinde dramatik anlatımın yanı sıra metaforik anlatım da yapılmaktadır. Özellikle herhangi bir askeri çatışma sahnesi gösterilmeden simgesel temsiller üzerinden dolaylı bir milliyetçilik söylem kurgulanmakta, bunun yanı sıra herhangi bir düşmandan ziyade doğa ve iklime karşı bir mücadele verilmektedir.

2.3.5. Sarıkamış Çocukları’nda Milliyetçilik Söyleminin Taşıyıcısı Kadınlar

Filmin ana merkezini cepheye giden bir grup asker oluştursa da hikâyedeki milliyetçilik söyleminin önemli taşıyıcıları kadınlardır. Hikâyenin kadın karakterleri; Sarıkamış komutanlarından birinin torunu Neslişah Hanım, önce çocuk daha sonra yaşlı hali ile Seher Nene ve tarih araştırmacısı Rus Alina’dır.



Görsel 5. Sarıkamış Çocukları filminin afişi, afişin ağırlık merkezini Seher Nene'nin gençlik ve yaşlılık fotoğrafları oluşturmaktadır.

Milliyetçilik söylemi içerisinde kadın kimliği genellikle erkeklerin ardında mücadelenin görünmez kahramanları olarak varlık göstermiştir. Bu yüzden de anlatıların çoğunda bu söylemin öznesi değil nesnesi konumunda yer almıştır. Sarıkamış Çocukları'ndaki kadın temsillerinde de benzer bir durum söz konusudur.

Hikâye içerisinde Sarıkamış Harekâtı dönemine ait eşyaların açık artırmayla satıldığı müzayede de Seher Nene'nin içinde Mehmet ve Yusuf'a ait eşyaların bulunduğu sandığı en yüksek ücreti vererek satın alan Neslişah Hanımdır. Tarih araştırmacıları bütçeleri yetmediği için bu sandığı alamazlar fakat satın alan kişiyle anlaşabileceklerini düşünerek Neslişah Hanımın evine giderler. Neslişah Hanım oldukça ciddi ve disiplinli bir kadındır. Yanına gelenlere sandığı neden istediklerini sorduğunda Alina ve Esker sandığın hikâyesini anlatır ve Esker, 110 yaşındaki Seher Nenesini tedavi ettirmek için sandığı sattığını belirtir. Duyduklarından sonra sandığı vermeye ikna olan Neslişah Hanım ile Esker arasında şöyle bir diyalog geçer:

Esker: “Seher benim nene, çocuk yaşta çocuğa âşık olmuş. Yani çocukta cepheye gidince şehit düşmüş orda dönmemiş. Dönmeyince nenemi başka birine vermişler. Sonrada nenemin bir sürü çocuğu torunu falan olmuş. Ben torununun torunuyum, yani...”

Alina: “Şöyle düşünün onlar birbirinden hiçbir zaman ayrılmadı. Ama şimdi ayrılmak zorunda kaldı. Çünkü artık sandık sizde.”

Neslişah Hanım: “Sandığın böyle bir hikâyesi olduğunu bilmiyordum. Alın sandık sizin götürebilirsiniz. Bu hikâyenin şakası olmaz çocuklar.”

Esker: “Çok sağ olun.”

Neslişah Hanım: “Benden de selam söyleyin.”

Alina: “Kim diyelim?”

Neslişah Hanım: “Sarıkamış komutanlarından birinin torunu dersiniz.”

Esker: “Bu para sizindir. Gerçi Mezatçılar bir kısmını kesmişler.”

Neslişah Hanım: “Sende kalsın.”

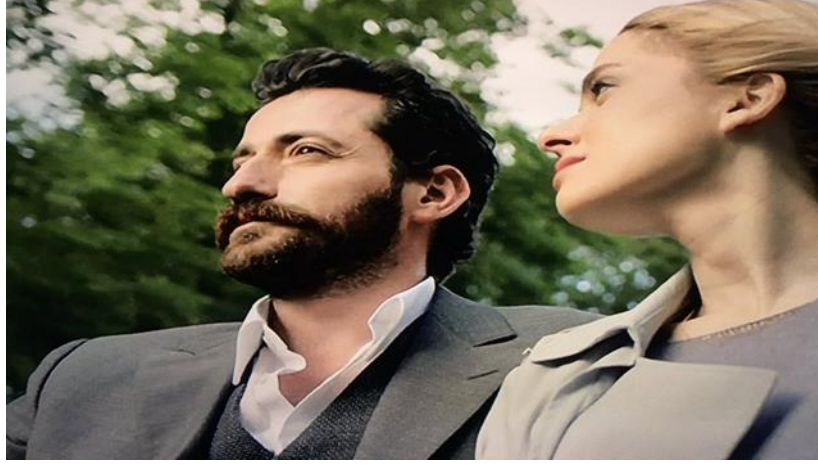
Esker: “Yok ben bunu kabul edemem ki.”

Neslişah Hanım: “Nineni tedavi ettir. Oralarda çare bulamazsanız gerekirse buraya getirin.”

Esker: “Allah razı olsun sizden.”

Neslişah Hanım: “Allah rızası parayla ölçülmez. Allah asıl o kıyamette gözünü kırpmadan yola koyulan Mehmetçikten razı olsun.”

Anthias ve Yuval-Davis’e göre (1992), kadınların milliyetçilik söylemi içerisindeki rolü, milletin yeniden üretilmesi sürecinin katılımcıları ve kültür aktarıcıları, milli farkın ve milli sembolün gösterenleri olmaktır. Filmdeki kadınlardan bir diğeri olan tarihçi Alina, Rus olmasına karşın Türk Tarihine ilgili, Türkçe bilen ve Osmanlıca metinleri çevirebilen bir kadındır. Öyle ki Sarıkamış’a tren yolculuğu sırasında Mehmet’in Osmanlıca günlüğünü Esker’e, Alina çevirmektedir. Filmde Alina karakteri bir yabancı olmasına rağmen Türk milliyetçilik söylemi bağlamında konumlandırılmaktadır



Görsel 6. Alina ve Esker Sarıkamış’a giderken

Ayrıca Profesör Vahdet’in Sarıkamış ile ilgili projeden bahsettiğinde Alina dışındaki erkek ve Türk olan tarihçiler konuya ilgi duymaz. Alina’nın konuya ilgisi davranışlarının yanı sıra dedesinin ona emanet ettiği eşyaları hocasına verirken söylediklerinden de anlaşılmaktadır:

Profesör Vahdet: “Oooo, çok değerli bir şey getirdin ya, çok özel bir şey bu Alina çok güzel.”

Alina: “Evet, çetecilerden kaçmışlar. Evlerini terk ederken babaları öldürülmüş. Onlar da cepheye gitmişler. Hepsi defterde yazıyor. Bir de bir kızdan bahsediyor, Seher, Mehmet olan onu çok seviyor. Giderken birtakım eşyalar ve hatıralar bırakıyor.”

2.4. İKİ MİLLET ARASINDA KURULAN DUYGUSAL BAĞIN ADI: “AYLA”

2.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Can Ulkay

Yapımcı: Mustafa Uslu/Çağlar Ercan

Senaryo: Yiğit Güralp

Görüntü Yönetmeni: Jean-Paul Seresin

Vizyon Tarihi: 27 Ekim 2017

Tür: Dram, Savaş Filmi/**Süre:** 2 saat 4 dakika

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Çetin Tekindor, Kim Seol, Kyung-Jin Lee, Ali Atay, Damla Sönmez, Murat Yıldırım, Taner Birsell, Cade Carradine, Caner Kurtaran, Meral Çetinkaya, Büşra Develi, Jhonny Young, Mehmet Esen, Erkan Petekkaya, Altan Erkekli, Duygu Yetiş, İlber Görtunca, Claudia Memory Monroe, Koray Ergün, Mine Teber, Esra Dermancıoğlu, Toygan Avanoğlu, Chaby Han, Kang Yeon Jeong, Halil Kumova, Sinem Öztürk Uslu, Nilgün Kasapbaşoğlu, Burç Kümbetlioğlu, Ali Barkın.

2.4.2. Filmin Öyküsü

1950 yılında meydana gelen Kore Savaşı'na Türkiye'den asker gönderilir. Kore'ye giden Türk Barış Gücü Askerleri arasında; Ali Astsubay nişancı, Süleyman Astsubay ise bakımcı olarak yer alırlar. Süleyman Astsubay yanındakilerle birlikte gittiği bir görev sırasında, ormanın içinde cesetler arasında küçük bir kız çocuğu bulur. Ailesini savaşta kaybeden ve kimsesiz kalan 5 yaşındaki çocuğu, Süleyman Astsubay yanına alır ve ona Ayla ismini verir. O günden sonra birliğin neşesi olan Ayla ile Süleyman Astsubay arasında baba-kız misali duygusal bir bağ kurulur. Kore'de bulunduğu süre içerisinde Ayla'nın her şeyi ile ilgilenen Süleyman Astsubay onu hayata bağlar.

Zaman geçer ve 15 ayın sonunda Süleyman Astsubayın görev süresi bitince Türkiye'ye dönmek zorunda kalır. Ayla'yı da yanında götürmek ister fakat Kore kanunlarını aşamaz. Süleyman Astsubay, Ayla'yı Türkiye'nin orada inşa ettiği yurda yerleştirirken birbirlerine tekrar kavuşacakları sözünü vererek ayrılır. Aradan yıllar geçer ve ikilinin kavuştuğu anı gösteren sahne ile film biter. Oldukça dramatik anların gösterildiği film, izleyiciyi hem duygulandırır hem de gururlandırır.

2.4.3. Barışı ve Merhameti Temsil Eden Türk Askeri Üzerine İnşa Edilen Milliyetçilik Söylemi

Can Ulkay'ın yönetmenliğini yaptığı Ayla filmi gerek yaşanmış olaylara dayanan duygusal hikâyesi gerekse Türk Askerinin binlerce kilometre uzaktaki Kore'de yaşanan savaşta göstermiş olduğu kahramanlıkları anlatması açısından önemli bir yapıttır. Bir Türk askeri ile Koreli küçük bir kızın arasındaki duygusal bağı anlatan film, 1950 yılında Türkiye'nin Kore'ye gönderdiği "*Barış Gücü*" Askerleri arasında bulunan, *Astsubay Baş Çavuş Süleyman Dilbirliği*'nin orada yaşadıkları anılardan yola çıkılarak beyaz perdeye

uyarlanmıştır. Bu bağlamda biyografi tarzındaki film, etkileyici hikâyesiyle 2017 yılında aday gösterildiği Oscar’da dereceye giremese de, farklı yarışma ve festivallerde başarılı bulunarak ödüle layık görülmüştür.



Görsel 7. Ayla filminin afişlerinden birisi.

Ayla filminde milliyetçilik söylemi Türk askerlerinin merhamet, cesaret, kahramanlık ve barışı ön plana çıkaran tutumları çevresinde oluşturulmaktadır. Bu kapsamda olaylar Astsubay Süleyman ve Ayla ismini verdikleri kimsesiz Koreli kızın duygusal bağı etrafında gelişmektedir. Türk askerinin barışı sağlamak amacıyla Kore’ye gittiği diyaloglarda özellikle dile getirilmektedir. Örneğin Kore’ye görevleri tebliğ edildikten sonra askerler bir mekânda yemek yerken aralarında şöyle bir konuşma geçmektedir:

Masadaki Askerlerden Biri: “Ya Süleyman, teknik personel gidiyorsun tamam da, seni hiç hayal edemiyorum öyle savaşın ortasında.”

Ali: “Sen şimdi onun öyle durduğuna bakma Maraşlı oğlum bu.”

Süleyman: “Allah kimseyi öyle bir şeyle imtihan etmesin kardeşim. Ya düşünsene canına kastı olmasa insan insanı zevk için niye öldürsün.”

Ali: “E şimdi oraya gidip iki tane komünist de biz indirmeyelim mi arkadaş, Yapmayalım mı bunu yani, milleti orda inim inim inletiyorlar.”

Bu konuşmada zulmedenin, tehlikeli olanın ya da “öteki”nin komünizm olduğu belirtilerek Türk askerinin oraya aslında mazlumlara yardım için zorunluluktan gittiği

mesajı verilmektedir. Bu durumu pekiştiren bir diğer konuşma ise aynı gece Süleyman ile Nuran arasında geçmektedir:

Nuran: *“Hep Ali ayartıyor seni di mi? Onun gözü hep dışarda zaten, ona sırf macera olsun, senin ne işin var taaa Kore’de Süleyman?”*

Süleyman: *“Bak böyle konuşma. Taaa oradaki insanlar bizim ülkemize, ülkem de bana ihtiyaç duymuş, kaçılır mı bundan Nuran?”*

Türk askerinin amacının barış olduğunu ve merhametini gösteren başka bir konuşma da gemide Mesut Üsteğmen ile Süleyman Astsubay arasında geçmektedir. Mesut üsteğmen, gemide kendini ısıran karıncalardan kurtulmak için Süleyman Astsubaydan mazot ister ve aralarında şu diyalog geçer:

Mesut Üstğ.: *“Bana mazot getir de orayı bir sildireyim.”*

Süleyman Asts.: *“İyi de o zaman ölürler.”*

Mesut Üstğ.: *“Öldürmeyip ne yapacağız?”*

Süleyman Asts.: *“E besleyeceksiniz.”*

Mesut Üstğ.: *“Bunlar ekmeğinin peşinde komutanım. Artık şeker gelir size de rahatsızlık vermezler. Birlikte yaşamayı öğrenmek lazım”*

Mesut Üstğ.: *“Şşş sen de benim gibi komünist misin yoksa?”*

Süleyman Asts.: *“Yok, o işlerden pek anlamam. Ama karıncalardan öğrendiğim çok şey var.”*

Mesut Üstğ.: *“Daha karıncayı bile incitemeyenler savaşa gidiyor.”*

İkili arasındaki konuşmada Süleyman’ın komünistliği reddetmesi bağlamında komünizm ötekileştirilirken, Mesut Üsteğmenin son sözlerinde Türk askerinin merhameti vurgulanmaktadır. Burada Kur’an-ı Kerimde anlatılan Hz. Süleyman ile karınca¹⁰ kıssası anımsatılarak dini söylem ile milliyetçilik söylemi güçlendirilmeye çalışılmaktadır.

¹⁰ Neml Suresi 17. Ayet; “Süleyman’ın, cinlerden, insanlardan ve kuşlardan meydana gelen orduları onun önünde toplandı. Hep birlikte düzenli olarak sevk ediliyorlardı.” 18. Ayet; “Nihayet karınca vadisine geldikleri vakit bir karınca, “Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin, Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesinler” dedi.” 19. Ayet; “Süleyman, onun bu sözüne tebessüm ile gülerek dedi ki: “Ey Rabbim! Beni; bana ve ana- babama verdiğin nimetlere şükretmeye ve razı olacağın salih ameller işlemeye sevk et ve beni rahmetinle salih kullarının arasına kat!” (D.İ.B., 2006:377).

Film hikâyesi içerisinde Süleyman astsubayın savaştan döndükten sonra arkasında bıraktığı manevi kızı Ayla'yı hiç unutmadığı vurgulanmaktadır. Özellikle, televizyondan 2002 dünya kupasını izlerken Güney Koreli taraftarlar arasında Ayla'yı aradığı sahne çok dokunaklı bir şekilde izleyiciye aktarılmaktadır. İkisinin film sonunda gösterilen gerçek kavuşma sahnesi ile aralarındaki baba kız ilişkisinin ikisi tarafından da unutulmadığını göstermektedir. Ayrıca filmin sonundaki; *“Süleyman ve kızı Ayla 60 yıl sonra 10 nisan 2010 tarihinde Seul’de buluştular ve bir daha hiç ayrılmadılar. Bugün Unicef’in rakamlarına göre dünya üzerinde tıpkı Ayla gibi 28 milyon savaş mağduru çocuk var ve bunların 1, 5 milyonu ülkemizde bizimle birlikte yaşamaktalar”* yazısı Türk devletinin merhamet ve şefkatini vurgulamaktadır. Söz konusu bu yazı hem toplumsal duyarlılık ve farkındalık üretmesiyle hem de Türkiye’nin mazlumlara yardımda aktif rol aldığını belirtmesiyle, Türk milliyetçilik söyleminin filmde yeniden üretimine katkı sağlamaktadır.

2.4.4. Filmde Türk Milliyetçiliğini Yeniden Üreten Diğer Temsiller

Türk milliyetçilik söyleminin göstergelerinden Atatürk, Türk Bayrağı, marşlar ve ortak dil vurgusu film anlatısında sıklıkla işlenmiştir. Bora’nın da ifade ettiği gibi (2017) söylemin kelime ve metinlerden başka imgelerde de olduğunu unutmamak gerekir. Çünkü söylem inşa bir metin olarak algılanabilen; yazı, metin ve görsel başta olmak üzere farklı okumalara açık olan her nesneye kodlanabilir. Sinema filmleri de içerisinde birçok unsuru barındıran ve söylemsel bir inşa alanı olduğu için ideoloji yüklü imgeler içerir. Bu bağlamda Ayla filmi de gerek diyalog gerekse imgeleriyle milliyetçilik söylemini yeniden üretmektedir. Örneğin filmde, Askeri birlik içerisinde geçen sahnelerin birçoğunun arka planında bir Atatürk portresi ve Türk bayrağı görülmekte, Türk askerinin disiplin ve çalışkanlığı ve buna bağlı olarak Türk devleti ve ulusunun yüceliği ön plana çıkarılmaktadır.



Görsel 8. Türk Şehitliği sahnesinde fondaki mezarların hepsinde Türk bayrağı imgesi görülür.

Filmde, Kore’deki Türk Barış Gücü, savaş mağduru çocuklar için bir okul yaptırır ve bu okula *Ankara* adını verirler. Ayla’yı buraya teslim etmeye gittiklerinde içerideki çocuklar hep bir ağızdan *Ankara Marşı*’nı söylemektedir. Süleyman bu sırada Ayla’ya; *“bu çok güzel bir marştır Ayla, marş yani şarkı gibi, bak eğer bu marşı iyi öğrenir herkesten güzel okursan seninle hep gurur duyarım tamam mı?”* diyerek Türk milliyetçiliğinin ‘biz’i içinde gördüğü küçük kıza bunun bir gurur kaynağı olduğunu aşılacaktır.

Hobsbawm’ın (2017) da belirttiği gibi bayraklar, marşlar, törenler ve ritüeller milliyetçiliğin yüceltilmesi için bir araçtır. Dolayısıyla filmdeki bu detaylarla da milliyetçilik söylemi yüceltilerek yeniden üretilmektedir. Ayrıca bu ve benzeri sahnelerde Türk askeri, Kore’de savaşmaktan ziyade orayı manevi ve kültürel olarak ihya etmeye giden gönül elçileri olarak resmedilmektedir. Özellikle Ayla ile Süleyman’ın gönül bağı üzerinden bu anlatım gerçekleştirilmektedir.



Görsel 9. Süleyman Astsubayın Ayla'yı Türk Barış Gücü okuluna teslim edip ayrıldığı sahne

Filmin Türk milliyetçilik söylemi bağlamında öne çıkan bir diğer sahnesi ise Süleyman Astsubayın, Ayla'ya Türkçe okuma yazma öğretmesidir. Çatışma sırasında yaşadığı şoktan dolayı konuşamayan Ayla, Türk askerinin de yardımıyla Türkçe okuma yazma öğrenir. Böylelikle Türk askerleri çocuğa yeni bir dil ve bu dile bağlı bir yaşam formu sunarak aslında onun belleğini yeniden yapılandırmaktadır.



Görsel 10. Filmde Türk askerinin Ayla'ya okuma-yazma öğrettiği sahne

Hobsbawn'ın (2017) belirttiği gibi milliyetçilik ideologlarına göre dil bir toplumun özüyü ve giderek daha çok milliyetin ana bileşenini oluşturuyordu. Film anlatısında gerek okula verilen Ankara adı ve çocuklara ezberletilen Ankara Marşı gerekse de

Ayla'ya Türkçe öğretilmesi milliyetçilik söyleminin yeniden üretiminde ortak dil vurgusunu ortaya koyan göstergelerdir. Çünkü milliyetçilik açısından dil hem söylemin taşıyıcısı hem de yeniden üreticisidir.

2.4.5. Filmdeki Milliyetçilik Söylemi Bağlamında Duygusal Ve Kültürel Bağlar Vurgusu

Ayla filminde Çin, ABD, Sovyetler Birliği, K. Kore, G. Kore ve Türkiye gibi birçok ülkenin yer aldığı, aslen Güney Kore ile Kuzey Kore arasında gerçekleşen ve diğer devletlerin de bu taraflardan birini desteklediği bir savaş anlatılmaktadır. Dolayısıyla bu kadar çok ulusun bir arada bulunduğu bir savaş söz konusu olduğunda cephe savaşının yanı sıra söylem savaşları da kaçınılmaz olmaktadır. Örneğin filmde Kore savaşı üzerinden örtülü olarak ABD ve Çin arasındaki mücadele ile ABD'nin Komünizm ile mücadelesi de anlatılmaktadır.

Filmde öteki olarak gösterilen aslında Komünizm tehdididir. Dönemin siyasal iklimi bağlamında değerlendirildiğinde Türkiye için de bir tehdit olarak algılandığı anlaşılmaktadır. Bu durum askerlerin yemek yediği sırada Ali'nin söylediği *“E şimdi oraya gidip iki tane komünist de biz indirmeyelim mi arkadaş, Yapmayalım mı bunu yani, milleti orda inim inim inletiyorlar”* sözlerinden anlaşılmaktadır. Bir diğer sahnede Komünistler tarafından rehin alınan Süleyman'ın kurtarıldığı sahnede, Süleyman, Ali'ye Koreceyi nerden öğrendiğini sorunca, Ali; *Lisan-ı dili Ayladan yalanı Amerika'dan* diyerek aslında Amerika'nın da pek güvenilir olmadığını ifade etmektedir.

Kore savaşında görev alan bir Türk askeri ile savaş mağduru Koreli bir kız çocuğunun yaşadığı olaylar ve aralarında oluşan bağ, Ayla filminde duygusal bir dille anlatılmaktadır. Filmin merkezinde olan bu ikilinin etrafında gelişen olaylar oldukça dokunaklı bir şekilde beyazperdeye aktarılmıştır. Bu yönüyle film, bir savaş filminden ziyade insanlık dersi verir niteliktedir. 1950'deki savaşta Türk askerlerinin Korelilere yardıma gitmesiyle kurulan iki millet arasındaki bağ, 1999 da Türkiye'de meydana gelen Marmara depreminde de Korelilerin yardıma gelmesine vesile olmuştur. Bu durum filmin bazı sahnelerinde de vurgulanmaktadır. Örneğin Süleyman astsubayın emekli olduktan sonra televizyon izlerken depremle ilgili bir haberde, *“arama kurtarma faaliyetlerine yardım için Kore'den de ekipler geldi”* denmektedir.

Sonuç itibariyle Kore savaşına gönüllü olarak katılan Türk askerleri herhangi bir çıkar gözetmeksizin onların özgürlüğü, bağımsızlığı ve varlığı için mücadele etmiştir. Türk askerlerinin Kore’de gösterdikleri kahramanlıklar iki devletin resmi tarihlerine kaydedilmiş ve iki milletin yüreğinde iz bırakmıştır. Bu bağlamda filmde saldırgan ya da düşmanlaştırmacı bir milliyetçilik söylemi yerine yardımsever, barışsever, merhametli Türklük imajı oluşturulmakta ve yapıcı bir milliyetçilik söylemi temsil edilmektedir.

2.5. ÇANAKKALEDEN KİLOMETRELERCE UZAKTA ÇANAKKALE İÇİN VERİLEN MÜCADELE; TÜRK İŞİ DONDURMA

2.5.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Can Ulkay

Yapımcı: Mehmet Uslu

Senaryo: Gürkan Tanyas

Görüntü Yönetmeni: Peter Steuger

Kurgu: Mustafa Presheva

Vizyon Tarihi: 15 Mart 2019

Tür: Tarihi Dram, Macera/**Süre:** 2 saat 2 dakika

Oyuncular: İsmail Hacıoğlu, Ali Atay, Erkan Kolçak Köstendil, Şebnem Bozoklu, Will Thorp, Mariene Matthews, Caner Kurtaran, James Farley, Alma Terzic, Carl Wharton, Tristan Alexander.

2.5.2. Filmin Öyküsü

Film, Çanakkale savaşı sırasında Avustralya’da yaşayan iki Türk gencinin savaşmak üzere ülkelerine gitmek için verdiği mücadeleyi konu alır. Geçimlerini devecilik ile el arabasında dondurma satarak sağlayan Mehmet ve Ali, ülkelerinde savaş çıktığını öğrenince Türkiye’ye dönmeye ve Çanakkale’de savaşmaya karar verirler fakat Avustralyalı yetkililer, Türk oldukları için ikiliyi ada dışına çıkartmazlar. Bu sırada İngilizler Avustralya’dan asker devşirmek ve onları ikna etmek için gazete, pankart ve

broşürlerle Osmanlı/Türkler aleyhine kara propagandaya başlar. Amaçları canları pahasına ülkeleri için bir şeyler yapmak olan Ali ve Mehmet Avustralya'ya karşı mücadele etmeye karar verirler. Biz ülkemiz için savaşmaya gidemiyorsak onlar da bizim ülkemizi işgal etmeye gidemeyecek düşüncesi ile Avustralya askerinin Türkiye'ye gitmesini engellemeye çalışan ikili bunda başarılı olur. Filmin sonunda başta Mehmet ve Ali olmak üzere çevrelerindeki diğer Türkler ölür ama Avustralya askeri de Çanakkale'ye gidemez. Film farklı anlatım tarzı ile yer yer güldürürken yer yer de duygu dolu anlar yaşatır.



Görsel 11. Türk İşi Dondurma film afişi

2.5.3. Filmde Militarist Milliyetçilik Söylemi

Türk İşi Dondurma filmi de Ayla filminde olduğu gibi gerçek bir hikâyeden esinlenmektedir. Film Çanakkale Savaşı sırasında, Çanakkale'den kilometrelerce uzakta Güney Doğu Avustralya'da bulunan iki Türk'ün cepheye katılmak istemelerine rağmen, Avustralyalı yetkililer tarafından vatanlarına dönmelerine izin verilmemesi nedeniyle, ülkeleri için Avustralya askerlerine karşı, giriştikleri silahlı mücadeleyi konu almaktadır. Bu bağlamda film, Çanakkale Savaşı'nın sadece Çanakkale sınırları içerisinde yaşanmadığını ve dünyanın neresinde olursa olsun Türklerin bu savaşı bir şekilde yaşadığını ya da bu mücadeleye ortak olduğunu göstermektedir.

Türk İşi Dondurma filmi Çanakkale Savaşı'ndan görüntülerle başlamakta, bu şekilde izleyiciler duygusal olarak filme hazırlanırken, ortak geçmişe göndermelerle kolektif hafızaya seslenilmektedir. Türk milleti açısından bir varlık mücadelesi olan Çanakkale Savaşları milliyetçilik söyleminin inşasında çok önemli bir yere sahiptir. Bu sebeple film, öncelikle Çanakkale muharebelerini anımsatıp Türk ve Anzak askerlerine dair bazı özet bilgiler vererek başlamaktadır:

Dış ses: *“Yüzbinlerce gencin hayatını kaybettiği bu korkunç savaşta yer yer 8-10 metreye düşen siper aralığında Anzak ve Türk birlikleri arasında dostluk ve savaş iç içe devam eder. Günlerce birbirini öldürmek için mücadele eden askerler ateşkes aralarında ölü ve yaralıları toplayıp sohbet ederler. Ve yemeklerini paylaşırlar. Bu süreçte dostluk da düşmanlık da aynı cehennemde yitip gider.”*

Ayrıca savaş meydanında dolaşan bir Türk subayı iç içe geçmiş mermi çekirdeklerini eline alıp; *“bu nasıl bir savaştır yarabbi 32 millet buraya ölmeye gelmiş. Daha ne kadar gelecekler?”* diyerek durumun vahametini dile getirir.

Milliyetçilik söyleminin en önemli bileşenlerinden biri, değişik biçimlerde kuşaktan kuşağa iletilen kolektif bir milli geçmişin anımsatılmasıdır. Tamamımızın ortak bir maziye paylaştığı ya da millet olarak bizi bir şekilde ortaya çıkaran ayırt edici özellikler ve birbiriyle ilişkili eylemlerden oluşan kolektif hafızaya sahip olma (Spencer ve Wollman, 2020: 149) bağlamında filmin açılış sekansı olan Çanakkale Savaşı görüntüleri, Türk milletinin ortak geçmişini yani toplumsal hafızasını yansıtmaktadır.

Türk milliyetçilik söyleminin yeniden üretimi açısından filmde öne çıkarılan bir diğer önemli unsur kutsal vatan toprağı ve bu toprağa olan aidiyet hissiyatıdır. Filmdeki ana karakterler olan ve vatanları için mücadeleye girişen Ali ve Mehmet dışındaki diğer Türkler de vatanlarının tehlikede olduğunu belirterek mutlaka bir şeyler yapılmasını dile getirmektedirler. Örneğin valinin talimatıyla nezarethaneden çıkan Ali ile Mehmet ikilisinden Mehmet, içerde kalan Salime hitaben; *“Gardaş seni oradan çıkaracağız, olmadı kaçıracağız tasalanma, anlıyor musun?”* dediğinde Salim de ona; *“Vatan yangın yeri, beni dert etmeyin”* sözleriyle karşılık vermektedir. Yine benzer şekilde vatana gidecek bilet parasını bulmak için Ali devesini, Ali'nin karısı Gülsüm de ana yadigârı bileziklerini feda etmektedir. Bu sahnelerde ise her şeyin vatan için olduğu düşüncesi ön plana çıkarılmaktadır.

Filmin başında Türkiye'ye geri dönmek istemeyen Ali'nin eşi Gülsüm ile aralarında geçen şu diyalogdan anlaşılacağı gibi, Gülsüm de bir vatanperver olarak konumlandırılmaktadır:

Ali: “Gülsüm ’üm gitmemize izin vermiyorlar işte sende biliyorsun. Yoksa ben ister miyim sizi burada bir başınıza koymayı, ama vatanımıza gidiyorlar.”

Gülsüm: “Sen ölümü göze almışsın, ben yaşarken zorluğu mu düşüneceğim. Bana da düşen buymuş, bak çocuk babasız büyür ama vatansız büyüyemez.”

Ali ile Mehmet Çanakkale'ye gidemeyeceklerini anlayınca vatanları için bulundukları yerde bir şeyler yapmaya karar verirler ve gazeteye verdikleri ilanla canları pahasına Avusturalya devletine savaş açtıklarını ilan derler. İkili sonunda canlarını kaybedeceklerini bilseler de en azından Türklerin karşısında savaşacak olan askerlerin sevkiyatını durdurmaya planlamaktadırlar. “Bir millet ancak vatan için topyekûn cesaret sergilediğinde gerçekten ve manevi olarak bir araya gelebilir. Harp, milli parçalanmanın ve yozlaşan vatanperverliğin en etkili unsurudur” (Guibernau, 1996: 8). Dolayısıyla Ali ve Mehmet karakterleri nerede olduklarına, sayısal azlıklarına ve teçhizat yetersizliklerine bakmadan koskoca bir devlete savaş açma cesaretini gösterebilmektedirler.



Görsel 12. Ali'nin savaşa gitmeden önce Gülsüm ile birlikte Türk bayrağı diktığı sahne

Marvin ve İngle'in (1996) de belirttiği gibi aslında vatanseverlik düzeyi yüksek eylemlerde bayraklara huzur ve saygı ile bakılmaktadır. Bu ise bayrakları vatanseverlik inancının mukaddes mabedi haline getirmektedir. Dolayısıyla filmde, çok geçmeden bir savaşa girecek olan Ali eşi Gülsüm'le birlikte bir bayrak hazırlayarak yola öyle çıkar. Bu bağlamda filmde görsel ve diyaloglara yüklenen milliyetçilik söylemi, vatan ve bayrak gibi imgeler üzerinden temsil edilmektedir. Bu iki unsurun milliyetçilik söyleminin yeniden üretiminde önemli ve etkili olduğu bilinmektedir.

İngilizlere destek için Çanakkale'ye asker götüren treni bir tünelde sıkıştıran ve vagonlar dolusu Avustralya askeri ile çarpışan Mehmet ve Ali belki canlarını verir ama onların da cepheye ulaşmalarını engeller. *“Bir Türk dünyaya bedeldir”* sözünü hatırlatırcasına koskoca birliği 56 saat tutan iki Türk, Çanakkale Seddül Bahir'de sayıları çok az olmasına rağmen düşman askerini 32 saat tutarak savaşın seyrini değiştiren Türk askerlerine gönderme yapmaktadır. Kendileriyle bu kadar süre çarpışanların iki kişi olduğunu öğrenen Avustralyalı komutanın; *“imkânı yok iki adam 56 saat koca birliği nasıl tutabilir?”* ifadeleri, imkânsız başarıları bu iki Türk genci nezdinde tüm Türk milletinin kahramanlığını vurgulamaktadır.



Görsel 13. Birliğini tutanların sadece iki kişi olduğunu öğrenen generalin yüz ifadesi

Bu sahnenin ardından hikâye Çanakkale'ye bağlanmaktadır. Burada ise hem Türk şehitliğinin hem de Anzak askeri mezarlığının görüntüleri verilirken, Mustafa Kemal Atatürk'ün onlar için yazdığı mektup seslendirilmektedir:

Dış Ses: *“Burada dost bir vatanın toprağındasınız. Huzur ve sükûn içinde uyuyunuz. Sizler Mehmetçiklerle yan yana koyun koyunasınız. Uzak diyarlardan evlatlarını harbe gönderen analar! Gözyaşlarınızı dindiriniz. Evlatlarınız bizim*

bağrımızdadır. Huzur içindedirler ve huzur içinde rahat rahat uyuyacaklardır. Onlar bu toprakta canlarını verdikten sonra artık bizim evlatlarımız olmuşlardır.”

Yine Atatürk'ün “*milletin hayatı tehlikeye maruz kalmadıkça harp cinayettir*” sözleri bağlamında Bora'nın (2017) da belirttiği gibi hümanist, barışçıl ve olumlu Türk milliyetçiliğinin filmde de yeniden üretildiği anlaşılmaktadır. Çünkü Çanakkale Savaşları hem neden-sonuç ilişkileri hem de yaşanan hikâyeleri bağlamında birçok milleti ilgilendiren ve kültürler arasılığı öne çıkan bir destandır.

2.5.4. Filmde Karşı Milliyetçilik Söylemi

Yönetmen Ulkay diğer filmlerden farklı olarak bu filminde açık bir şekilde çatışma görüntülerine yer vermektedir. Ayrıca filmde ‘ötekiler’in ‘biz’e karşı düşmanlığı net bir biçimde dile getirilerek milliyetçilik söylemi gerilim üzerine inşa edilmektedir. Söz konusu söylem karakol sahnesinde İngiliz Yüzbaşı Wayne’ın nezaretteki Mehmet, Salim ve Ali’ye söylediği; “*haberiniz yok değil mi Osmanlı İmparatorluğu savaşa girdi siz artık düşmansınız beyler*” sözleriyle de vurgulanmaktadır.

Karşı milliyetçilik söylemi genellikle otorite ya da var olan düzene kafa tutan, onu tehdit eden bir ötekinin söz konusu olduğu durumlarda üretilmektedir. Dolayısıyla biz ve öteki karşıtlığı söz konusu olduğunda karşı milliyetçilik söylemi devreye girmektedir. Siyaset biliminde ise en dar kapsamda merkez-çevre karşıtlığı olarak ifade edilen bu durum, merkezin temeli teşkil ettiği ve onu korumaya yönelik çevreden gelebilecek tehditlerin ötelenmesini ifade etmektedir. Merkez-çevre ilişkisini toplum bilimine uyarlayan Shils’e göre (2002) her toplumun kutsiyet atfedilen bir merkezi bulunmaktadır. Bu merkezi ele geçiren, topluma tesir edebilecek erki elinde bulundurduğu irade ve erdemlerden almaktadır. Bu bağlamda merkez, toplumu idare eden irade ve erdemlerin de özünü teşkil etmektedir. Dolayısıyla filmde Avusturalya devletine savaş açan iki Türk aslında merkez-çevre ilişkisinde merkezi tehdit eden tehlikeli çevreyi temsil etmektedir. Hikâyenin gerilim ve çatışması da bunun üzerinden ilerlemektedir. Nasıl ki günümüzde birçok küresel terör örgütü Türkiye Cumhuriyeti için bir tehdit unsuru oluşturuyorsa, filmde de savaş halinde oldukları Osmanlı’yı temsil eden iki Türk de aynı şekilde Avustralyalılar için bir tehdit unsuru oluşturmaktadır. Bu yüzden milliyetçi söylem bağlamında biz ve öteki zıtlığı oluşturulan filmde, biz’i ve merkezi temsil eden

Avustralyalı askerler, öteki ve çevreyi temsil eden Türkleri düşman olarak görmekte, nefret ve düşmanlık içeren karşı milliyetçilik söylemini bu bağlamda oluşturmaktadırlar. Bu doğrultuda, hem milliyetçi söylemin yeniden üretildiği hem de karşı milliyetçilik ve nefret söyleminin sloganlaştırıldığı gazete ilanları, broşürler, açık hava reklamları gibi kitle iletişim araçlarına filmde oldukça fazla yer verildiği görülmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi, basın, sinema, radyo gibi modern kitle iletişim araçlarının yükselişi ile birlikte kitlesel hareketler de farklı bir yapıya bürünerek dönüştü ve yayıldı. Özellikle çıkar sahipleri, siyasi aktörler ve devletler tarafından amaçlı bir propaganda aracı olarak kullanıldı (Hobsbawm, 2017: 180).



Görsel 14. Mehmet ve Ali'nin Osmanlı'nın savaşa girdiğini öğrendikleri sahne.

Daily Town Gazetesi "*Osmanlı savaşa girdi, savaş büyüyor*" haberini duyurduktan sonra Avustralya'da Türklere karşı bakış açısı değişmektedir. Savaş propagandasının yanına yavaş yavaş Türklere yönelik nefret söylemi, kin ve düşmanlık eklenmektedir. Örneğin Osmanlı savaşa girmeden önce; "*İngiltere düşerse sizde düşersiniz. Kraliyet ülkenizin size ihtiyacı var*" şeklinde savaş propagandası yapılırken, Osmanlı savaşa girdikten sonra; "*barbarlara karşı savaş içindeyiz, canavarlarla savaşıyoruz, Türkler için siz artık düşmansınız*" gibi ifadelerle nefret söylemi içeren karşı milliyetçilik söylemi oluşturulmaktadır.



Görsel 15. Filmde “düşmen ezilene kadar daha fazla erkek ve biraz daha fazlası” “haydi gençler mücadeleye destek verin” yazan pankartların görüldüğü sahne

Karşı milliyetçilik söylemi adına filmde en az diyaloglar kadar sloganlar da dikkat çekmektedir. Türk milliyetçilik söylemi daha çok “ötekileştirilme” bağlamında kurgulanmakta ve kendini savunma hali ile haklılaştırılarak yeniden üretilmektedir. Filmin kahramanlarından Mehmet’in dondurma satarken ve ölürken söylediği; “*Turkish ice cream, İstanbul kaymak*” sloganı bu bağlamda öne çıkmaktadır. Buna paralel olarak filmin ana karakterlerinin Avusturalya devletine savaş açtıklarını duyuran gazete ilanı da dikkat çekmektedir. İlanda “*Avustralya’ya savaş ilanı! Avusturalya, Osmanlıya savaş açtığı için burada yaşayan iki Türk olan biz, Mehmet ve Ali, Avustralya’ya karşı savaş ilan ediyoruz*” ifadeleri yer almakta ve onların vatan sevgisini yücelten bu tutumu Türk milliyetçilik söylemini yeniden üretmektedir.

Filme dair dikkat çeken bir diğer unsur da kadın kimliğinin milliyetçilik söylemi bağlamında temsildir. Filmde Türk olmayan yabancı kadınlar savaş karşıtı sloganlarıyla savaşa engel olmaya çalışırken, ana karakterlerin çevresindeki Türk kadınlar Türk milliyetçilik söyleminin taşıyıcıları olarak konumlandırılmaktadır. Savaşa karşı olan yabancı kadınlar, savaşın acı ve gözyaşı olduğunu vurgulamaktadırlar. Örneğin Barış Teminatı Birliği adı altında dağıttıkları broşürlerde şunlar yazmaktadır: “*Hayır de anne bir dahaki sefer babamı alacaklar*”, “*Savaşa hayır yurdunuzda kalın*”, “*Erkekler savaşmayı reddettiğinde savaşlar bitecek*”. Trenin bombalandığı sahnede, yaralı askerleri gören bir başka kadın ise; “*işte biz cenneti böyle cehenneme çeviriyoruz savaş ile!*” sözlerini dillendirmektedir. Buna karşılık filmdeki Türk kadınlar eşlerinin vatan ve millet uğruna savaşmasını desteklemekte, bayrak dikerken gösterilmektedir. Filmdeki Türk milliyetçilik söylemi bağlamında Türk kadınların milli kimlikleri kadın kimliklerini

öncelediği için bu eylem ve tutumları meşru kabul edilmekte, eşlerini ya da oğullarını (Osmanlı'ya karşı) savaşıa göndermek istemeyen yabancı kadınların da bu yöndeki tavırları olumlanmaktadır.



SONUÇ

Sinema sahip olduğu anlatım özellikleri sebebiyle insanlara çok daha çabuk ulaşabilmekte ve çok daha fazla etki edebilmektedir. Bu bağlamda sinemada milliyetçilik söylemi her dönem varlığını sürdürmüştür. Dünya siyaseti dikkate alındığında bunun gelecekte de devam edeceği öngörülmektedir. Çünkü milliyetçilik söylemine dair geçmişten bugüne gelene dek yapılanlar/yaşananlar, gelecekte yapılacak ya da yaşanacakların teminatı gibidir. Dahası tarihi süreç içerisinde milliyetçilik söylemi ortaya çıktığı günden bu yana her türlü medya aracında temsil edilmiş bu araçlar arasında sinema ile olan ilişkisini giderek arttırmıştır. Durumun böyle olmasında sinemanın hem sanatsal hem de teknik özelliklerinin yadsınamaz etkisinin olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü diğer kitle eğlence ve kitle iletişim araçlarının aksine “çağımızın halk sanatı” olan sinemanın yayın ortamları değişse de etkisi giderek artmaktadır. Ülkelerin ve politika yapıcılarının sinema sektörüne yaptığı önemli yatırımlara ve ülke adına yaptırdıkları dev bütçeli filmlere bakıldığında durum daha iyi anlaşılmaktadır. Nasıl ki siyasi figürler kullandıkları politik dil ile milliyetçilik söylemini inşa ediyorlarsa, aynı dili ülke sinemasına kodlayarak yeniden üretebilmekte ve bunu dünya genelinde dolaşıma sokmaktadırlar. Bu noktada bir yaşam biçimi olarak salt bir vatan sevgisinden daha fazla bir tasavvur olan milliyetçilik söyleminin, günümüz sinemasındaki temsillerinin neler olduğunu ortaya koymak oldukça fazla önem arz etmektedir.

Genel itibari ile yukarıdaki ön görüşlerden yola çıkılarak hazırlanan bu çalışma özelinde ise son dönem Türk sinemasının başarılı yönetmenlerinden biri olan Can Ulkay’ın filmlerinde inşa ettiği milliyetçilik söylemi bulunmaktadır. Meseleye bu açıdan bakıldığında son dönem Türk sinemasında klasik temsillerin aksine farklı bir milliyetçilik söyleminin de temsil edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu çalışmanın odak noktasını da söz konusu farklı temsiller oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda Osmanlıdan bugüne dek, Türk sinemasındaki milliyetçilik söyleminin temsilleri bağlamında özgün, yerli ve milli bir sinema dilinin olmadığı bunun yanı sıra milliyetçilik söyleminin ise söz birliği edilmişçesine kin, nefret, öteki düşmanlığı, zıtlıklar ve kutuplaştırmaların üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır. Bu anlayış siyasi konjonktüre bağlı olarak günümüzde farklı bir seyir izlemektedir. Özellikle siyasi ve sosyal hayata sirayet eden “yeni” anlayışı birçok alanda da farklılıkları beraberinde

getirmiştir. Yeni Türkiye söylemi; tek millet, tek devlet, tek vatan, tek bayrak, bileşenleri ile yeni dönemde milliyetçilik söyleminin de ana hatlarını çizmiş ve bu durum yeni Türkiye sinemasında milliyetçilik söyleminin temsillerinde de kendini göstermiştir. Hem bu anlayışla verilen ürünlere örnek teşkil etmesi hem de yeni Türkiye sinemasında nefret söylemine yer vermeden, biz duygusuyla milliyetçilik söylemini nasıl kurguladığını ortaya koyması açısından, yönetmen Can Ulkay filmlerinin söylem analizi önem teşkil etmektedir. Çünkü ülke açısından önemli tarihi olaylara dayandığı hikâyelerinde yönetmenin, birlikte var olmak anlayışı ile diğerlerini yok saymadan biz kurgusunu ön plana çıkardığı görülmektedir. Türk sinemasındaki tarihi seyre bakıldığında ötekini düşmanlaştırmayan bir milliyetçilik söyleminin temsili yok gibidir fakat yönetmen bu farkıyla öne çıkmaktadır. Ayrıca Ulkay, çalışmanın örneklemini oluşturan her üç filminde de farklı milletler ile duygusal, kültürel ve fiziksel bağlar kurarak duygudaşlık ve empati üzerine bir milliyetçilik söylemi inşa etmektedir. Böyle bir yaklaşım ise milliyetçilik söyleminin olumlu ve demokratik yönüne gönderme yapmaktadır.

Hikâyelerini tarihi olaylardan alan filmleriyle Can Ulkay, ötekileştirmeye, nefrete yer vermeden empatik bir biz kurgusu ile milliyetçilik söylemini yeniden üreten anlatı yapısı bağlamında farklı bir bakış açısı getirmekte, yerli ve milli sinema adına gelecek için umut vermektedir. Bugüne kadar Türk sineması dendiğinde ilk akla gelen Hollywood taklidi Yeşilçam sinemasıdır. Bir dönem Türk sinemasının tekeli olan Yeşilçam'da bile "*Susuz Yaz*" gibi ara sıra başarılı yerli yapıtlar verilmiştir ve o dönemlerin teknik ve maddi yetersizliklerine kıyasla bugünün verimli imkânları dikkate alındığında, özellikle yerli ve milli nitelikli daha başarılı ve sayıca fazla yapıtlar ortaya konabilmektedir. Günümüzde Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler kısmen bu beklentiyi karşılarsa da özgün bir Türk sineması çizgisi oluşturulamamıştır. Tarihi açıdan geçmiş acılar ve aynı zamanda sayısız zaferlerle dolu olan Türkiye'nin yapıcı bir milliyetçilik söylemini inşa eden başarılı yapıtlar ortaya koyması ve önemli sinemacılar yetiştirmesi mümkündür. Bu bağlamda film çekmek isteyen yönetmenlerin konu, hikâye ve senaryo sıkıntısı çekmeyeceği aşikârdır. Bunun yanında toplumsal ve kültürel zenginlikler de düşünüldüğünde Türk sineması kendine has, özgün bir dil oluşturma potansiyeline sahiptir. Sinema alanında başı çeken, söz sahibi ülkelerin sinema anlatılarında mutlaka toplumsal ve kültürel tarihlerine dair izler görülmektedir. Buradan hareketle geliştirdikleri sinemasal anlatılarını zamanla ülke

sinemasının temsili noktasına taşımışlardır. Bu bağlamda Rus, İran ya da Fransız sinemaları bunun örnekleridir.

Türk sineması adına özgünlüğü olan yerli ve milli bir sinema dilinin oluşturulabilmesi için konusunu tarihten ya da milli kültürden alan, fikri ve felsefi alt yapısı olan yapıtlar ortaya konmalıdır. Her ne kadar aday gösterildiği Oscar'dan ödül alamasa da birçok farklı festivalden ödül alan Ayla filmi bu konuda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çünkü hem konusu hem de özgün anlatısı itibarıyla izleyen herkeste farklı duygular meydana getirerek yüreklere dokunmuştur. Bu gibi filmlerin sayısını çoğaltmak, benzer hikâyeleri gün yüzüne çıkararak Türk sinemasına kazandırmak, milli bir sinema yolunda atılacak ilk adımlar olacaktır. Aksi halde, akşam tiktok videosu çekip sabah yönetmen olarak uyanan, sinemasal herhangi bir donanımı ya da özgün bir bakış açısı olmayan insanların, içi boş, konularının belden yukarıyı geçmediği, tamamen popülerite ve ekonomik kar amacıyla kayda aldıkları, toplumsal, düşünsel ve kültürel katkısı olmayan bu yüzden de film sayılamayacak “uzun videoları”nın sinema salonlarını işgal etmesinin önüne geçilemeyecektir.

Milliyetçilik söylemi ve sinema ilişkisi bağlamında tarihi olayların sinema diline ne kadar uyarlanabildiği ve olayların asıllarına ne kadar sadık kalınarak milliyetçilik söyleminin inşa edildiği konusu üzerinde de önemle durulmalıdır. Sinemaya aktarılabilecek tarihi ve milli olaylar hem toplumsal hafızaya gönderme yapar hem de gerçekliği yeniden üretir. Dolayısıyla gerçekliğin bir yansıması olarak ifade edilen sinemada, yaşanmış olayların filme uyarlanması sırasında olayların özünden uzaklaşılması, gerçekliğin çarpıtılması sonucuna yol açabilmektedir.

Söz konusu yaşanmış olaylar özellikle toplumların tarihi, milli ve manevi değerleriyle ilgiliyse önemi bir kat daha artmaktadır. Bu yüzden kaç yaparken göz çıkarmamaya dikkat edilmelidir. Sinema anlatılarının oluşturduğu gerçeklik kurgusunun toplumsal etkisi yüksek olduğu için izleyici burada gördüğüne inanmakta ve onu gerçek kabul etmektedir. Aynı şekilde tarihi olayları aslına sadık kalmadan çarpıtarak anlatmak tarihsel gerçekliğe ihanet olabileceği gibi toplumsal sorumluluğa da aykırıdır. Hem tarihe hem de topluma karşı sorumluluk bilinciyle hareket edilerek tarihi olaylar beyazperdeye aktarılmalı aynı zamanda bu konu bir araştırma alanı olarak da değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Adorno, W. T. (1989). *Theorie Esthetique*. Paris: Klincksieck
- Akçura, Y. (2005). *Üç Tarz-ı Siyaset*. Ankara: Lotus Yayınevi
- Albig, W. (1956). *Modern Public Opinion*, New York, Toronto, London: Mcgraw-Hill Book Company Inc.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları
- Anderson, B. (2011). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*. (Çev. A. Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları
- Anthias, F. ve Yuval- Davis, N. (1992). *Racialised Boundaries- Race, Nation, Gender, Colour and Class and the Anti- Racist Struggle* (Londra: Routledge).
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan*. (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları
- Bauer, O. (1996). "The Nation", in Balakrishna, G. (Ed.), *Mapping the Natio*. Londra: Verso
- Beyoğlu, S. (2000). "Osmanlı Sinema Tarihine Dair Bazı Bilgiler". *Simurg: Kitap Kokusu*, Cilt: 1, 2-3.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik*. (Çev. Cem Şişkolar). İstanbul: Gelenek Yayıncılık
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar, Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınları
- Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınları
- Çakmaklı, Y. (1964). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum Dergisi*: Sayı: 11, s.3
- Derman, D. (1994). *Jean- Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Ajans
- D.İ.B. (2006). *Kur’an-ı Kerim Meali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları

- Diriklik, S. (1995). *Fleşbek- Türk Sinema- TV'sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar*. İstanbul: Söğüt Ofset
- Eagleton, T. (2005). *İdeoloji*. (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 2. Basım
- Ely, J. (1997). "Comunity and the Politics of Identity: Towards the Genealogy of the Nation- State", *Stanford Elektronik Humanities Review*, 5, 2.
- Enderun, A. (2012). *Beyaz Perdenin Din Algısı*. İstanbul: Işık Yayınları
- Ertike, S. A. (2010). *Reklam Temel Kavramlar Teknik Bilgiler*. Ankara: Detay Yayıncılık
- Gökalp, Z. (2010). *Türkçülüğün Esasları*. (Haz. Kemal Bek). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları
- Gönenç, M. (1968). "Halkla Biraz Daha Körlük". *Genç Sinema Dergisi*. Sayı: 3, 11.
- Gözler, K. (2013). *Kısa Anayasa Hukuku*. Bursa: Ekin Basın Yayın Dağıtım
- Guibernau, M. (1996). *Ntionalisms- The Nation State and Nationalism in the Twentieth Century*. Mambridge: Polity Press
- Habermas, J. (1997). *Bilgi ve İnsansal Bilgiler*. (Çev. Celal A. Kanat). İstanbul: Küyerel Yayınları
- Hayes, C. (1960). *Nationalism: A Religion*, New York: Macmillan
- Hazar, M. N. (2003). "Milli Sinemanın Serüveni". *Antrakt*. Sayı: 72, 14.
- Held, D., McGrev, A., Goldblatt, D., ve Perraton, J. (1999). *Global Transformations- Politics, Economics and Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Hobsbawm, E. J. (2017). *Milletler ve Milliyetçilik*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- İlgın, L. (2003). "Söylem ve İdeoloji". Barış Çoban (Ed). *Söylem ve İdeoloji* (285-298). içinde. İstanbul: Su Yayınları
- Kanık, İ. (2018). *Gastro Sinema*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Kaplan, Y. (2003). "Türk Sineması", (Ed. Geoffery Nowell- Smith). *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı

- Kartarı, A. (2014). *Kültür Farklılık ve İletişim*. İstanbul: İletişim Yayıncılık
- Kapani, M. (2013). *Politika Bilimine Giriş*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları, Bush- Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları
- Marcuse, H. (1979). *La Dimension Esthetique*. Paris, Seuil
- Menekşe, Ö. (2005). “Türk Sinemasında Din ve Din Adamı İmajı”. 2. *Uluslararası Dini Yayınlar Kongresi*. Ankara: D. İ. B. Yayınları
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Niyazi, M. (2005). *Millet ve Türk Milliyetçiliği*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Niyazi, M. (2007). *Medeniyetimizin Analizi*. İstanbul: Ötüken Yayınları
- Oğuz, C. M. (2008). *Söylem Analizi. Sosyoloji Notları Dergisi*. Ankara: İdeal Copy
- Özkırımlı, U. (2008). *Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları
- Öztürk, S.R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık
- Renan, E. (2016). *Ulus Nedir?* (Çev. Gökçe Yavaş). İstanbul: Pinhan
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. E. Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sert, S. (2019). *Devletsiz Bir Ulusun Sineması*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Smith, D. A. (1994). *Milli Kimlik*. (Çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları
- Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi, Güç ve Refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Spencer, P. ve Wollman, H. (2020). *Milliyetçilik*. (Çev. Kübra Kelebekoğlu). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Tatlı, Osman (2015). *Türkiye Sineması ve Sinemada Algı*. İstanbul: Akis Kitap
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi. 1. Cilt*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık

- Thompson, D. (2018). *Bir Film Nasıl İzlenir*. (Çev. Ayşecan Ay). İstanbul: Alfa Kitap
- TRT (2015). *Yayıncılık ve Medya Sözlüğü*. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı
- Weber, M. (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkely, CA: University of California Press
- Yalsızuçanlar, S. (2008). *Dünyanın Orta Yeri Sinema*. İstanbul: Etkileşim Yayınları
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2003). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Kitapçılık

Tezler:

- Dinçer, Ö. (2019). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Milliyetçilik Temalı Filmlerde Öteki*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- İri, M. (2004). *Türk Sinemasında Ulusal Kimliğin İnşası (1923-1946 Dönemi)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). ????
- Küpçük, S. (2019). *Politik Türk Sinemasında Ülkücü Filmler*. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ordu: Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

MAKALELER

- Bilis, A. (2014). “Selam Filmi Örneğinde İslami Düşüncenin Sinemada Temsili”. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 21, 8- 27.
- Büyükyıldırım, Ü. (2012). “In Time (Zaman Karşı)”, <https://www.bilim.org/in-time-zamana-karsi/> Erişim Tarihi: 02.05.2020
- Küpçük Durur, E. (2011). Milliyetçilik Söylemi ve Medya. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 15, 35-50.
- Marvin, C. ve Ingle, D. (1996). ‘Blood Sacrifice and The Nation- Revisiting Civil Religion’, *Journal of The American Academy of Religion*, Sayı: 6, 4.
- Nazarbayev, N. (2019). “Büyük Bozkırın Yedi Özelliği”. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*. Sayı: 8, 1-13.

- Purvis, T. ve Hunt, A. (2014). “Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji, Söylem, İdeoloji. . .”, (Çev. Simten Coşar). *Moment Dergi*, 1(1), 9-36
- Refiğ, H. (1979). “Sinemada Türk Arap İlişkileri”, *Türk-Arap İlişkileri: Geçmişte, Bugün ve Gelecek: I. Uluslararası Konferansı Bildirileri*, Ankara
- Saklı, R. A. (2011). *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. Sayı: 13, 1-22.
- Shils, E. (2002), “Merkez ve Çevre” (Çev. Yusuf Ziya Çelikkaya). *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 70, 86-96

ÇEVİRİMİÇİ İNTERNET SİTELERİ

- Kocaer, T. (t.y.). “Gerçekleşen Tüylar Ürpertici 10 Simpsons Kehaneti” <https://www.boxerdersi.com.tr/fotohaber/gerceklesen-tuyler-urpertici-10-simpsons-kehaneti-40951>, Erişim Tarihi: 21.03.2020
- Yamanol, İ. (2017). “Geleceğin Genetik Düzeni: Gattaca” <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/gelecegin-genetik-duzeni-gattaca/>, Erişim Tarihi: 01.05.2020
- Büyükıldırım, Ü. (2012). “In Time (Zaman Karşı)”, <https://www.bilim.org/in-time-zamana-karsi/> Erişim Tarihi: 02.05.2020
- <https://www.teorivepolitika.net/index.php/arsiv/item/81-ideoloji-yaklasimlari-cercevesinde-dil-soylem-ve-siyaset> , Erişim Tarihi: 03.05.2020
- <https://www.etimolojiturkce.com/> Erişim Tarihi: 15.05.2020
- <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 15.05.2020
- <https://tr.m.wikipedia.org/> Erişim Tarihi: 01.06.2020
- <http://www.anayurtgazetesi.com/haber/Metafor-olarak-at-imesi/585128> Erişim Tarihi: 20. 06. 2020

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:	
Adı- Soyadı	Burhan KONAK
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Bilgileri:	
Önlisans	Karabük Üniversitesi Safranbolu M.Y.O. Radyo TV Programcılığı
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı
Yabancı Diller	İngilizce
İş Deneyimi:	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim:	
E- Posta Adresi	