KANONİK MÜCADELE ALANI OLARAK

TÜRK SİNEMASINDA ULUSAL ANLATI

(1960-1980)

Cenan Alkan
151154107

DOKTORA TEZİ
Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Doktora Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Bozok

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Aralık, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

CENAN ALKAN'ın "Kanonik Mücadele Alanı Olarak Türk Sinemasında Ulusal Anlatı: 1960 - 1980" başlıklı tezi 20.12.2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Sosyoloji Anabilim Dalı ~~Yüksek Li~~sans/Doktora tezi oy birliğiyle/~~oy çokluğuyla~~, başarılı/~~başarısız~~ olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	Dr.Öğr.Üyesi Mehmet BOZOK	.....
Üye	Prof. Dr. Nurgün OKTİK	.....
Üye	Doç.Dr.Ufuk ÖZCAN İstanbul Üniversitesi	.....
Üye	Prof.Dr.Bahattin AKŞİT	.....
Üye	Dr.Öğr.Üyesi Burak KESGİN Beykent Üniversitesi	.....

Prof. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL
Enstitü Müdürü

maltepe üniversitesi	ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI	Doküman No	FR-178
		İlk Yayın Tarihi	01.03.2018
		Revizyon Tarihi	
		Revizyon No	00
		Sayfa	1/1

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

20./12./2019

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarından bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; çalışmanın Maltepe Üniversitesinde kullanılan "bilimsel intihal tespit programı" ile tarandığını ve öngörülen standartları karşıladığını beyan ederim.

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

(Islak İmza)

Öğrencinin Adı ve Soyadı

Cenan Alkan

Hazırlayan: İlgili Birim	Onaylayan: Kalite Yönetim Koordinatörlüğü

TEŞEKKÜR

Bu çalışma bir noktaya geldiyse kuşkusuz ki bunun esas müsebbibi öğrencinin gayretinden çok hocalarının verdiği ilim, irfan ve ilhamdam kaynaklanır. Gerek tez çalışmam esnasında gerekse de eğitimim boyunca bilgi ve birikimlerini benden esirgemeyen sayın hocalarım, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dekanımız Prof. Dr. Bahattin Akşit, Rektör yardımcımız Prof. Dr. Belma Akşit, Sosyoloji Anabilim Dalı Başkanımız Prof. Dr. Nurgün Oktik, İstanbul Üniversitesi öğretim üyesi Doç. Dr. Ufuk Özcan ve çalışmamın danışmanı Doktor öğretim üyesi Mehmet Bozok'a sonsuz teşekkürlerim var elbet: Sunuyorum…

Cenan Alkan

Aralık, 2019

ÖZ

KANONİK MÜCADELE ALANI OLARAK TÜRK SİNEMASINDA ULUSAL ANLATI: (1960-1980)

Cenan Alkan
Doktora Tezi
Sosyoloji Anabilim Dalı
Sosyoloji Doktora Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Bozok
Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

Bu araştırma, iktidar ve merkezkaç güçlerin üzerinde hegemonik mücadele sürdürdüğü en yaygın popüler kültür ürünü olan sinemanın siyasi kültürümüzün ekseni etrafında hangi merhalelerden geçtiğinin izleğini sürme amacındadır. İncelemede başlangıcından itibaren milliyetçilik kuramlarının bir hülasası sunulmuş, bunun Türk sinemasındaki takibinin oluşturulması için sinema tarihimizde öne çıkan akımlar ve propagandaya konu olabilecek filmler ekseninde Türk sineması ve siyasi tarihimiz araştırılmıştır. Bu bağlamda 1960'a kadar olan dönemin önemli olayları ve filmleri ortaya konulmuş, bundan sonraki süreç 27 Mayıs-12 Mart için 92 film ve 12 Mart-12 Eylül darbeleri eksenindeyse 51 filmle iki dönem olarak incelenmiştir.

Çalışmadaki sınıflandırma partilerden daha çok ideolojik bağlamda oluşturulmuş, bu anlamda Atatürk'ün sınırlarını çizdiği anlamda resmi ideoloji "Atatürk Milliyetçiliği", Türklerin İslam öncesi Orta-Asya dönemine işaret eden siyasi simgesini Nihal Atsız ve ekibinde bulan "Bozkurt", Türklerin İslam'ı yücelttiğini söyleyen Türklük ağırlıklı "Üç Hilal" ve İslam'ın Türklüğü yücelttiğini savunan İslam ağırlıklı "Türk-İslam Sentezi" ideolojilerinin izleğinin filmler ekseninde takibi yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Popüler kültür, Milliyetçilik, Din, Üç hilal, Bozkurt, Sinema.

ABSTRACT

NATIONAL NARRATIVE IN TURKISH CINEMA AS A CANONICAL STRUGGLE: (1960-1980)

Cenan Alkan
PhD Thesis
Department of Sociology
Sociology PhD Programme
Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Bozok
Maltepe University, Graduate School of Social Science, 2019

This research aims to follow up the path of stages which cinema goes through around the axis of our political culture, as the most widespread product of popular culture over which the governments and central powers struggle for hegemony. The research offers an extract of the nationalist theories from their conception in order to establish their sequences in Turkish cinema by examining Turkish Cinema and our political history from the point of view of the prevailing trends and movies that may be subject to propaganda in the history of our cinema. Within this context, important events and movies of the period until the 1960s have been presented, the subsequent period have been examined as two periods from May 27th, 1960 to March 12th, 1971 with 92 films, and from March 12th, 1971 to September 12th, 1980 with 51 films.

Classification in the research is established within an ideological context rather than parties. Reflection of the following ideologies have been examined in the aforementioned films; "Atatürk Nationalism" the official ideology based on the framework which is drawn by Atatürk; "Bozkurt" which indicates the pre-Islamic period of Turks in Central Asia that found its political symbol amongst NihalAtsız and his squad; "Three Crescents", the theory that is weighed on Turkishness and claims that Turks have elevated Islam and "The Turko-Islamic Synthesis" which claims that Islam have exalted Turkishness.

Keywords: Popular culture, Nationalism, Religion, Three Crescents, Grey Wolf, Cinema.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZ v
ABSTRACT vi
TABLOLAR LİSTESİ ix
ŞEKİLLER LİSTESİ x
KISALTMALAR xi
ÖZGEÇMİŞ xii
BÖLÜM 1. GİRİŞ 1
BÖLÜM 2. TEZİN KONUSU VE KURAMSAL ÇERÇEVE 3
2.1. Tezin Ele Alındığı Sorun 3
2.2. Tezin Konusu 3
2.3. Çalışmanın Gerekçesi 3
2.4. Araştırmanın Yöntemi 4
2.5. Araştırmanın Amacı 4
2.6. Araştırmanın Sınırlılıkları 4
BÖLÜM 3.KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR TARAMASI 5
3.1. Sinemadan Televizyona Popüler Kültür 5
3.2. Bitmeyen Mücadele: Bir Arena Olarak Alan 13
3.3. Hegemonya: Bir Kavramın Serencamı 14
3.4. Hegemonya'dan Boş Gösteren'e 17
3.5. Kanon: Bir Kavramın Serencâmı 21
BÖLÜM 4. BİR ÜST ANLATI OLARAK MİLLİYETÇİLİK 35
4.1. İlk Çalışmalardan Günümüze 36
4.2. Yeni Araştırmalar 62
4.2.1. İsimsiz Askerin Karısı ve Kıta Milliyetçiliği 62
4.2.2. Kültürel Milliyetçilik Olarak Oryantalizm 67
4.2.3. Postkolonyalizm 68
4.2.4. Yeni Dünya: Milliyetçiliğin Yeni Görünümleri 71
4.3. Türkiye'de Milliyetçilik 73
4.3.1. Osmanlı-Türk Kimliğinin Oluşumu 73
4.3.2. Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçişte Milliyetçilik 88

4.3.3. Resmi İdeoloji ve Heretikler 90
4.3.4. Ulusal Anlatının Görünümleri 91
BÖLÜM 5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ 94
5.1. Film Analizine Doğru: Hermenötikten Söylem'e 94
5.2. Uygulamaya Doğru: Sınıflandırma 118
5.2.1. Resmi İdeoloji Olarak Atatürk Milliyetçiliği 120
5.2.2. Bozkurt 123
5.2.3. Üç Hilal 124
BÖLÜM 6. İMPARATORLUK'TAN CUMHURİYET'E SİNEMA 128
6.1. Kanonik Mücadele Olarak Edebî(Ha)Yat 128
6.2. İki Perde Arasında: Karagöz'den Beyaz Perde'ye 148
6.3. Cumhuriyet'in İlanıyla Beyaz İhtilal Arası 189
BÖLÜM 7. DEMİRKIRAT ERTESİ 200
7.1. 12 Mart'a Kadar Bir Sinegöz 243
7.2. 12 Mart Ertesi 249
7.3. 12 Mart'tan 12 Eylül'e Doğru 273
BÖLÜM 8. SONUÇ 279
EKLER 290
KAYNAKÇA 452

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 7.1. 1960-1971 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Sayısal Dağılımı (92 Film) 243
Tablo 7.2. 1972-1980 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Sayısal Dağılımı (51 Film) 273

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 7.1. 1960-1971 1960-1971 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı (92 Film)..... 243
Şekil 7.2. 1964 Yılı Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı..... 247
Şekil 7.3. 1972-1980 1972-1980 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı (51 Film)..... 273
Şekil 7.4. 1974 Yılı Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı..... 276
Şekil 7.5. 1964 Yılı Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı..... 277

KISALTMALAR

ANAP	: Anavatan Partisi
AP	: Adalet Partisi
AM	: Atatürk Milliyetçiliği
BBP	: Büyük Birlik Partisi
B	: Bozkurt
DP	: Demokrat Parti
CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
ESA	: Eleştirel Söylem Analizi
MAH	: Milli Amele Hizmetleri
MGAMH	: Malülîn-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MMC	: Müdafaa-i Milliye Cemiyeti
MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
SCF	: Serbest Cumhuriyet Fırkası
TCF	: Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası
THKO	: Türk Halk Kurtuluş Ordusu
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TİS	: Türk-İslam Sentezi
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
ÜH	: Üç Hilal

ÖZGEÇMİŞ

Cenan Alkan

Sosyoloji Anabilim Dalı

Eğitim

Y.Ls. 2015 Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı
Ls. 2013 Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Sosyoloji Bölümü
Lise 2009 Açık Öğretim Lisesi

İş/İstihdam
1998-2014 Mandala Müzik - Galatasaray(Plak, cd, kaset satış)

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı : İstanbul, 1966, Cinsiyet: E

Yabancı diller : İngilizce (orta)

GSM / e-posta : 5386900725 / cenanalkn@gmail.com

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Siyaset ve popüler kültür "janüs" gibi birbirlerinden ayrılamayan tamamlayıcı, bütünleyici alanlardır. Popüler kültür özelinde sinema, siyasetin kendisini gösterdiği, zaman zaman muhayyile oluşturan, zaman zaman da oluşan muhayyilenin etkisinde onu takip eden ürünler ortaya çıkarır. Bu çalışmada Türk siyasal yaşamının dönüm noktalarıyla sinemada ulusal anlatının gelişmesi, şekillenişi incelenmeye çalışılmıştır. Bu anlamda ulusal anlatının şekillenişinde "Üç Hilal", "Bozkurt" ve "Türk-İslam Sentezi" gerilimi ekseninde şekillenen siyaset, dolayısıyla sinema Türkiye'nin siyasal parametrelerinin etkisinde kendisine ifade alanı bulmuştur. Gerilim eksenlerinden birisi de laik Türkiye Cumhuriyeti olup bu nabız kendisini siyasal düzende zaman zaman Üç Hilal ile zaman zaman da Bozkurt ile yakınlaşarak ama "Kurtuluş Savaşı", "Kore" ve "Kıbrıs Barış Harekâtı" gibi tarihimizde önemli dönüm noktalarında ise o söylemleri paralize eden resmi ideoloji ekseninde kendisini göstermiştir. Resmi ideoloji hem belirsizliğinden hem de diğer ideolojilerin bu alana güçlü müdahalelerinden dolayı majör bir anlatı oluşturamamış, bu yüzden alan sürekli şekillenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada Cumhuriyet'in başlangıcından 12 Eylül 1980 darbesine kadar giden süreçte Türk siyasal hayatının önemli "parametreleri" ışığında sinemada ulusal anlatı incelenecektir. Bu bağlamda Türk ulusal anlatısı dörtlü sınıflandırma ekseninde incelenecektir. Sınıflandırmanın ilki Kemalist, laik, "Ne Mutlu Türküm Diyene" ifadesinde kendisini bulan, gönüllü vatandaşlık esasına dayanan resmi ideoloji. Resmi ideolojiden bir kayma olma hasebiyle heretik diye nitelediğim milliyetçiliğin görünümleri yani "Bozkurt", "Üç Hilal" ve özellikle 12 Eylül darbesinden sonra popülerlik kazanan "Türk-İslam sentezi". Bu dörtlü kategorileştirmeyle seçilmiş filmler ekseninde bir "Alan" olarak popüler kültürün en önemli ögelerinden olan sinema üzerinden hegemonya mücadelesinin izi sürülmeye çalışılacaktır.

Kuşkusuz ki incelenen filmlerin hepsi propaganda maksadıyla çekilmemiştir. Bu bağlamda Almanya'da UFA'nın Nazi dönemi misyonuna benzer bir durum söz konusu değildir elbet. Türkiye'deki filmler hem dağınık şirketler tarafından çekilmesi hem de – birkaç film hariç- devlet desteğinden uzak olması bakımından dikkat çekmektedir. Ancak bilerek yapılmasa da, örneğin filmde bir Osmanlı Paşasının temsili ister,

rüşvetçi, ister kifayetsiz, isterse de işbirlikçi velhasıl negatif olarak gösterilsin neticede sinemadan çıkıldığında eski sistemin bilgisi üzerine izleyicide bilgi tomarına biraz daha izlenim eklenmektedir. Bu bakımdan propagandanın hedefi gerçekleşir.

Çalışma için söylenmesi gereken bir nokta da sol ideoloji ve İslamcılığın neden bu okumada yer almayacağı üzerinedir. Bunun en önemli nedeni bu ideolojilerin sağ ideoloji gibi genel bir Türklük tanımı ve ideolojisinin içine girmeye çalışmamasıdır. Solun en önemli alamet-i fârikalarından biri olan "sosyal adalet" mefhumu etrafında birçok film görürüz elbet. Bu husus özellikle İslamcı akımda da -genel olmasa da- ütopik düzeyde var. Ancak Cumhuriyet devrimiyle alakalı daha başka sorunlara önem verdiklerinden dolayı bu konulara pek değinmezler. Sol ideolojinin ve İslamcılığın bu söylemi yani "Türkler âdildir, kimseyi sömürmez, fakiri gözetir" vb. olmadığına göre bu özellik sadece "Toplumsal gerçekçi" filmlerde kalmış bir haslet olarak görünür. Bu araştırmada söyleme etki yapmaya, ona girmeye çalışma bağlamında sağ ideolojinin daha gayretli olduğu görülecektir. Bu yüzden, belirli dönemler sansüre ve hatta sosyal çatışmaya neden olmuş sol filmler yeri geldikçe sergilenmeye çalışılacaktır. Aynı durum İslami filmler için de söz konusudur. Ümmetçi anlayışla kavmiyetçiliğin bağdaşamayacağına yönelik inanç nedeniyle bu filmler de herhangi bir milli unsur barındırmamakta, buna yönelik bir söylem inşa süreci görülmemektedir. Görüldüğü yerlerde de zaten umumiyetle Türk-İslam sentezine uyan filmler olmakta bunlar da zaten çalışmanın kapsamına girmektedir. Bu yüzden sol filmler gibi dini filmler de milli bir söylem üretmediğinden dolayı bu araştırma dışında kalmak durumundadır. Son olarak eklemek gerekirse Türk sinemasını incelerken elbette sadece sağ ideoloji ve milliyetçilik açısından değil, başka gerilim hatları olan Doğu-Batı çatışması, yaşam tarzları, iç Oryantalizm, sol ve İslamcı ideoloji açısından da değerlendirmek gerekmektedir. Çalışmamız bu alanları dışarıda tutmak zorunda kalmıştır.

Bu bağlamda bu çalışma 1960-1980 arası dönemlerde, Türk sinemasında, yukarıda ortaya konulan dörtlü sınıflandırma ekseninde ulusal anlatının nasıl bir kanonik mücadelenin içine girdiğini söylem analizi yöntemiyle ortaya koymaya çalışacaktır. Bu maksatla ayrı tutulan sol ve İslamcı düşüncenin dışında kalan resmi ideolojiye alternatif söylemlerin bir izleği yapılacaktır.

BÖLÜM 2. TEZİN KONUSU VE KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Tezin Ele Alındığı Sorun

Bu çalışmada bir popüler kültür ürünü olan sinemanın siyasetle nasıl bir ilişki içinde olduğu zaman zaman onu takip ederken bazen de bir öncü rolü üstlenmek suretiyle ideolojiyi ne şekilde etkilediğidir. Kuşkusuz ki ideolojinin en yaygın olarak işlendiği alan popüler kültür olup bunun da en yoğun olarak kullanıldığı arena sinemadır. Sinema yaygınlığı ve erişilebilirliğin rahat ve –eskiden çekilen bir film hâlâ izlendiğinden- uzun süreli olması bakımından ideolojik mücadelenin kolaylıkla aktarılabildiği, yönlendirme ve manipülasyonun biraz teknik ve kurallara uyulduğunda hızlı bir şekilde yapılabildiği bir zemindir. Bu çalışma Türk sinemasında resmi ideolojinin alternatifi bir söylemi olan ideolojilerin 1960-1980 yılları arasındaki etkinliğini siyasi hayatımız bağlamında inceleme amacındadır.

2.2. Tezin Konusu

Bu çalışmanın konusu Türk siyasi hayatının belirli parametreleri ekseninde sinemanın nasıl şekillendiği, olaylara dâhil olduğu öncü ve etkilenen olarak rolüdür. Bu bağlamda Türk sinema tarihi belirli olaylar öne çıkarılarak incelenecek ama esas itibarıyla 1960 ile 1980 arasında yani üç darbe ve iki Kıbrıs harekâtı ekseninde siyasi gelişmelerin sinemadaki tesiri araştırılacaktır.

2.3. Çalışmanın Gerekçesi

Ülkemizde ulusal anlatının hala şekillenememiş olması nedeniyle çeşitli siyasal akımların ekseninde sürekli bir gerilim hattı oluşmaktadır. Anlatıların icat olduğu ya da seçilerek menkıbe giderek menakıpname haline dönüştüğü göz önüne alınırsa bu durumun ne kadar normal olduğu görülecektir. Bu anlatıların duruma göre nasıl vaziyet aldığı önemli bir husustur. Bu bağlamda 1960-1980 yılları arasında konumlanan bu çalışmada anlatıların siyasi hayatımız içinde nasıl şekillendiği ve şekillendirttiği önem kazanmaktadır. Bu dönemin incelenmesi günümüze kadar devam eden bu sürecin izleğinin sürülmesi açısından bir önem arz etmektedir.

2.4. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma siyasal gerilim eksenlerini Türk sineması bağlamında göstererek literatüre katkı yapmayı düşünmektedir. Diğer çalışmalarla birlikte değerlendirildiğinde siyasal gerilimlerin nasıl üretildiğini göstereceği için önemlidir. Kuşkusuz ki çalışmanın şablonu buradaki araştırmanın dışındaki dönemlere de uygulanabilecek niteliktedir. Bu bağlamda darbe sonrasının ideolojisi olan Türk-İslam Sentezinin takibi için özellikle 12 Eylül darbesi sonrasının da incelenmesi önem kazanmaktadır. Kuşkusuz ki incelenen filmlerin ayrıntılı özetlerinin olması diğer araştırmalara da katkı sağlayacak, diğer bakışlara, analizlere, yeni okumalara kapı açacaktır.

2.5. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı sinemada siyasal anlatıların Türkiye'nin politik yaşamında, dönüm noktaları ekseninde nasıl şekillendiğini göstermektir. Bu bağlamda başka dönemler için yapılacak araştırmalarla birleştiğinde kuşkusuz ki uzun erimli önemli bir bakış açısı yakalanacaktır. Burada 1980'e kadar getirilen dönemin sonrasının takibinin yapılması da önemlidir. Araştırmanın Sınırlılıkları

2.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışma için söylenmesi gereken en önemli husus Türk sinemasında filmlerin düzenli bir arşivlenmesinin yapılamamasıdır. Kuşkusuz ki sorunun en önemli nedeni bu işleri esas yapması gereken devletin her nedense sorumluluktan kaçması ve bazı üniversitelerin ise arşivlerini açmaktan kaçınmasıdır. Ayrıca kurumsal olmayan firmaların çektiği tek tük filmlerin de sahiplerince korunmaması koleksiyon oluşturmaya çalışanların işlerini bir hayli zorlaştırmaktadır. Bu kadar imkansızlıklara rağmen yine de bazı kişilerin şahsi gayretleriyle hiç beklenmedik zamanlarda kayıp filmlere ulaşılmaktadır. Bu çalışma açısından da filmlerin bir kısmı kayıp olduğu hatta bazılarının konusuna dahi rastlanmadığı için araştırma dışında tutulması zorunlu olmuştur.

BÖLÜM 3.KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE LİTERATÜR TARAMASI

3.1. Sinemadan Televizyona Popüler Kültür

Marksist sanat ve estetiğinde gerçekçilik, işçi sınıfı yaşamının ele alınış biçimiyle ilgili sorunlar onlara nasıl hitap edilmesi gerektiği sorularıyla birleşmiştir. Bu sorun 1930'larda Lukacs ve Brecht ile gündeme gelmiş, günümüzde de bu iki zıt yaklaşım devam etmektedir. Lukacs modernist denemecilikten kaçınılmasını söylüyor, sadece yüzeydeki görüntüyü anlatan dolayısıyla özü yakalayamayan dışavurumculuğu özellikle eleştiriyordu. Aynanın yansıması gibi deforme etmeden yaşamı olduğu gibi göstermek yanlısıydı. Brecht ise mesajın didaktik bir şekilde değil izleyicinin de katıldığı performatif, oyuncuyla seyirciyi ayırmayan, bir anlamda seyircinin bir oyun izlediğini her zaman hatırlatan, illüzyonu ortaya çıkartan yabancılaştırma efektli bir yöntem benimsiyordu (Clark, 2017, s. 34).

Popüler kültür çalışmalarında iki ana akım "Franfurt Okulu" ve "Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi" dikkat çekmektedir. Frankfurt Okulu (Jay, 1989) 1920'lerde Almanya'da ortaya çıkmış, Nazilerin iktidara gelmesinden biraz önceleri ABD'ye göçmek zorunda kalan okul üyelerinin çalışmalarıyla dikkat çekmiştir. Adorno 1944'te Horkheimer ile yazdığı "Dialektik der Aufklarung, Philosophische Fragmente" (2010) kitabında, o tarihe kadar kullanılan "Popüler Kültür" ve "Kitle Kültürü" kavramınındaki edilgenliğe, bilinçsizlik haline vurgu yaparak, bilinçliliği ve ihtiyaç yaratmaya dikkat çekerek "Kültür Endüstrisi" kavramın öne sürmüştür. Ancak onlara karşı Birmingham Okulu (Turner, 2016) merkezli "İngiliz Kültürel Çalışmaları" Richard Hoggart, Raymond Williams ve E(dward) P(almer) Thompson önderliğinde – ve sonraları Stuart Hall elbet- alıcıların da o kadar edilgen olmayıp, işçi sınıfının kültürünü ve direncini güçlendiren bir kültür eleştirisi geliştirilmiştir (Çakar & Mengü, 2016. s. 332). Bu bağlamda Habermas'ın "Kamusallığın Yapısal Dönüşümü" (2003) kitabını, Thompson'un proleteryanın bu dönüşümdeki rolünü gösteren çalışmaları (2004), (2006) çıktığı halde bunları gözardı ettiği için eleştirmişlerdir. Yine Hebdige'nin yaptığı çalışma (1988) İngiltere'de gençlik altkültürlerinin sosyal değişimi tetikleyebileceğini göstererek Frankfurt okulunun yaklaşımının tersi bir yerde konumlanırken, Antropolog Walter B. Miller bu alt kültürlerin 1950'lerde "yoksulluk

kültürü" kavramını öne süren Lewis'in söylediği gibi bir kuşaktan diğer kuşağa geçtiğini öne sürmüştür (Oktik, 2008, s. 35). Ali Akay'ın (1995) Rock müziğinin Türkiye'de bir imaj olduğunu gösteren çalışması ve Meral Özbek'in (1994) Arabesk'in bir "yoz müzik" olduğu analizinin dışına çıkan bakışı dikkat çekici incelemelerdir.

Popüler sözcüğünün, genel olarak "çoğunluğun veya halkın beğendiği", "halka dair" gibi karşılıklarla sözlüklerde yer alması, popüler kültürün de halk kültürü veya kitle kültürü gibi kavramlarla karıştırılması sonucunu vermektedir. Zaten kültür kavramının da farklı disiplinlerde değişik tanımlarının olması bu iki kavramın birarada kullanılmasını daha da sorunlu hale getirmektedir. Popüler kültür, herhangi bir tarihsel köke sahip değildir. Güncel ilişkiler içinde hemen hemen her gün yeniden kurulur, yeniden içerik kazanır. Kalıcı ve temel olarak nitelenebilecek herhangi bir değeri yoktur. Oluşum ve varlık koşulları kapitalist piyasa tarafından sağlandığından ulusal, yerel, geleneksel özellikleri ancak çok farklılaşmış, çarpıtılmış biçimler altında taşır. Halklara, coğrafyalara göre değişen kimi özellikler taşısa da dünyanın her yerinde aynı ölçüde geçerli bir meta olarak dolaşabilir. Halk kültürü ile popüler kültür çoğunlukla birbirine karıştırılır. Ancak halk kültürü binlerce yıl içinde oluşmuş olup, halkın birlikte yaşama koşullarını sağlayacak bir "aidiyet" duygusu yaratma gücüne sahiptir. Tarihselliği ve görece kalıcı olan belli nitelikleriyle diğer halkların kültüründen ayrılır. Gelenekler, töreler, din ve ahlak anlayışları biçiminde görünüm kazanırlar; halk türküleri, oyunlar ve danslar, özgün bir kültür ortamının yaratılmasının aracı işlevi görür (Çubukçu, 2006, s. 475-476).

Popüler kültürün aslında tarihsel bir zemin üzerinde yükselmediği, keyfiliği renklerin ve kumaşların tarihinde dahi görülmektedir. Siyah rengi kadim zamanlarda üreticiliği simgelerken özellikle Hristiyanlığın gelişmesiyle birlikte şeytanla özdeşleştirilmişti (Pastoureau, 2016). Mavi bir döneme kadar hiçbir şekilde görülmez, hatta bir renk olarak dahi kabullenilmezken, sonra asaletle simgelenmiş "mavi kan" gibi seçkinliği simgelemişti (Pastoureau, 2005). Hâkezâ çizgili kumaş giymek kötülüğün simgesiyken sonrasında asalet örneği olmuştur (Pastoureau, 1997).

Fransız ihtilali örneğinde görüldüğü gibi geleneğin icadının örnekleri önümüzde durmaktadır. Meşhur Fransız bayrağının renkleri hikayesinin ikinci versiyonunu biliriz. Oysa durum farklı olup, burada da yeni bir anlatım, kent sosyolojisi kavramını kullanırsak "gentrification" soylulaştırma görülmektedir. Paris'in bir amblemi ve mavi-

kırmızı renkli flaması vardı. Bourbon hanedanının kralı şapkasına kendi hanedanının temsili olan beyaz rengini, üstüne de Paris'in simge renklerini koyarak dolaşıyordu. Ancak kralın idamından hemen sonra yeni dönemin düsturu "Liberte, Egalitê, Fraternite"ye uygun olarak üst bir hikaye uyduruldu. Deniz ve göğün rengi olan "mavi" liberte, "kırmızı" kan rengi "raternite", "beyaz" ise "egalite" nin simgesine dönüştü (Belge, 2012, s. 121). Avrupa'nın kendi köklerini araması sürecinde Lord Byron ve Hölderlin gibi edebiyatçılar bu kökleri antik Yunanistan'a dayandırmışlardı. Bu şekilde oluşturulmaya başlanan romantik imgeler genişletilmiş, başka ulusların isyanına destek vermeyen aydınlar kanalıyla 1821 Yunan ayaklanması dünya gündemine oturmuştu. Yunan devrimini desteklemek için komiteler oluşturulmuş, paralar toplanmıştı. Hölderlin Yunan uyanışını savunmak için "Hyperion oder der Eremit in Griechenland"ı yazdı. Delacroix Yunan temalı tablolar yaparken Victor Hugo Yunan askerlerinin İstanbul'da sergilenen kesik başlarıyla alakalı şiir yazdı. Operalar, sergiler, yardım konserleri, kitaplar bunları izledi. Gönüllüler tıpkı Pierre Loti'nin "Doğu Düşleri Sona Ererken" (2002) kitabında hissettiği gibi Yunan anakarasına ayak bastıklarında ise büyük hayal kırıklıklarına uğradılar. Helenseverler Leonidas'ın torunlarıyla omuz omuza savaşacaklarını sanarlarken, doğuya özgü âdetleri ve giysileri olan köylülerle karşılaştılar. Avrupa kimliğinin merkezine Hellas yerleştirilmeseydi, Helenseverlik Avrupa'yı kesinlikle seferber edemezdi. Avrupalılar Yunan bağımsızlık savaşını Şarkiyatçılığın perspektifinden görüyorlardı (Jusdanis, 1998, s. 39). Avrupa bu süreçte kendisine Helen köken arayışını sürdürürken tarih yazımından Helenlerin de Mısır kaynakları silinmeye çalışılıyordu (Bernal, 1998).

Köken arayışında bizde de durum farklı değildir elbet. Bazen bir ikon veya sembol de çağrıştırdığı düşüncenin temsili olmuş bu manada popüler kültürün içinde kendisine yer bulmuştur. Günümüzde azalmış olsa da dönemler itibarıyla Atatürk heykellerinin görülme sıklığı, rejimin kendisini hatırlatma, ideolojiyi bir yöne çekmeye çalışma olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Atatürk heykelleri örneğinde anıt gerçekliği, siyasal dinamiklerin çözümlemelere dahil edilmesi gerektiğini gösterir. Bu anıtların kuruluş dönemi sayabileceğimiz 1923-46 arası yoğunlaşması dikkat çekicidir (Tekiner, 2014).

Popüler kültür, Papa XV. Gregorius'un Protestan reformunun aykırı düşünsel etkilerini yok etmek amacıyla 1622'de kurulan "Congregatio de Propaganda Fide" adlı

misyoner örgüte verdiği isme dayandığından bugüne dek propaganda ile ayrılmaz bir ikili oldu. 1917'den itibaren Sovyet Rusya 1933'den itibaren Nazi Almanya'sı gibi tek parti devletlerince aşırı kullanılması sözcüğün bu devletlerle özdeşleşmesine yol açtı (Clark, 2017, s. 11). Alfred Leete'nin "Your country needs you" afiş tasarımı Savaş Bakanı Lord Kitchener'i meşhur bir ikona döndürmüştü. Orduya katılma 1914'e kadar küçük bir azınlık tarafından düşünülmekte, çoğunluk için devlet işleri kendilerinin bilgisi olmayan, danışılmayan bir alandı. Devlet yaşamı düzenliyor, nispeten küçük bir rol oynuyor, bireylerden fazla bir talepte bulunmuyordu. Bu afiş ve slogan halkın çoğu için alışılmadık bir düşünce oluşturmuştu. Amerika'da ise J. M. Flagg'ın beyaz ve ataerkil "Uncle Sam" figürü, afişte "I Want you for U. S. Army" yazısıyla halkını savaşa çağırıyordu (A.g.ç., s. 133-135).

Amerika dünya savaşına girdiği sırada başkan Roosvelt orduya destek için savaş bonolarını satışa çıkarmış, ünlü sanatçı Norman Rockwell Saturday Evening Post'da savaş betimlemelerini gösteren illüstrasyonlar yayınlatmış, bunlar başkanın konuşmasından daha çok ilgi görünce kampanyada kullanılmaya karar verilmişti. O kadar para toplanır ki bu bütçe sayesinde atom bombasını yapan "Manhattan Projesi" ne dahi para kalmıştır. Bu bağlamda diğer popüler kültür ürünleri gibi animasyon da bir kültürel hakimiyet aracı olurken "Manga" sanatı İkinci Dünya Savaşı yıkımının ardından Japonların kültürel direnişini temsil eder (Öztekin, 2011, s. 19).

Popüler kültürün ne kadar önemli olduğu özellikle Nazi propagandasında görülmektedir. Bir kültür ikonu olarak Mozart'ın, 150. ölüm yıldönümü nedeniyle düzenlenen törenlerde anılması bu bakımdan dikkat çekicidir. Yahudilerin librettosunu yazdıkları eserleri Alman yazarlarla değiştirerek ya da yasaklayarak törenlere başlarlar (Levi, 2011). Mozart hiçbir zaman milliyetçi bir söylem içinde olmamış, üstelik Nazilerin yasakladığı Masonluğun ünlü bir üyesi ve hatta bununla ilgili birçok bestesi varken, (Thmson, 1994) bunun görmezden gelinerek kullanılması da kültür ikonlarının propagandada ne kadar önemli olduğunu göstermektedir (Reinalter, 2010). Naziler modern sanatı bir dejenerasyon olduğu için eleştirmiş, bunu o kadar ileri götürmüştür ki 1937'de "Entartete Kuns" adını verdikleri "Yozlaşmış Sanat Sergisi" kurmuşlardı. İzleyiciler bu şekilde yozlaşmış avangart sanatı tel'in ediyorlardı. Sergi daha sonra başka şehirleri de dolaşmış tenâkuz olarak bu güne kadarki en yüksek izleyici sayısına

sahip sergi olarak anılmıştır. Hatta sergide heykeli olan (!) Freundlich toplama kampında hayatını yitirmiştir (Clark, 2017, s. 83).

İngiliz Kraliyet ailesinin tören ritüellerinin dönemlere göre nasıl değiştiği belgesel görüntülerde de izlenmektedir. Özellikle 1. Dünya Savaşı sonrası kendilerinden başka krallığın kalmaması onları diğerleriyle kıyaslamaya götürüyor rakipsizliklerini gösteriyordu. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası aristokratik ailelerin yok olmasıyla kraliyet ailesi Londra sosyetesinde yalnız kalmış, Genel grev ve Büyük bunalımın yanı sıra savaşlarının yarattığı çöküntü büyük sıkıntı yaratmıştı. Kraliyet politik tarafsızlığın ve kişisel saygınlığın ifadesi olarak bozgun çağında kalıcığın göstergesi oldu. Bu imajın yaratılması ve sürdürülmesinde yeni kurulan BBC'nin önemli etkisi oldu. Her büyük devlet törenini gerek radyo gerekse de TV döneminde canlı yayınlarla halka duyurarak bu hâleyi perçinledi. O kadar ki kraliyet bestecisi Sir Walter Parratt'ın ölümünün ardından dahi besteler yapılmış sonrasında kraliyet törenleri için beste yapan müzisyenler ortaya çıkmıştı. Geleneğin icadının bir göstergesi olarak 1920'lerden sonra uygulanan daha önce örneği görülmeyen evliliklere "kraliyet düğünü", "ulusal düğün", "halkın düğünü" gibi adlar veriliyor, cenaze törenleri "ulusal ağıtlara" dönüşüyordu (Türkoğlu, 2000, s. 164-174). Dönemin popüler kültürünü yaymada en önemli araç olan radyo Sovyetler Birliği, Faşist İtalya ve Nazi Almanya'sının ardından Türkiye'de de öne çıkmış bu bağlamda devrimlerin yayılması amacıyla "dil, yol, fabrika, şimendifer vb" siyaseti yanında radyoyu da köy ve kasaba meydanlarına yayıp yerleştirme gibi çabuk semere verici bir siyaset izlemesi gerektiği telkin edilmektedir (Kocabaşoğlu, 1980, s. 79).

Soğuk Savaş'ın doruğunda Amerika, Sosyalizme yakınlık gösteren Batı Avrupa aydınlarını, Amerikan tarzına yakın bir düzeye çekmek için CIA marifetiyle "Kültürel Özgürlük Kongresi" adıyla bir organizasyon başlatıyordu. Otuz beş ülkede bürolar kuruyor, haber ve film servisleri oluşturuyor, sergiler düzenliyor, müzisyenler ve ressamlara ödüller dağıtıyor, onlara imkanlar sağlıyorlardı (Saunders, 2009, s. 15). Bu süreçte birçok sol görüşlü yazarı, sanatçıyı manipüle etmişler, maksatlarına matuf şekillendirmişlerdi. Özellikle Holywood burada önemli bir rol oynamış McCarthy döneminde bir taraftan solcu oyuncu, senarist, yönetmenleri işsiz bırakıp onları itirafçı olmaya zorlarken (Tamer, 1975) diğer taraftan da arkada kendilerinin olduğu filmleri manipüle ediyorlardı. Bu bağlamda G. Orwell öldükten sonra karısından aldıkları

“Animal Farm” ının yayın haklarıyla karton filmini yapmaya başlamışlar, “Psikolojik Strateji Komitesi” nin önerileriyle filmi şekillendirmişlerdi. Sonradan 1984 romanı da filme uyarlandığında böyle bir akibete uğradı. Filmlerin popüler kültür açısından ne kadar önemli olduğunu görmek için 1984’ün İngiliz ve Amerikalı izleyiciler için sonunun iki farklı kurgusuna bakmak yeterlidir (Saunders, 2009, s. 415-21). Rockfeller ailesinin sponsorluğjnda olan Modern sanat müzesi 1950’lerden itibaren soyut sanatı destekleme kararı almıştı. 1974’de Eva Cockcroft’un “Abtract Expressionism, Weapon of the Cold War” makalesiyle müze yöneticilerinin CIA bağlantıları ortaya çıkınca, desteklenen soyut sanat şaibeli bir duruma düşmüş, sanat ve propaganda arasındaki bağ netleşmişti (Clark, 2017, s. 165).

Anlatının yapıntılığına bir örnek de bireysel alandan verilebilir. 1950’lerde Avrupa’da geçen bir kahramanlık hikayesi New York “Reader’s Digest” in dikkatini çekmişti. İşgal Fransa’sında Britanya adına casusluk yaptığı gerekçesiyle yakalanıp Gestapo tarafından işkenceye uğrayan işadamı George DuPre’nin mucize kaçışının öyküsüydü bu. Sonrasında ise gençlere anlattığı anıları dikkat çekmiş, bir muhabir hikayesini yazmak için onunla görüşmüş ardından 1953’de “The Man Who Wouldn’t Talk” adıyda kitabı yayınlamıştı. Ardından savaş boyunca onun yanında olan bir gâzi gazeteye gelip böyle bir şeyin olmadığını ispatlayınca olay ortaya çıktı. DuPre “anlatacak hikayesi olmadığından” o günlerde bir çok kişinin yaptığını yapmış bir hikaye uydurmuş, böylelikle tarihte yer almak istemişti (Fulford, 2014, s. 28).

Popüler kültürün ne kadar etkili olduğunu 1959’da yaratılan “Asteriks” çizgi romanında da görürüz. Yazarlarının Yahudi ve İtalyan kökenleri ve şovenizmle sürekli alay etmeleri, bu romanın ardında bir milliyetçi söylem aranmasının beyhude olduğu ifadelerine rağmen Asteriks hakkında birçok iddiada bulunulmuştur. Çizgi romanın geçtiği yer Galya köken miti XVI. yüzyıl başında Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu’nun gücünün yitmeye başladığı zamanlarda ortaya çıkmıştır. Fransız hukukçuları “Gent Gallicque” yani ilk evlat olduklarını kanıtlamak için soylarını Nuh’a kadar götürürler. Mit diğerlerinden farklılaşmayı ve Valois ulusçuluğunu desteklemeyi hedefler. XVIII. yüzyılda Boulainvilliers kontu monarşiye karşı feodal iktidarları savunmak için Fransız soyluların Frank kökeni tezini öne sürmüştü. Fransız ihtilali sonrası bu teori halkın intikam alması için tersine çevrilmiş, Galya “halk”, “yurttaş” sözcükleriyle eşanlamlı olmuştu. Ardından Napolyan “Kelt Akademisi” nin kuruluşunu

destekler ancak 1815'de lağvedilir. Liberal tarihçiler mite el koyar ve demokratik bir anlatı oluştururlar. 1870 sonrası oluşan III. Cumhuriyet ile anlatı yeniden değişir, Her yer Galya heykelleriyle dolar. Bu kez mit cumhuriyetçilerle milliyetçiler arasında mücadele aracı olur. Şef Vercingetoriks her dönem farklı bir imaja bürünür. 1940'larda Vichy rejiminin yani Petain'in emirlerine amadedir. Binlerce kişi şefin heykelinin önünde yemin eder. Aslında Roma Galya'yı kalkındırmıştır yani bu durumda Naziler Vichy sayesinde Fransa'yı kalkındıracaktı. Çizgi romanın başarısı işte bu döneme karşı oluşan De Gaulle'cü direnişi simgelemektedir (Rouviêra, 2010). Yine 20.yüzyılın önemli çizgi roman tiplerinden Tenten için de durum farklı değildir. Çizer Herge her dönem karakterini farklılaştırır. Tenten en hafif tabiriyle sağdadır. Çizgi romanın ilk çıktığı gazete "Petit Vingtiême" Katolik gazetesiydi ve Tenten'in bir hikayesinde söylendiği gibi o zamanlar "Katolik" anti-Bolşevik ve anti-semitik manasındaydı. Zaten yayın yönetmenin masasının üstünde Mussolini'nin imzalı mektubu vardır ve gazetecilerin çoğu Belçika faşizminin eşiğinde olan Rex partisiyle bağlantılıydı. İlk Tenten komünizmin kötülüklerini afişe etme amaçlı propagandanın parçasıdır. İkinci Tenten 1931'de çıkmış olan "Kongo kitabı" adındadır ve burada Afrika'lıları özde iyi ama, geri kalmış, tembel ve Avrupa'nın efendiliğine muhtaç bir şekilde tasvir eder. Daha sonraki "Firavun'un Puroları" ve "Mavi Lotus" küresel komplolar, masonlar, finansörler ve bunların arkasında Yunan adıyla kendisini maskeleyen ama aslında Yahudi olan Rastapopoulos vardır. "Esrarengiz Yıldız" kitabı Nazilerin yükseliş döneminde doruğa ulaşır. "Tenten Amerika'da" da ise kapitalist toplu üretimi ve ırkçılığı hicveder. "Kırık Kulak" kitabında Bolivya ile Paraguay arasında çıkan savaşın arkasındaki silah tüccarlarını, solcu dergiden aldığı satırlarla hicveder. Herge Dünya savaşının ardından "İncivilles" yani toplumsal yaşama dahil olması engellenen işbirlikçiler listesine girse de, sağ ile sol arasında gidip gelmiş, Tenten maceralarının serencamında sol bir çizgiye oturmuştur. 1970'lerin ortalarına doğru "Tenten ve Pikarolar" da motosiklet kaskında nükleer silahsizlanma kampanyasının barış amblemini taşıyan bir Tenten görünmektedir artık (McCarthy, 2016, s. 47-51).

Popüler kültürün en önemli olduğu alanlardan birisi de futboldur. 1970 FIFA Dünya Kupası elemelerinde El Salvador ile Honduras'ı savaşın eşiğine getiren 1000'den fazla ölü ve 100.000'den (Cable, 1969) fazla mülteciye yol açmış maç, 1967'de Türkiye'de Kayseri-Sivas arasındaki karşılaşmanın daha başlarında golün

ardından oluşan olaylar neticesi 40'ın üzerinde ölü ve günlerce süren çatışmalar (Başaran, 2017), 1985 Juventus-Liverpool arasındaki 40'a yakın ölünün olduğu "Heysel faciası" 1990 Dünya kupasında ABD'ye karşı kendi kalesine gol atan Escobar'ın birkaç gün sonra ülkesinde öldürülmesi, Real Madrit-Barselona derbisinin İspanya iç savaşına kadar giden geçmişi, Arjantin'de zengin "River Plate" ile fakir (!) Boca Juniors arasındaki dünyanın bir numaralı derbisi, futbolun sadece bir futbol olmadığını, (Kuper, 2014) Salazar'ın "futbol, fiesta, fado" örneğinde olduğu gibi popüler kültürün hayatın içine ne kadar etki ettiğini göstermektedir.

Resmi tarihlerin oluşumunun hikayelerle başladığı artık bir sâbitedir. Öyle ki bir zaman geçerli akçe olan anlatı daha sonra başka şekillere bürünmekte hatta bazen de külliyen değişebilmektedir. Herhangi bir kültürel ürünün aslında kime ait olduğu üzerine tartışmalar bütün hararetiyle sürmekte, her bir etnisite ya da millet bunun için bir mücadeleye dahi girmektedirler. Kahve, yoğurt, ayran, baklava, meze çeşitleri… Yunanlılar ile Türkler arasında menşei bakımından uzun bir süredir tartışılmaktadır.

Şarkıların da aslında kime ait olduğu üzerine araştırmalar benzer şekilde tartışmalıdır. "Çırpınırdı Karadeniz" in aslında 18.yüzyıl ozanı Sayat Nova'ya ait "Kamança" adlı şarkı, Kıbrıs Barış Harekatı sırasında çok çalınan "Memleketim" şarkısının Yahudi Halk ezgisi olduğu (Timeturk, 2008) "Ölürüm Türkiye" adıyla bilinen şarkının ise bir Kürt grubu olan "Koma Qamışlo" ya ait olduğu (Cumhuriyet, 2018) haberleri kamuoyunda büyük şaşkınlık yarattı. Yine "Sarı Gelin" Ermeniler, Azerbeycan ve hatta Erzurumlular arasında türkünün menbaı bakımından bir tartışmaya sebep oldu (Agos, 2012). Konuya Ahmet Refik'in Ermeni soykırımı iddialarını yerinde tesbit için gittikten sonra yazdığı "Kafkas Yollarında" kitabı dahi türkünün Türklere ait olduğunu göstermek için kaynak olarak gösterildi (Refik, 1998, s. 104). Kitabın böyle avantajlı yanlarına rağmen Belge'nin (2013, s. 17) söylediğine göre "düşman" eline fazla malzemeler veren yanları da olmuş, bu yüzden Atatürk kitabın imhasını istemiştir. İlk baskısı 1919'da yapılan kitabın ikinci baskısı ancak 1992'de yapılmıştır.

Bulgar yönetmen Adela Peeva "Chia e Tazi Pesen" (IMDB, 2003) adlı belgeselinde "Üsküdar'a gider iken-Katibim" türküsünün bütün Balkanlarda farklı isimlerde söylendiğini her milletin de bunun kendisine ait olduğunu hatta Bulgaristan'da bu yüzden yönetmene saldırıldığını görürüz. Yani her türlü milliyetçilik, kurgusunun bozulması durumunda bir tepki geliştirmektedir. Araştırmaya konu olan

Türk sinemasında milliyetçiliğin serencâmı da benzer bir görünüm arz etmiştir. Bazı filmlerde Hz. Musa menkıbesi, bazılarında İtalya'nın kuruluş öyküsü olan Romus-Romulus, Mars'ın kılıcı, Kral Arthur efsanesinin Excalibur'u temaları görülmektedir. Bu tür hikayelerin, anlatıların seçilmesi sürecinde etraftan toplandığı düşünülürse bu bağ örmenin normal olduğu kabul edilecektir.

Popüler kültür devletin ve diğer siyasi ideolojilerin, aktörlerin hegemonya kurmaları için en önemli alandır. Bu anlamda Bourdieu'nun kullandığı manada eyleyiciler arasında bir mücadele alanı, bir arenadır.

3.2. Bitmeyen Mücadele: Bir Arena Olarak Alan

Alan, Bourdieu sosyolojisinin en önemli kavramlarındandır. Bu mefhum öncelikle Türkçe çevirisi bakımından farklılık gösterse de yaygın olarak alan kullanıldığı için bu devam etmektedir. Fransızcası "champ" İngilizceye "field" olarak çevrilmiş, bizde de alanın yanı sıra bu çalışmada kullanılan manasıyla içindeki mücadeleyi öne çıkaran "arena" nın da kullanılması düşünülmüştür (Yel, 2014, s. 559). Hâkezâ Bourdieu'nun "oyun" ve "spor" mantığına uygun olarak "saha" (Türk, 2014, s. 607) kavramı da önerilmiştir. Alan kavramını kullananlar ise Bourdieu çevirilerinde "uzam" ile karşılanan "espace" in İngilizce "space" i daha anlaşılır kılması hasebiyle alanın uygun olduğunu belirtilmişlerdir. Çünkü alan Bourdieu'nun araştırma tasarımının geometriden ödünç aldığı şekliyle "toplumsal uzay" üzerine binâ edilen bir kavramdır (Çeğin, Göker, & Arlı, 2014, s. 22).

Bourdieu "alan" kavramında fâillerin farklı sermayelerinin olduğunu, onların getirisi olan farklı alanların da bulunduğunu söyler. Kavramı çok boyutlu olarak konumlar, alanın eyleyicisi olan failleri bu konumlara yerleştirir. Bu sürecin özneler arası etkileşime indirgenmesine karşıdır. Wacquant yaptığı söyleşide Bourdieu'ya alan kavramının Amerikalılara Kurt Lewin'in "alan kuramı"nı çağrıştırdığını kendisinin nasıl anlamlandırdığını sorduğunda Bourdieu akademik tanımlardan sakındığını Habitus ve sermaye gibi alanın da tanımlanabileceğini "Ancak oluşturdukları kuramsal dizgenin içinde, asla yalıtılmış halde değil" diyerek bağıntılar içinde diğer bağıntı dizgeleriyle birlikte çözümlenmesi gerektiğini söyler. Bu anlamda toplumsal dünyada varolan bağıntılardır, eyleyiciler arasındaki öznelerarası bağlar ya da etkileşimler değil, Marx'ın dediği gibi "bireysel iradelerden ve bilinçlerden bağımsız" varolan nesnel bağıntılardır. Mesela bir alan olarak iktisat işin iş olduğu ve duygusal akrabalık, arkadaşlık ve sevgi

ilişkilerinin dışlandığı bir evrendir. Sanat alanı ise maddi karın reddi ya da tersine çevrilmesiyle kurulur (Bourdieu & Wacquant, 2014, s. 81), (Bourdieu, 2006). Bilinçli bir yaratım ürünü olmasa da alan ile oyun arasında benzerlik kurulabilir. Oyuncular oyuna girdiklerinde doxa sürecine girerler yana oyunun oynamaya değer olduğunu kabul ederler. Bu noktada iktisadi, kültürel, toplumsal, simgesel sermaye türlerinin hiyerarşisi, alana göre değişir ve sermaye ile alan birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Alanın yapısını belirleyen oyuncular arasındaki kuvvet ilişkilerinin durumudur. Tahmini olarak eşdeğer sermayeli iki kişi konumlarında ve tavır almalarında farklılık gösterir. Daha çok iktisadi daha az kültürel sermayeye sahip patrona karşı bunun tam tersi durumda olan öğretmen gibi. Oyuncunun stratejisi ve oyunu sermayesinin zaman içindeki gelişimine göre oluşan habitusuna bağlıdır. Eyleyici oyunun kurallarını kısmen ya da tamamen dönüştürmeye çalışır. Bunun için elindeki sermayenin değerini yükseltmeye çalışırken sahip olmadığı ya da nisbeten az olduğu sermayenin değerini düşürmeye çalışır. İktidar mücadelelerinin çoğu bu durumdadır. Örneğin sanat ya da bilim alanında bir kişinin yetersiz olduğunu söylediğimizde ya da bir derneğin aidatını yukarı çektiğimizde yani "Numerus Clausus" yöntemiyle birilerini engellemiş, dışlamış olur ve alanda güçlü kalmanın devamını sağlamış oluruz. Yani alanın sınırı a priori belirlenemez ve sınırı etkisinin bittiği yerdedir.

Alanda Gramsci'nin söylediği anlamda süreklilik arz eden bir hegemonya mücadelesi vardır. Bu bağlamda mücadeledeki hakimiyet biçimi olarak "hegemonya" kavramının izi sürülecektir.

3.3. Hegemonya: Bir Kavramın Serencamı

Gramsci Mussolini'nin kendisini kapattığı cezaevinde tefrika olarak yazdığı ve gizlice dışarı çıkarttırdığı "Hapishane Defterleri"nde kavramı kullandığında, aslında ondan önce de bu kavram variddi, ancak o kavrama bir anlamda "üstyapı"nın da özerk olabileceği bağlamında yaklaşmıştı.

Hapishane yazıları (mektuplar dışında) kısmen doldurulmuş otuz üç defterden terkip olup, yirmi dokuzu çeşitli konular hakkında dördü de neredeyse tamamı Almanca çevirilerdir. Ölümünün ardından yazılarını yayınlatmaya çalışan yakınları -özellikle Tatiana Schucht- bir taraftan Mussolini'den diğer taraftan da Stalin'in (!) sansüründen kaçmaya çalışarak defterleri Moskova'ya ulaştırdılar. Gramsci hiçbir zaman bir kitap yazmamış olsa da ortalama 400 sayfadan 15-20 cildi dolduracak yazıları vardı ancak

bunların güncel olması nedeniyle çeşitli defalar basılması için yapılan önerileri reddetmişti (A.Buttigieg, 2011).

Kavram değişik dönemlerde içerik anlamında farklılaşmış bazen Avrupa solunu oluşturan düşünce ikliminin nedenlerinden biri olarak bazen de sivil toplum-devlet dikatomilerinde ama her zaman için devrime (?) giden yolda örülecek bir ağ gibi değerlendirilmiştir. Klasik Marksist analizler kapitalizmin sürekli kriz ve yıkım yaratan özellikleri ile uğraşmak zorunda kalırken, neo-Marksistler kapitalizmi bütün kriz ve yıkımlara rağmen yaşatan şeylerin ne olduğu sorusu ile uğraşmak zorundaydılar. Hegemonya egemen sınıfın egemen olma pratiğidir. Bu pratik hiçbir zaman zoru ve şiddeti bir iktidar aracı olarak ortadan kaldırmaz, yok etmez ama görünmez kılar ve iktidarın merkezine yönetilenlerin onayını kazanmaya yönelen süreçleri oturtur. Hegemonya, ideolojik süreçlerde ilerleyen bir iktidar pratiğidir; ama bu ideolojinin egemenlik mücadelesi, her zaman maddi pratikler içinde var olur (Sancar, 2007, s. 205-207). Hegemonya gibi kavramları ortaya çıkaran esas âmil buydu işte.

Gramsci, uluslararası komünist hareket içinde en önemli simalardan biriydi. Ancak ortodoks Marksizmden kopuşun da bir simgesiydi. Ana akım Marksizm bir anlamda "çizgisel tarih" ekseninde, altyapının yani ekonominin üstyapıyı belirlediği, bu süreçte burjuvazinin kendi egemen devleti kanalıyla proleteryaya "camera obscura" (Marx & Engels, 2013, s. 34) "yanlış bilinç" lilik verdiği, devrimci özünü tırpanladığını söylüyordu. Hegel'e göre (2006) tarih, bir ereğe doğru giden "Geist" in, kendisini diyalektik bir süreçte tamamlamasıydı (Hegel, 1986). Marks ve Engels'e göre bu bakış sorunluydu zira onların tarih felsefesine göre geçmiş, sınıf mücadelelerinden bugüne gelmekteydi. Yaşadıkları dönemde, hakikaten vahşi olan kapitalizmi, bu diyalektik süreci tamamlayacak, kendilerine devrimci bir öz verilecek, proleterya devrimiyle tamamlamayı düşünüyorlardı. Bu anlamda baş aşağı olan diyalektiği ayakları üzerine oturtacak yani devrimci bir öz vereceklerdi (Marx, 2011, s. 28-29).

Marks ve Engels, burjuvazinin Fransız ihtilalindeki devrimci özünü yitirip sömürüyü arttırması, ağır, sağlıksız çalışma koşulları, düşük ücretler ve devlet aygıtları kanalıyla tepkilerin vahşice bastırılması nedeniyle devrimin, endüstrileşme seviyesinin en yüksek olduğu ülkelerde meydana geleceğini düşünüyorlardı. Ancak bu durum onların beklentisi gibi olmamış yaşadıkları dönemde 1848 ve 1871 devrimleri (?) bastırılmıştı. Onların ölümünden sonraki Marksistler de bu beklentideyken devrim hiç

düşünmedikleri Rusya'da oldu. Yani Marksizmin temellerinden birisi, altyapının üstyapıyı belirlediği önermesi sarsılmıştı, zira Rusya'da kapitalizm nerdeyse hiç yoktu varsa da tıpkı Osmanlı imparatorluğunda olduğu gibi çok azdı,

İşte Gramsci'yi ilk kez bu konuda düşünmeye sevk eden bu süreçti. Duyduğu heyecanı "Kapital'e karşı devrim" adlı yazısında dile getirdi. Yazısında özellikle ikinci Enternasyonelin determinist ve ekonomist Marksizmine karşı geldiğini gösterirken, "hegemonya" kavramını ilk kez burada kullanıyordu. Ama asıl belirmeye başlaması bir Sovyet biçimi gibi değerlendirdiği "fabrika konseyleri" nden sonra oldu (Macciocchi, 1977).

Gramsci'ye göre her şey ortodoks Marksizmin dolayısıyla ikinci enternasyonalin düşündüğü gibi klasik şablona uygun bir şekilde gelişmeliydi. Yani önce burjuvazi ve kapitalizm oluşmalı, Batı tipi uygarlık kurulmalı, bunun neticesi oluşan proleterya güçlenip kendi sınıfsal talepleri neticesi devrimini yapmalıydı. Ama biliyoruz ki öyle olmadı (Belge, 1989). Gramsci Rus devrimine sıcak baksa da oradaki modelin aynısını ülkesine uygulamayı düşünmedi. Zira İtalya diğer Batılı ülkeler ve ABD gibi -öyle ya da böyle- bir demokrasi kültürüne sahipti. Mezkür toplumlarda Hegel'in kullandığı kavramla "sivil toplum" gelişmiş, Rusya gibi ülkelerde pek de olmayan bir demokrasi kültürü gelişmişti. Dolayısıyla buradaki mücadele biçimi de farklılık göstermeliydi. İki devlet-toplum biçiminden devletlu-ceberrut olanda iktidar, Foucault'un "disipline edici" (Foucault, 1992) dediği türde kendisini gösteriyordu. Oysa diğerinde yani demokrasinin sivil toplumun geliştiği yerlerde ise "ikna mekanizmaları" öne çıkıyordu. Bu kavram daha sonra Althusser ile "devletin baskı aygıtları" ve "devletin ideolojik aygıtları" kavramsallaştırmasıyla, ontolojik ve epistemolojik ayrım bağlamında netleşecekti (Althusser, 1989).

Gramsci'ye göre bu iki toplum biçimi için mücadele tarzları birbirinden ayrışmalıydı. Bu bağlamda devletlu-ceberruta karşı mücadele 19. yüzyılda görülen "manevra savaşı" biçiminde olmalıydı. Örgütlenme merkezkaç, illegal olacak devleti devirecek duruma geldiğinde ise devrim olacaktı. Rusya'da olan da buydu zaten.

Sivil toplumun geliştiği diğer toplum tipinde ise devrimci güçler ikna mekanizmalarına dayanmalıydı. Bunu da birinci dünya savaşında askeri stratejiye giren "siper savaşı" ile izah etmeye çalışıyordu. Bu uzun bir süreçti, taraflar bazen mevzilerini kaybediyor bazen de tekrar kazanıyordu (Belge, 1989).

Hegemonya kavramı Gramsci kaynaklı olsa da Althusser, Laclau ve Mouffe gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Laclau sınıfsal aidiyetin baştan beri varolan bir şey olmadığını, bunun politik mücadele içinde kurulabileceğini söyler. "İdeolojiler hiçbir zaman sınıf aidiyetine indirgenemez" ifadesiyle üstyapıyı ekonomik belirleyicilikten kurtarma yoluna gitmiştir. Bu durumda hegemonya sadece sınıf aidiyetleri olmayan, çoğul kimliklerin siyasal-toplumsal mücadelesi ile oluşacak bir radikal demokrasi stratejisi haline dönüşür. Sınıfların ayrıcalıklı konumu ortadan kalkar, cinsiyet, ırk, etni gibi kategorilerle oluşan politik aktörlerin oluşturduğu siyasal mücadele alanı hegemonyanın alanı olur. Mouffe ise öznelerin sınıfsal çıkarı temsil etmeyeceğini, hegemonyanın doğrudan hiçbir sınıfın maddi çıkarına indirgenemiyecek bir sentez olduğunu öne sürer. Özneler sınıflar arasıdır, mücadele bir dünya görüşü yaratmak için ideolojik alanın hegemonik dönüştürülmesi üzerinedir. Hegemonya ideolojik bir mücadeleyse bir de karşı hegemonya olacaktır. Karşı hegemonya zayıf dokulu alanlarda kültürel ve ideolojik öğelerin yeniden anlamlandırılmasıyla olacaktır. Az sistematize olmuş, gevşek eklemlenmiş bilinç öğeleri karşı hegemonyanın filizlenme alanlarıdır (Sancar, 2007, s. 209-210). Başka bir bağlamda Mannheim ise düşünce biçimlerinin toplumsal yönünü ortaya çıkaracak bir yöntem arayışındadır. İdeolojik hegemonya statünün sürmesi, ütopik ideolojiler ise toplumsal dönüşümü sağlamak için bir mücadele içindedirler (Mannheim, 2002). Hegemonya kavramı Bourdieu'nun "Alan" ile kastettiği yerin nasıl bir mücadele içinde olduğunu netleştirmesi bakımından önem arz etmektedir.

3.4. Hegemonya'dan Boş Gösteren'e

Laclau ve Mouffe'nin 1985'te yayınladıkları "Hegemony and Socialist Strategy" kitabı bizde de görece erken bir tarih 1992 itibarıyla "İletişim Yayınları" arasından çıkmış, darbe ertesi yavaş yavaş cezaevlerinden çıkmaya ve kendine gelmeye başlayan sol içinde yer alan tartışmaların gündemine oturmuştu. "Nerede hata yaptık" ekseninde giden bu tartışmalar şahsî olarak "Biz daha kendimiz birey olamadan dünyayı değiştirmeye kalktık" ekseninde öz eleştiri çevresinde gelişen söylemler ve bu söylemlerin alt birimlerini oluşturan jargonlara dahi yönelmiş bu bağlamda "bacı", "yoldaş" vb. kavramlar feodal unsurlar olarak değerlendirilmişti. Velhâsıl öncelikle kurtulunması gereken şey feodaliteydi. Sol kendi içinde böyle bir hesaplaşmaya doğru giderken aşağı yukarı bu zamanlarda yayınlanan "Hegemonya ve Sosyalist Strateji" kitabı -en azından solun içinde bazı kesimlerde- "Sivil toplum" tartışmalarının

açılmasına yol açmıştı. Bütün dünyada olduğu gibi –belki de burada daha sert olmak üzere- Ortodoks düşünceden kopuş olarak değerlendirilen kitap ve onu tartışmaya açan çevreler "hâin" ve "dönek" ilan edilmişler, özellikle "İletişim Yayınları", "Birikim dergisi" ve çevresi tartışmaların hedefine oturmuştu. Peki neydi bir manifesto olarak nitelenebilecek bu kitabın özelliği?.

Hegemonya kavramının Gramsci bağlamında Marksist literatüre girmesinin ardından Laclau ve Mouffe kavramın praksisiyle alakalı yeni açılımlar getirdi. "Yeni toplumsal hareketler" bağlamında tartışmaların bir yönünü oluşturan kavram "Eski toplumsal hareketler" in yani emek/sermaye dikatomisi ve bunun demokratik hayatı geliştiren verimli alanından, bu kez sadece sınıfsal olmayan her türlü kimlik ve alt kimliğin -yine verimli- çatışmasına doğru giden bir sürecin mecburî bir uğrağı durumuna gelmiştir. Eski mücadele biçimlerinin akçesinin düşmesinin bir sebebi de bütün müesses nizamıyla rejim(ler)in Habermas'ın (2001) ifade ettiği gibi bir "meşruiyet krizi" ne girmeleridir. Bu kriz sadece sistemin değil ona alternatif olduğu/olacağı söylenen hâli hazırdaki sıkıntıları bir devrim geldiğinde zaten sona erdireceğinden başka bir sözü olmayan teorilerindir de aynı zamanda. Öyleyse yeni bakış açısı Laclau ve Mouffe'nin (1992, s. 11) ifadesiyle bir "evrensel sınıf"ın ontolojik ayrıcalıklı konumuna dayanan her türlü epistemolojik imtiyazdan vazgeçmek durumundadır. Yani bu durumda Saussure'nin tanımını yaptığı gösteren/gösterilen ayrımında -madem ki bir sınıf imtiyazlı önceliğinden vazgeçti- ilki bir gösterenler manzumesi olmak durumundadır. "Radikal demokrasi" teorisi tam da bu manzumenin birliğiyle yeni bir dünyaya doğru gidilen sürecin taşlarını döşeme iddiasındadır. Bu manzume, özne konumları yani onların adlandırmasıyla "antagonizma"dır ve demokratik sürecin yoğunlaşmasında vazgeçilemez bir potansiyeldedir. Bu antagonizmanın yaratacağı mücadele hiçbir zaman tekliğe düşmeyen bir gösteren olacaktır. Peki bu süreçte rejim dönüşmeyecek midir? Dönüşecekse bu nasıl mümkün olacak, her şeyden önce bir önder olmayacaksa bu yeni durumda dönüşüm nasıl olacaktır. Kavrama ve post-Marksizme getirilen en büyük soru(n) budur. Hele hele sosyalizm içinde en ayrıcalıklı olma durumunda olan Stalinist "Tek ülkede Sosyalizm" teorisinden sonra, devrimci özne proleteryanın önderliğinden cayma ya da boş gösterenin içindekilerden ayrıcalıksız bir özneye indirgenmesi Ortodoks Marksizm'den tam anlamıyla bir kopuştur ki zaten onlar da bunu inkar etmemektedirler, zirâ post

Marksizm tam da budur. Yine de sol düşüncenin imkanları terk edilmemekte sol ilahiyatta "Kurtuluş Teolojisi"nde (Rowland, 2011) olduğu gibi bu düşüncenin dini dahi nasıl tesir altına alabildiği görülmektedir.

Laclau ve Mouffe kavramın oluşumunda Rosa Luxemburg'un dolayımıyla Alman devrimci praksisini inceler. Rus ihtilalinde olduğu gibi grevlerin burada başarılı olamadığını, bunun sebeplerinden birinin devletlerin yapısı olduğunu belirtirler. Sendikal ve politik önderlik özne konumlarını (subject positions) belirleyecek ve kontrol edebilecek noktada değildir ve bu yüzden simgesel bir üstbelirleme gerekmektedir. İşte bu noktada kendiliğindencilik teorisine göre ortaya çıkacak birleşik özne belirsiz kalmalıdır halbu ki Luxemburg bir sınıf birliğini öngörmektedir. Oysa mücadenin üstbelirlenme koşulu baskıdır, öyleyse sınıf sınırlarının aşılıp demokratik bir amaçta kısmen birleşmiş öznelerin özne konumlarını yitirmeksizin yeni bir kuruluşa doğru gitmesi daha mümkün değil midir? Luxemburg aslında bunu 1905 grev dalgasında görmüş akla gelebilecek bütün kesimleri dahi saran bu süreci izlemiştir. Eğer sorun bir üst belirlenmeyse politik öznelerin sınıf konumlarında neden bir olumsallık olmalıdır, bu gelecekte üzerine düşünülmesi gerekilen bir konu olacak, kavramın açlımına buradan gidilecektir.

Üçüncü dünya ülkelerindeki mücadeleler, kesin sınıf sınırlarının belirsizliğiyle oluşan üstbelirlenme biçimleri, belli sınıf eklemlenmelerinin zorunluluğu yanılsamasına son veren faşizmin ortaya çıkışı, yeni politik öznellik biçimleri yarattığına tanıklık ettiğimiz ileri kapitalist ülkelerdeki yeni mücadele biçimleri bize "Hegemonya" kavramının faklı mücadele ve özne konumları arasındaki eklemlenmelerin belirlenmemişliğinin ve parçalanma deneyiminin egemen olduğu bir bağlamda ortaya çıktığını göstermektedir. Bu da bütün çağrıştırdıklarıyla "zorunluluk" söyleminin toplumsalı açıklama gücünün azaldığı bir durumda sosyalist bir alternatif oluşturacaktır (Laclau & Mouffe, 1992, s. 22). Bu bir önceki gibi monist/düalist zeminden farklı bir iklimde oluşacak bir durumdur. Zorunluluk kavramı zaten 2. Enternasyonal sürecinde Hegel'ci diyalektikten Darwin'ci zorunluluğa yani kaba bir diyalektiğe evrilmişti. Somut özne konumları soyuta indirgenip, tek bir konumun ifadesi olmuş, farklılıkların çoğulluğu ya azaltılmış ya da olumsal diye bir tarafa bırakılmış; varolanın anlamı ise a priori aşamadaki yeriyle açığa çıkarılmıştır. Bu stratejinin öznesi de elbette işçi sınıfı ve onun partisidir (A.g.ç., s. 22). Ancak gözlemlenen olaylar, teori-praksis kopukluğunu

gösteriyor bu da Marksizm açısından bir krize yol açıyordu: Ortodoks Marksizmin krizine!

Bu durumda Ortodoks düşünceyle Revizyonistler arasında bir çatışma zorunlu görünmekteydi. Çatışma alanı aynı olsa da buna ilişkin çözümler altyapı-üstyapı dönüşümleri şeklinde tezâhür etmekte, Bernstain'ın düşüncesi bu süreçte bir ayrışmaya doğru gitmekteydi (Bernstein, 1991). Yani her halukarda altyapıyı zorunlu takip eden üstyapı bu kez özerk bir kerteye aktarılıyor ve bu alandaki mücadele daha da önemsenmeye başlanıyordu. Artık Ortodoks düşüncenin saydığı gibi karşımızda tek bir proleterya yoktur. Kautsky'nin söylediğine bakılırsa bir işçi aristokrasisi dahi vardır; sendikalı ve sendikasız, farklı ücret kategorilerinin karşıt çıkarları, burjuvazinin işçi sınıfını bilinçli bir şekilde böldüğü politikalar, Kilise etkisindeki Katolik işçilerin varlığı vb. Yeni teori bu eğilimleri nasıl birleştirecek, daha da önemlisi bu politik kerteye nasıl aktaracaktı, sorun şimdi buydu.

Bernstein'ın ilk hedefi politik birliği engelleyen farklı işçi kesimlerinin sınıf sınırlarını ortadan kaldırmaktır. Sosyal demokrasi sadece işçilerin değil bütün ezilenlerin partisi olmalı der. Ancak bu kesimler işçilerin bakış açısını ve onların önderliğini kabul edecektir. Oysa radikal demokrasinin yükseleceği alan burası değildir.

Laclau ve Mouffe'ye göre Marksizm'in krizine Ortodoks ve Revizyonist tepkilerin ardından Sorel'ci "Devrimci Sendikalist" açılım gelmiştir. Ekonomik temel sınıf birliğini sağlayamazken, birliğin kurulacağı varsayılan politik praksis bu öznelerin sınıf öznesi olacağını gösteremiyordu. Ancak bir "Genel Grev" bu sınıfı bir araya toplar, aralarındaki çatışmanın hatırlattıklarını tarihe gömer ve onlara birliğinin ne anlama geldiğini gösterebilir. Gramsci Leninizmden türettiği hegemonya kavramını Sorel'in "blok" kavramıyla birleştirmiş sonralarda sosyalist hareketi düşünsel olarak çok etkileyecek olan "Tarihsel blok" mefhumu böyle ortaya çıkmıştı.

Butler ve Zizek'in Laclau ile girdiği tartışmalarının yazıları 2000 yılında "Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left" adlı kitapta toplandı (Butler, Laclau & Zizek, 2009). Düşünürler çalışmalarına daha Hegemonya ve Sosyalist Strateji kitabının çıkmasından hemen sonra başladıklarını belirtirler ve bu bağlamda 10'ar soru sorarak fikirlerini ifade ederler. Butler, toplumsalın tek bir özü olduğunun reddine dayanan Radikal demokrasi kavramına yeni bir açılım getirmiş Feminizmin de kadınlar arasındaki ayrışmayı göz ardı ederek kadın

gibi devâsâ bir sınıflandırma içine onları hapsettiğini oysa ara kimliklerin, formların yani "Queer"in kimliklerin sabitliğini sarsan imkanlarının gözardı edilmemesi gerektiğini söylemiştir. Özel alana hapsolmuş kimliklerin performatif olarak oluşturulan kimliklere karşı Kamusal alanda görünürlük kazanması Radikal demokrasinin varması gereken noktada önemli bir stratejidir, bunun imkanları önemsenmelidir. "Outside", mefhum-u muhalif(ler)i üzerinden kendini tanımlayan öznenin dönüşümü ancak görünmezlerin görünürlüğü ve mücadeleye katılmasıyla olacaktır, yani kavram sahiden boş veya "karşılıksız" bir göstereni değil, kendi somutluğunun ve tikelliğinin ötesinde anlamlandırmalara, içeriklendiremelere açık, farklı değer silsileleriyle bütünleştirilebilecek bir işaretlemeyi ifade eder. (Bora, 2017, s. 25).

Boş gösteren kavramının bu çalışma açısından kullanımı iki yönde olacaktır. İlki bir hegemonya mücadelesi olarak popüler kültürün en önemli ürünü olan sinemada çeşitli ideolojilerin ulusal anlatıya nüfus etmek istediği alan olarak, diğeri de bu ulusal anlatının bir yönü olan bozkurt söyleminin artık bir göstereni olmadığını ancak mitinin devam ettiğini öne sürerek.

3.5. Kanon: Bir Kavramın Serencâmı

Kanon kavramı Latinceye "Canon" şeklinde nakledilen Grekçe "Kanon" kelimesi, Sami dillerinden geçmiştir. Latince haliyle önceleri, ölçmeye yarayan şey, kural, model manasındayken sonraları, ölçülmüş veya düzenlenmiş şeye dönüşmüştür. İbranice "Qâneh", Asurca "Qanu", Ugarit dilinde "qn" şeklinde olup diğer Sami dil gruplarında da benzer şekilde kullanımı mevcuttur. Grekçe'de kelime ölçü, kanun, kural anlamında olup gramerden estetiğe oradan müziğe ve heykeltraşlığa kadar her alanda ölçü, iyiyi yanlıştan ayırmaya yarayan kriter manasındadır. Kelime İbranice ölçü kamışı manasında "Qâneh" olup Sami dillerdeki kamışı ifade eder ve Grekçe'ye bu dilden geçmiştir. I. Krallar 14:15'te ve Eyüp 40:21'de, Hezekiel 41:8 de bu şekilde Çıkış kitabı 25:31 ve devamında ise "gövde" ve "kol" anlamında bu ifadeye rastlanmaktadır. Aynı şekilde Eyüp 31:32'de "kol", "kürek kemiği" manaları görülmektedir. Kanon Yeni Ahit'in İnciller kısmında değil ama Pavlus'un Korintliler ve Galatyalılara mektuplarında yer almaktadır. İlk dönem itibarıyla Bible'ye girebilmiş olan ve otorite olarak kabul edilen kitapların listesini ifade etmiş, IV. yüzyıldan itibaren kutsal kitap külliyatına gönderme yapan bir kavram olarak kilise tarafından düzenli bir şekilde kullanılmıştır. Zaman içinde ilham edilmiş vahyi veya îman ile adetlerin yanılmaz

kuralını ithiva eden kitaplar koleksiyonu haline gelmiştir. Dini alanın yanında seküler bazı anlamları ihtiva edecek şekilde de kullanılmış, bu bağlamda kural, standart, ideal, norm, yazılı veya sözlü otoriter görev veya literatür manasında kullanılırken bir yandan da geçici veya sürekli standardizasyon, listeleme, kaydetme, numaralandırma, kronoloji, örnek kişi kataloğu gibi anlamlar da kazanmıştır (Meral, 2007, s. 42-44) (Gündüz, 1998, s. 212). Kanon'un katedrallerde yada kilisede görevli olup, maaşını alan kalıcı ve maaşsız geçici görevlerde olan laik kişiler olduğunu söyler. Ayrıca kutsal kitap göndermesine ek olarak komünyon ayininin temel yapısı, kilise yaşantısı ve disipliniyle ilgili kurallar olduğunu ekler. Kanonik olan kitapların dışında kalanlar ise "Apokrif" olarak nitelendirilmekte "Kanonizasyon" kavramıyla da Papa'nın ölmüş bir kişinin ilâhi aleme gittiğini ilan etmesi ve kilise aracılığıyla yeni azizi belirlemesini ifade eder. İlk olarak 993'te Augsburglu Ulrich'le ilgili olarak yapılmıştır. Kilise kanon kavramını telaffuz etmeden onun üzerine iki yüzyıl düşünmüş ve tartışmıştır. Bunun temelinde herkesin müteredditolmadan bağlanabileceği, sahih niteliğinde problem olmayan bir kutsal kitap literatürünün hangi özelliklere sahip olması gerektiği düşüncesi gizlidir. Kilise, kavramı daha çok örnek model anlamında, Musa'nın yasası ya da ruhani meclisin bir kararı veya hayata, inanç esaslarına dair konularda yol gösterici ilke olarak kullanmıştır. IV. yüzyılda, ruhani meclis kararları yani kanones yoluyla tartışma sonuçlandı ve "kutsal", "emredici" nitelikteki sabit bir liste ortaya çıktı. İşte bu liste kanon oldu (Anar, 2013, s. 49). Kanon üç şekilde kullanılmakta ve kilisenin zorunlu gördüğü şey anlamındaydı. İlk olarak "kanon tes aletheias" (hakikat kuralı), ikinci olarak "kanon tes pisteos" (iman kuralı) ve "kanon tes ekklesias" (Kilise kuralı). Kanon kilisedeki her şeyin ona göre ölçüldüğü standarttı. Sadece kapsanan şeyi değil kapsayanı da imlemeye başladığında özgün anlamı değişti ve İman kuralını, yani vahyedilmiş hakikat ve yasa olarak kanonu içlerinde barındıran yazılara da kanon denmeye başlandı. İskenderiyeli Clemens'in "Strotamata" kitabında Kutsal Kitabı kastederek "ton kanona tes pisteos" iman kanonu olarak bahsetmesinin sebebi buydu. Kitabı Mukaddes bir dizi metinden oluştuğundan dolayı kanon gittikçe liste ya da paradigma anlamına gelmeye başladı. M.S. 4. yüzyıldan itibaren kavram Tanrı'nın vahyini içerdiği kabul edilen metinlerin oluşturduğu bir toplam anlamına gelmekteydi. Eusebius'un Kilise Tarihi kitabı kanon kavramını kutsal metin anlamında kullanan ilk kaynak olabilir. İskenderiye Piskoposu Athanasios Hermas "me on ek tou kanonos" (kanonun parçası değildir)

derken güvenilir yazıları içeren listeye vurgu yapmaktadır. "Kanonika biblia" ve "Akanonista biblia" ayrımı o tarihlerde doğmuştur. İkinci metinler "hairetika" ya da "apokrypha" olarak değerlendiriliyor ve yasaklanıyordu. Kilise kanonunun oluşturulması bu Gnostik yazıların etkin bir şekilde engellenmesi sonrasında oldu (Jusdanis, 1998, s. 89-90). 1940'lı yılların sonuna doğru "Ölü Deniz Parşömenleri'nin (Vermes, 2005) ortaya çıkmasıyla kanon dışı yorumların nerelere kadar kaçmaları gerektiğine müdrik olmak da mümkündür elbet. Gnostikler "diriliş"i metaforik manada yorumluyorlar bunun sonucu olarak bu olaya şahit olan havarilerin ama özelinde Petrus'un ayrıcalığını yok ediyorlardı. Tanrıyı eril ve dişil olarak tahayyül ediyorlar kadınları da rahip ve piskopos olarak atıyorlardı. Elbette bu yeni oluşmakta olan ortodoks düşünceyi rahatsız etmekteydi (Jusdanis, 1998, s. 91).

Kavramın farklı kullanım alanlarına bakarsak, ilk olarak Ölçek, cetvet, ölçüt, ikinci olarak örnek, model, üçüncü olarak kural, norm ve son olarak tablo liste adı altında dört grup halinde sınıflandırabiliriz (Anar, 2013, s. 43). Yunan heykeltıraş Polykleitos bedenin kusursuz orantılarını, güzelliğini yani altın oranı anlatılabilen Kanon adıyla bir metin yazmış ve Pisagor'un sayı felsefesinden etkilendiği Doryphoros (mızrak taşıyan) adını verdigi bir heykel oymuştur (A.g.ç., s. 44). Toparlamak gerekirse Yunanca kanon değnek, cetvel sonrasında ölçü ve kural ile Latince canon kural, norm sözcüklerinden Batı dillerine geçen kavramın belli başlı anlamları şöyledir. 1. Kilise yasası; bir kilise kurulunun belirlediği yasalar bütünü. 2. Laik yasa kural ya da yasalar bütünü. 3. Genel kural, temel ilke, ölçüt. 4. Kilisece Kutsal Kitap'ın bir bölümü olarak kabul edilen kitapların tümü. 5. Belli bir yazara vb. ait olduğu kabul edilen kitaplar ya da yapıtların toplamı. 6. Önemli ve temel oldukları kabul edilen yapıtlar, yazarlar. Kanon, dinsel kullanımında estetik-laik; sanatsal kullanımında ise kural koyucu, sınırlayıcı anlam yükünden rahatsız gibidir. Ancak her iki anlamında da kanon kurumsal bir yapı bağlamında düşünülmelidir. Din alanında kilise, sanat alanında eğitim kurumları, siyasi erk, yazılı ve görsel basın, dergiler, üniversiteler vb. karmaşık etkileşim sürecinin ardından kanonun oluşmasına katkıda bulunurlar (Atakay, 2004, s. 70).

Kutsal kelam olduğu gibi Tanrıların icadı olduğu düşünülen kutsal yazılar da vardı. Mısır'da Thoth'un hiyeroglifleri, Babilon'da Nabu Tanrısı'nın, Keltlerde Tanrı Ogma'nın icat ettiğine inanılırdı. Kutsal yazılı formüller muskalara yazılıp, evlerin

girişlerine, boyunlara asılır ve bu yazılar sayesinde Tanrı korumasına sığınıldığı düşünülürdü. Bundan dolayı tüm dinlerde yazı ve kutsal yazılar, sadece ruhban sınıfı tarafından kullanılırdı. Gelenek üç monoteist din için hâlâ geçerlidir. Latince'de yazı kökeninden gelen "scribere" Antik Yahudilik döneminde ilahiyat doktorları için kullanılırdı. Dikkat çekici olan bir durum da her din için kanonlaşmış metinleri tamamlayan ya da ikinci derecede önemli olan -Yahudilerde Mişna, Talmud ve Zohar, Hristiyanlarda apostolik Babaların ve Kilise babalarının metinleri, Müslümanlarda Hadisler vb.- başka kutsal metinlerin varlığıdır. Yazıdan çok daha önceleri hayat bulmuş olan sözel gelenek sayesinde kanon hep bir açıklık noktası bulmuştur. Yahudilik içinde, sözel gelenek Eski Ahit metinleri kadar önem taşıdığı gibi, birbirine paralel bir şekilde gelişmiştir. Sözel geleneğe en çok dayanan Ferisiler için Sinegog bu bilginin aktarılması için merkezi durumdadır. Nitekim rakipleri Sadukiler Tapınağın yıkılmasıyla yok olurlarken onlar güçlerini korumuşlardır. Kanonlaşma peygamberliğin bitmesinden sonra oluşur. Kanonlaşma gerekliliği sosyal ve politik cepheleşmelerin olduğu dönemlerde ortaya çıkar. Tevrat'ın kanonlaşması, Sadukiler ve Ferisiler yanı sıra Samaritenler, Umran ve Essenler arasındaki tartışmaların yoğunlaştığı bir dönemde olmuştur. Bunun benzeri Hristiyanlığın ve İslamiyetin ilk dönemlerinde de yaşanmıştır (Tuğrul, 2011, s. 81-82).

Kuran'ın kanonlaşması süreci de benzerlikler göstermektedir. Hz. Osman döneminde Kur'an'ın farklı nüshaları mevcuttur. İktidara redaksiyon yapma ve aykırı nüshaları yok ettirme zorunluluğunu hissettiren bu durum olmuştur. Şu anki metin ilk redaksiyon olan Hz. Ebu Bekir dönemine kadar uzanmaz. Aykırı okuyuş biçimleri (kıraat) ile ilgili -her ne kadar alta ve üste konan işaretlerle ayırdedilmişse de- rivayetler okumadaki çeşitlilik sorununu göstermekteydi. Hasan Basri'den de benzer okuyuş biçimleri rivayet edilir. Bu ilk dönem âlimleri zamanında Kur'an metnine henüz, daha sonraki dönemlerdeki gibi kılı kırk yarar titizlikte riayet edilmiyordu. Onlar anlamın daha doğru ve daha anlaşılır biçimde aktarılabileceğine inandıkları takdirde, tilavet sırasında zaman zaman bir kelimenin yerine başka bir kelimeyi kullanmada hiçbir sakınca görmüyorlardı (Paret, 1995, s. 121-122). Bu kanonlaşma süreci Şiiler tarafından tartışmalı olup, Hz. Ali ve neslinin devamında gerçek Kur'an'ın muhafaza edildiğine inanılmaktadır (Tuğrul, 2011, s. 91). İngiltere'de ise kanon 1603 yılından itibaren I. James'in altına mührünü koyarak ilan ettiği İngiliz Kilisesi kurallarıdır. Bu tarihten

itibaren İngiliz Kilisesi Katolik Kilise'den ayrılarak kurumlaşmış, Kral James bunun yanısıra İncil'in bir çevirisini yaptırarak Katolikliğin Kutsal Metinler üzerindeki otoritesini sarsmış ve dini kanonu değiştirmiştir. Bu durumda kanon, içinde statüko ve ona karşı direnci barındıran bir kavramdır (Parla J. , 2004, s. 51).

Müzikte kullanıldığı şekli aynının tekrarı olarak dini anlamına benzerdir. Çokseslilığin gelişmesinde "motet" öncesi bir merhale olarak görülür. İkinci sesin ilk sesi yankılaması manasında olup 14. yüzyıl İtalyan müziğinde önemli bir yer tutmuştur (İlyasoğlu, 2009, s. 34). Kilisenin tek sesli ilâhileri öncelikle "Troubadour" denen gezgin saz şairlerinin dindışı motifli ezgi ve sözleriyle bozulmuş şimdi de bir tarz olarak ortaya kanonik yorum çıkmıştı. John Fornsete'in 1240 civarı yazdığı "Sumer is icumen in" adlı altı sesli kanonu kilise dışı musikinin tavrına bürünmüş bir din musikisi parçası olması hasebiyle ilginçtir (Mimaroğlu, 1970, s. 29). Kanon, polifoninin çok seçkin bir biçimi olan "Fugue"un habercisi olmuş, Notre-Dame Okulundan doğan ve "Ars Nova" adı altında toplanan akımı başlatan Philippe de Vitry ve Guillaume de Machaut bu şekilde din dışı müziği kiliseye sokmuştur (Selanik, 1996, s. 52) (Say, 1997, s. 97). Kanon'un Latince "Rotendellus" adıyla tesmiye edildiğini Grocheo'nun bunu "bir çember gibi, başladığı yere dönen" diye tanımladığını ifade etmektedir. Halk dilindeki adı ise "Rondo" olup, Fransızlar bundan 14. Yüzyılın "chace"ini ortaya çıkarmışlardır. Görüldüğü gibi tarihsel olarak tek sesli ilahilere, Rönesans ile birlikte doğan profan edebiyat ve düşünce gibi bir etki yaratmış, dini düşüncenin tek bir maksada gönderme yapan kanonunun yerine çok seslilikte bir merhale olmuştur.

Kanon kavramını klasik sözcüğünde olduğu gibi tek bir eser için kullanılamayacağını belirtmek gerekmektedir. Bu bağlamda klasik eserlerin bir araya gelmesiyle oluşan "klasik edebiyat eserleri" gibi kanonik eserlerin bir araya gelmesiyle oluştuğu varsayılan bir "kanonik eserler edebiyatı"ndan bahsetmek mümkündür. Klasik eserlerin kanon oluşumunda birincil rol oynadıkları da unutulmamalıdır. Çok okunmaları, tekrar tekrar basılmaları bir bakıma onların kanonlaşmasını sağlamaktadır (Çıkla, 2007, s. 48). Helenistik dönemde dilbilgisi uzmanları ve retorikçiler belli bir üslubun ya da dilin temsilcisi olduklarını düşündükleri klasik hatip ve şairleri içeren listeler yapmaya başladılar ve bunları seçtikleri yazarları kabul edip onaylamak anlamında enkrina fiilinden türeyen enkrithentes yani seçkiye alınmış sıfatıyla

sınıflandırdılar. İskenderiye kütüphanecisi Byzantionlu Aristophanes antik şairleri içeren listeler yapan ilk kişilerden birisiydi (Jusdanis, 1998, s. 86).

Kavram nümune ve model anlamlarıyla sıkı sıkıya bağlantılı hale geldi; Helenistik çağda klasik kavramının ve eski anıtları taklit etme eğiliminin ortaya çıkışından sonra bu anlam gittikçe yaygınlaştı. İskenderiyeliler klasik dönemdeki atalarıyla kendilerini mukayese ediyorlar ve kendilerini değersiz görüyorlardı. Yapabilecekleri tek şeyin klasik dönemdeki atalarını taklit etmek (mimesis ton archnaion) olduğunu düşünen beceriksiz torunlardı onlar. Bu gecikmişlik bağlamında kanon mimesis anlamında kullanılmaktaydı. Helenistik dönem dilbilimcileri Atina lehçesi Attik'i öne çıkarıyor buna uygun düşen yazarları arıyorlardı. Augustus döneminde yaşayan Halikarnaslı Dionysos sözcüğü tam bu şekilde kullanıyordu. Yunanlı hatipleri ele alırken Lysias'ı katıksız Attika nesrinin temsilcisi seçmiş ve bunu kanon olarak adlandırmıştı. Bu anlamında kavram bir türün en iyi, en üstün örneğini ima ediyor ve tek bir bireyin eserine gönderme yapıyordu (A.g.ç., s. 84-85).

Astronom ve kronografların tabloları, zamanın akışında yol gösterici yardımcı araçlar olarak oluşturulmuştur. Mimari ya da müzik alanında kullanılan kavram bir "aralık dizini" olarak düşünülmüştür. Tabloların köşelerinde bulunan kronolojk dizinler, yıldızların hareketleriyle ilgili astrolojik anlamda yıldan yıla içeriği pek de değişmeyen oyunlar, bayramlar, kralların iktidar dönemleri gibi tarihi değeri olan olay veya durumlara dayanmaktadır. İşte bu sebepten olacak İskenderiye ve Roma İmparatorluğu dönemindeki dil bilginlerinin hazırladığı klasik ozanlar, yazarlar, konuşmacılar ve filozofların listesi kanon diye adlandırılmıştır. Bugün ise kavram anlam değişikliğine uğramış "liste" mânâsı belirginlik kazanmıştır. Kanon asla tek bir eseri, kişiyi, yazarı temsil edemez; kanon çeşitli kıstaslar dikkate alınarak listeye dâhil edilmiş bir grubu ifade eder. Bu durumda liste dışı kalanların kalitesiz olduğu anlamını çıkarmak gerekmektedir (Anar, 2013, s. 50).

Kavram Yunan tarihinde insanların bir kültürel tükeniş çağında yaşadıklarına inandıkları, eldeki tek seçeneğin geçmişin başyapıtlarını kopya etmek olduğu bir dönemde ağırlık kazandı. M.Ö. 5. yüzyılda bir ölçü, kural ya da standart olarak görülürken, Helenistik çağda en iyisi, bir üslubun en mükemmel temsilcisi anlamına geldi. Yazarları bir araya toplayan kataloglar için kanon kullanılmasa da bu tür listeler vardı bunlar bir modeldi ve bu yazarlara "enkrithentes" denmekteydi. Terim Latince'ye

birinci sınıf yazarlar anlamına gelen classici olarak çevrildi (Jusdanis, 1998, s. 87). Assmann (2015, s. 25) kavramın alanını kültüre taşımış, kültürün bağlayıcı yapısını, zamana dayanıklılık ve değişmezlik açısından güçlendiren ilke olarak değerlendirmiştir. Kavram bir toplumun "gönüllü belleğidir", bu açıdan eski gelişmiş kültürlerde çok daha rahat sürüp giden "geleneğin akışı"ndan farklıdır. Toplumlar kendilerini algılayış biçimlerini hayali olarak oluştururlar ve hatırlama yoluyla diğer kuşaklara aktarırlar. Kanon ötesi kültürlerin, kendiliğinden harekete geçen, düzenleyici etki yapan ve bağlayıcı karakterini ve gücünü artık yitirmiş olan belleğinden de farklıdır.

Kanona ait bir metin onun hükmünü kabul edenler üzerinde artık iktidar sahibidir. Tevrat bir metnin halk üzerinde otorite kurmasının ve onun icat edilmesinin (Sand, 2011) ilk örneklerindendir. Özellikle Babil sürgünü sonrası Ezra önderliğinde yeniden oluşturulan Tevrat "Elohim"ci ve "Yehova"cı olmak üzere birkaç metnin derlemesi olsa da (Friedman, 2005) Yahudi halkını bir arada tutmaya yarayan bir işlev görmüş, sürgün edilmiş bir halka sahip olduğu kurumların köklerini ilahi bir başlangıca bağlama imkanı tanımıştır (Jusdanis, 1998, s. 89). Assmann'ın da (2015, s. 60-61) belirttiği gibi gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir. Kültürel bellekte gerçek tarihin, hatırlanan tarihe ve ardından efsaneye dönüştüğü söylenebilir. Mısır'dan Çıkış, tarihte gerçekte olup olmadığı bir yana İsrail'in kuruluş efsanesidir, Fısıh bayramında tekrar tekrar anlatılır ve halkın kültürel belleğinin bir parçasıdır.

Felsefeden örnek vermek gerekirse belli bir döneme dek Batı felsefe tarihleri Antik Mısır, Mezopotamya ve Uzak Doğu'ya kadar giden ve oradaki metinleri de kapsayan felsefenin tarihleriyken, Fransız devrimiyle meydana gelen gelişmeler sonucunda Antik Yunan'da kalan metinler haline gelmiştir. Burada söz konusu olan Batı'nın kendi kaynaklarını ararken demokrasi arayışını meşru kılma sürecinde bir coğrafya hesaplaması ve coğrafyada da kendi kimliğini temellendiren ya da meşru kılan değerleri orada tarihlemek istemesidir (Belge & Keskin, 2011, s. 45). Assmann'a göre (2015, s. 14) Batı'nın tarihinde iki çıkış (kaçış) belirleyicidir: Roma'nın kuruluşuna yol açan efsane Aineias'ın, yanıp yıkılan Troya'dan ve Tevrat aracılığıyla Tanrı ile ittifak kurulmasının başlangıcı olarak Musa'nın baskıcı Mısır'dan çıkışları. Bu şekilde Batı'nın kültürel belleğinin temelleri atılmıştır. Eski Mısır bu bellekte garip bir ikilemle yer almaktadır: hem var hem yok. Çünkü hem "cahillik" dönemi olarak reddediliyor, hem de gerek Tevrat gerekse klasik metinlerde özel bir yere sahipti. Bernal, Assmann'ın

haklı olarak söylediği yönlerini yani Batı'nın unutulmuş Helen dolayımıyla Mısır kökenini "Kara Atena" (1998) adlı kitabında göstermiştir.

Descartes ile kanonda yeni bir dönüşüm başlar. Tanrı, zaman kurucu bir şey olmaktan çıkınca geriye "düşünce" ve "düşünen özne" kalmakta ve bu öznenin mekanizmasını anlamaya çalışmak, kanonun temelini oluşturmaktadır. Bundan dolayı Descartes sonrası Batı felsefe metinlerinde insan zihnine göndermeler yapan metinler ortaya çıkar. Locke'un " An Essay Concerning Human Understanding", Leibniz'in " New Essays of Human Understanding", Kant'ın "Critique of Pure Reason"ı vb. Batı felsefesinin kanonik metinleri düşünen öznenin nasıl düşündüğünü anlamaya çalışırken ortaya attığı "understanding", "reason" vb. kavramlar etrafında şekillenir. Bilgi denen öznel deneyimin ne olduğunun anlaşılması süreci bu kanonu oluşturmuştur (Belge & Keskin, 2011, s. 48).

Kanonik anlatı kozmogoni efsanelerinde de kendisini gösterir. İlk anlatılarda "döngüsel" bir tarih anlayışı vardır. Kişinin başına gelen olayın bir önemi yoktur, ancak onun tarihsel anlatının bir dönemine denk gelen özelliği varsa bu deneyim kıymet kazanır. Deneyim vesilesiyle atalarla bağ kurulduğunda kişinin tecrübesi önemli olmaktadır (Eliade, 1994). Bu bağlamda kültürlerin bağlayıcı yapısında yazının önemi artar. Yazıya geçişle tekrarlamanın üstünlüğünden canlandırmanın üstünlüğüne geçilir, "ritüel bağdaşıklığın" yerini "metinsel bağdaşıklık" alır. Yeni bir bağlayıcı yapı ortaya çıkmıştır artık. Bu yeni yapının gücü taklit etme ve saklamada değil, yorumlama ve hatırlamadadır. Ayinin yerini yorumlayıcı okuma alır (Assmann, 2015, s. 24). Çok tanrılı dinlerde tarih mitik bir başlangıç hikayesiyle başlar. Mitsel olay belirli bir başlangıçtır, sahneleştirilerek güncelleştirilir. Oysa tarihsel olay içinde zaman doğrusallaşır, önce ve sonra olarak ikiye ayrılır. Yahudilerde durum yaratılış ve son üzerine kuruludur, oysa Hristiyan takviminin özelliği tüm zamanların tamamlandığı bir anda temel bir olayla başlamasıdır. Yahudilerde belirleyici olay gelecekte görünecek olan "mesih"tir. Bu bekleyiş zamanı "şimdiki" ve "gelecek" olmak üzere ikiye böler. Hristiyanlar için kurtuluşun tarihi gelecek değil, şimdiki zamandır; çünkü kurtarıcı zaten gelmiştir. İnsanın günahı ve bunun kefaretini ödeme niyeti gerekli olan tek anlamdır. İlk günah ve nihai pişmanlık olmadan aradaki zaman anlamsızdır (Tuğrul, 2011, s. 84).

Kanon milli kültürlerin oluşumunda ne kadar vazgeçilmez bir öneme sahipse dinsel geleneklerin oluşumunda da o kadar vazgeçilmezdir. Edebiyat kanonunun kökeni

İncil değilse de kesinlikle onun kalıbına göre biçimlendirilmiştir çünkü dinsel kanon edebiyat çalışmaları içinde hiyerarşiler yaratmakta model işlevi görmüştür (Jusdanis, 1998, s. 83). Parla (2004, s. 51) edebiyat kanonunun Kilise'nin özgün kabul ettiği İncil metinleri ve Azizler arasına kabul ettiği yeni isimlerin eklenmesiyle oluşan kutsal metin ve kişilerin listesinden türemiş olabileceğini söyler. Herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay. Koçak (2004, s. 60) Kanon kavramının karşılığının "Mecelle" olduğunu, zîrâ tıpkı onun gibi hem "kanun" hem de "kitap" anlamına gelmekte olduğunu söyler.

Edebiyat kanonu Kitabı Mukaddes gibi işlev görmesine rağmen, aslında onun ayrıcalıklı metin olarak sahip olduğu otoriteyi kaybetmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın ortalarında seküler metinleri okumaya yönelik bir akım ortaya çıktı ve bu durum popüler edebiyatın etkilerinden korkan seçkinleri tehdit etmeye başladı. Muhafazakarlar devlet eliyle sınırlama yolunu savunurken liberaller bu edebiyatın çoğalmasını okul açma yoluyla sınırlamaya çabaladılar. Yeni okuma ilkeleri seküler hiyerarşiye giren metinlerin sayısını azaltıyor, yüksek sesle okunan Kitabı Mukaddes'in tersine yeni edebiyat sessizce, burjuva toplumunun telafi edici mekânı olan evin mahremiyeti içinde okunuyordu. Zamanla okuma derin ve üstü örtülü anlamı arayan bir alıştırma haline geldi. İnsanlara yorumsama sanatını öğretmeye yönelik pedagojik proje hem okuma pratiği hem de meşru olarak okunabilecek kitapların belirlenmesi için tasarlanmıştı (Jusdanis, 1998, s. 99).

Bir kanon çözümlemesi zorunlu olarak tarihseldir; metinlerin nasıl işlendiklerini ve üniversite, yayınevi, dergi, gazete, konferans ve kütüphane vb. özgül kurumsal yerlerde ne amaçlarla kullanıldıklarını inceler. Metnin ne anlama geldiğini değil, bir cemaatteki farklı aşamalar ve mekânlar içinde ona nasıl ve niçin belli anlamlar yüklendiğini sorar. İster dinsel, ister estetik, isterse de felsefi nitelikte olsunlar bütün kanonlar daimi sürgüne gönderilmiş metinler, birdenbire öne çıkmış başka metinler ve geçici olarak unutulmuş diğer metinlerden örnekler içerirler. Yeni Ahit kaleme alınırken, heretik kabul edilen Gnostik görüşler dışarıda kalmıştı. Irenaeus 2. yüzyılda Gnostik yaklaşım insanın Tanrıyı kendi içinde bilmesi, ilham gibi şeyleri kibir olarak görmüş bunun yerine pistis yani imân'ı koymuştu. Hâkezâ Tertullianus da insan aklının Tanrı önünde alçakgönüllü olması, kibrini kırması gerektiğini söyler. Tanrı'nın sırlarını bilmek insan aklının bir küstahlığıdır. Bu yüzden "Credo ad Absordum est" yani "Akıl

almaz oduğu için inanıyorum" der (Atakay, 2004, s. 71-72). Yunan felsefesinde Platon'un hemen hemen bütün eserleri günümüze kalmışken, Sofist metinlerden fragmanlar dışında pek bir şey yoktur. El Greco'nun, Hölderlin'in, Salieri'nin ve Eliot'un sayesinde Donne'nin şiirlerinin keşfedilmesi sonradandır. Flaubert'in "Madam Bovary"si şimdi başyapıt sayılır, oysa Feydeau'nun "Fanny" romanının gölgesi altında kalmıştır zamanında. Hâkezâ Bouguerau Cezanne'den daha çok tanınırken şimdilerde durum tersine dönmüş onu sadece sanat tarihçileri bilmektedir. Yine Vico, Peirce ve Bakhtin'in durumları da bunlardan farklı değildir.

Yalnızca belli bir sistemi ya da sistem kurma fikrini destekleyen metinler bir gelenek kurabilmekte ya da mevcut tarafından kabullenilmektedir. Bu hipotez bir komplo teorisi değildir. Bazı metinler bir kilise kurmaya, felsefi bir paradigmayı güçlendirmeye ya da milli bir anlatı dokumaya diğerlerinden daha uygundur. Kanonluğa dair bir inceleme, edebi hakikaterin gizemli derinliklerde değil, Foucault'un deyimiyle yüzeysel pratikler üzerinde nasıl üretildiğini araştırır. Milli bir gelenek içinde metinlerin kullanım tarzlarını inceler ve sonra da bu kullanımları toparlar. "Anlam" değil "kullanım" sözcüğünün tercihi iktidar icrasını, çıkarların oynadığı rolü ve mücadele dinamiklerini öne çıkarır ki bunlar örtülü anlamlandırmalar ve yorumsamacı anlam peşinde koşulurken incelenmesi genellikle ihmal edilen güçlerdir (Jusdanis, 1998, s. 79-81). Amerikan edebiyatına siyahların ve kadınların yazdığı metinlerin dahil edilmesi ve gay, lezbiyen şiir antolojilerinin yayımlanmasıyla eklemeler yapılmıştır. Önceden marjinal ilan edilmiş bu metinler şimdilerde edebiyat olarak tanınma sürecindedirler. Bu bağlamda feminist yazının "meçhul asker"in karısının da bir hikayesi olduğuna yönelik sorgulamalar neticesi oluşmasının ardından, feminizmin de büyük anlatı olduğuna yönelik eleştiriler gelişmiş "LGBT"nin de bir dünyası olduğuna yönelik itirazlar dikkat çekmişti. Cinsel kimliklerin performatif (Butler, 2008) olarak oluşturulduğuna ve aslında çoğulcu olması gerektiğine dair eleştiriler yeni bir yazın dünyasının oluşumuna etki etmiştir. Koçak (2004, s. 60) ABD'de son kırk yıl içinde etnik ve kültürel azınlıkların ayrımcılığa karşı verdikleri mücadelenin kültüre ve özellikle edebiyat eğitimine yansıması sonucu yeni kanon tartışmalarının başladığını söyler. Beyaz, erkek ve mümkünse ölmüş yazarların yapıtlarından oluştuğu söylenen bu kanonu sorunsal haline getiren ana âmil, Amerikalı feministlerin, siyahların ve Latinoların ayrı ayrı ve birleşik saldırılarıdır.

Tek tek metinlerin kültürel değerinde istikrarsızlık olsa da, edebiyat burjuva toplumunda ayrıcalıklı bir yapıdadır ve son üç yüzyıldır bir burjuva kamusal alanının inşa edilmesinde, milli kültürlerin oluşumunda etkili olmuştur. Kanona dahil olan metinler eski cemaatler tarafından önemli görülmüş olmalarına rağmen, kıyıdaki metinlerden alıntı yapılmamış, başvuru kitaplarında bahsedilmemiş, eleştiri yazılmamış, antolojide şerhler düşülmemiştir. Bunların yeniden dirilmesi için T. S. Eliot gibi edebiyatçıların ya da "Virago" gibi uzmanlaşmış yayınevlerinin müdahalesi gerekmektedir (Jusdanis, 1998, s. 100). Kanonların en kayda değer kuruluşunu eleştirmenler değil bizzat edebiyatçılar yapar. Kanonu değiştiren Cervantes'in ardında koskoca bir kültür, siyaset, epistemoloji yatar. Goethe'nin yarattığı ama ilk kez cehenneme değil cennete gönderdiği Faust'u Aydınlanma'nın edebiyata nüfuzunu gösterir. Zhdanov'un dayattığı kanonun yıkılışı, Bulgakov sayesinde olur. Onun "Usta ve Margarita"sı Rus klasikleri arasında yer alır, çünkü Bulgakov Dostoyevsky'nin sorduğu soruları bir kez daha daha farklı bir iklimden sorar. Shakespeare'nin tüm yapıtları hem kanon kırıcı hem de yapıcıdır. Gene bir Kanon (din adamı) olan Rabelais "Gargantua" ve "Pentagruel"le öyle sıradışı bir yapıt ortaya koymuştur ki, yapıt sonradan Bakhtin'in roman kuramına temel olacaktır. Kaba siyasi müdahaleyle oluşturulmaya çalışılan Zhdanov'un Sovyet gerçekçiliği, Mao'nun "Kültür devrimi", Hitler'in sanat ve edebiyat üzerinde baskıyla oluşturmaya çalıştığı kanonlar ise zaten öyle uzun ömürlü de olamamıştır. Edebi kanonların oluşmasında ideolojik ve epistemolojik olarak oluşan kültürel iklim, dönem ruhu, dünya görüşü, kültürel ve siyasi ortam, egemen estetik ideoloji gibi ögeler önemlidir. Dönemselliğin karmaşık etkisi atında gelişen kanonlarda, hem yazarların yenilik arayışı, hem eleştirmenlerin ölçüt koyma çabaları, hem okur tepkisini hesaba katan yazar-okur diyaloğu, hem devlet ya da cemaat sansürü, hem popüler kültür, hem seçkinci arayışlar bunarın hepsi bir yumak halindedir. Avangardı da bu dinamiğin bir parçası olarak görmek gerekir; çünkü bir süre sonra arka saflara gerilemeye ve kanonda artçı bir noktada durmaya mahkûmdur (Parla J. , 2004, s. 52). Belge (2004, s. 54-55) biraz zorlama da olsa kanon diye bir şey varsa bunun oluşturması için üç merci olabileceğini söyler. İlki toplumdaki "edebiyat işleri" dairesinden yazarlar, aydınlar, öğretmenler, gazeteler vb. unsurlardır. Bunların arasında eleştirmen ve edebiyat tarihçisi gibi değerlendirmeyle doğrudan ilgili olanlar olduğu gibi olmayanlarda vardır. Akademik olanları az ve etkili, olmayanları çok ama yine

etkili. Belge bunların mezatçı gibi neyin kanon olacağına önceden karar verdiklerini söyler. İkinci merci biz onlara öyle bir imkan vermesek de gelip onu gaspeden siyaset, somut olarak da tüzel kişilik olarak devlet. O da kendi ölçülerine göre değerler, tercihler ve kaygılarla sürece giriyor. Son olarak da halk ya da toplum denen mefhum. Ama onun tamamı mı yoksa okuyan kesim midir bunu cevaplamak zordur. Ayrıca bir zorluk da hangi zaman kesitinin halkı. Bir zamanlar kimsenin yüz vermediği birisi sonraki kuşaklar için baş tacı yapabilmektedir der Belge. Bu bağlamda ulus devletlerin en eskisi olan İngiltere için kanonlaştırma gibi bir sorunun olmadığı, bir edebî değerin tespit edildiği, eserin ona göre bir yere konulduğu görülür. Neyin iyi ve değerli edebiyat olduğunun, edebiyat dışında belirlenmiş bir ölçütü yoktur. Türkiye tarihine bakıldığında Namık Kemal, Ziya Paşa, Şinasi ve Tevfik Fikret ikinci merci ile çatışma halindedir buna rağmen kanonda yer alır. Nazım Hikmet'in adı hem ilk hem son mercinin her aşamasından silindi. Bu kadar baskıya rağmen şairin edebiyatımızdaki yeri ortadadır. Yani bizim örneğimizde bir kanon varsa siyasi otoritenin payı asgaride kalmış ve hatta siyasi iktidarla barışık olmamak, kanondan dışlanmaktan çok kanona girmenin bir yolu olmuştur. Siyasi otoritenin ideolojik tutarlılığının, sürekliliğinin olmaması ve "edebiyat erbabı"nın -en azından bir bölümünün görece özerkliği nedeniyle- siyasi otoritenin bu tavrını benimsememesi bu süreci etkileyen etkenlerdir. İstisna olarak birinci merci İttihat ve Terakki'nin yarattığı "milliyetçi edebiyat" bir kanon yaratmıştır döneminde ama uzun süreçte baktığımızda o günün kanonunu oluşturan Mehmet Emin, Faik Ali, Aka Gündüz, Celal Sahir, Kâzım Nami gibi –ve daha unutulanlar elbet- bugün hatırlanmamaktadır bile. Bu durumda ortada kanon kalmamaktadır (Belge, 2004, s. 58). Oğuzertem (2004, s. 69) Türkçe edebiyatta bir kanon var mıdır, tek bir kanon mümkün müdür ve en önemlisi kanonlaşma iyi midir, kötü müdür suallerini sorar. Bu sorulara verilecek cevapların muğlaklığı görülmekle birlikte kanon olup, olmaması konusunda da bir kararsızlık olduğu görülür. Dikatomik olarak Kanon varsa aşırı batılılaşmışızdır, yoksa bir türlü batılılaşamamışızdır belirsizliğiyle ne olduğunu pek anlayamaktayızdır. Atakay (2004, s. 76) edebiyatın bir kimlik oluşturma yönünün her kültürde olmadığını söyler. Antik Yunan'da örgün eğitim diye çevrilebilecek "paideia" ile edebiyata bir kimlik oluşturma işlevi yüklenirken, İbraniler bu işlevi kutsal metinlere, dine yüklemişti. Avrupa Ortaçağ'ında bu iki kaynağın zaman zaman çatıştığına kimi zaman

da uzlaştığına şahit olunur. Avrupa kimliği bu Pagan-Hristiyan köken karşıtlığının uzlaşmazlığının etkilerini taşır.

Yirminci yüzyılda geleneğin ve yazarın aradan çıkarılıp yapıtın merkeze yerleştirilmesi söz konusudur. Bu süreçte en büyük kuramsal katkı artsüremlilik-eşsüremlilik anlayışından gelmişti. Yapıtın tarihle, gelenekle ilişkisinden çok kendi içindeki ilişkiler, yapıtın özdüzeneği önemlidir. Bu görüşün sonucunda yazarın ortadan kalkacağı görülmekteydi. "Yazarın ölümü" kavramıyla yazar yapısal bir işlevselliğe indirgendi. Bunun düşünce akımlarının neredeyse ruhu olduğunu düşünenen Fransa'da ortaya çıkması tesadüf değildir herhalde (Atakay, 2004, s. 74).

Sosyolojide de elbet diğer dallarda olduğu gibi kurucu babaların veya yaklaşımların önemli metinleri gibi bir kanonlaşma mevcuttur. Merton'un (2010) söylediği "Bilimde Matta etkisi" kavramsallaştırmasını da Bilim sosyolojisinde kanonlaşmanın açıklanması olarak değerlendirmek, hâkezâ Bourdieu'nun "simgesel sermaye" kavramı da imkanları açısından değerlendirildiğinde kanonlaşmaya giden sürecin merhalelerinden olduğunu savlamak mümkündür (Calhoun, 2014). Bütün bunların sonucunda Kanon gereksiz midir? Keskin (2011, s. 51) buna verdiği cevapta bir kanonun olmaması durumunda çer çöp ile uğraşma gibi bir sonucunun da olacağını söyler ve ekler: Yazar olmak isteyen bir çocuk, entelektüele sorar. "Yazar olmak istiyorum, sence ne okumalıyım? Entelektüel cevap verir. "New York Halk Kütüphanesi'nin ikinci katının tamamını" cevabını alır. Kanonu ortadan kaldırdığınızda karşılaşacağınız durum budur. Belge'nin (A.g.ç., s. 60) ifadesiyle "Hayat bitimliyse kanon lazım". Kanon bir anlamda merkez kurma çabasıysa Bahtin'in Rabelais (2005) örneğinde ele aldığı karnaval (Bahtin, 2014) kavramına denk gelen merkezkaç öğelerin de hem bu merkeze girme, hem de dışında kalma yönelimi her zaman vardır. Resmi ideolojinin dışında kalmaya çalışma gülme ve dışkılamanın bu karnavallarda temsili, dile getirilmesiyle mümkün oluyordu.

Kanon aslında metinlerin, bir sistematiğinin açıklanması anlamında önemlidir ve gereklidir de ancak bu arada sistemin dışına taşan eserlerin de kara deliğe gitmesi sonucu doğmaktadır. Yani bir sürecin anlatılmasında o süreci bozan, âraza uğratan şeylerin veya eşhasın da bir gün geldiğinde yeniden değerleneceğini bilmek gerekmektedir. Türkiye açısından bakılırsa Tanpınar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Cemil Meriç vb gibi edebiyatçılar, düşünürler bir zamanlar gözardı edilmişken, şimdilerde

yeniden oluşturulan kanonda köşe taşlarından olmuşlardır. Kanon başlayıp biten bir şey değil Türk düşünce dünyasında gözlemlediğimiz gibi sürekli hareket halinde olan bir şeydir. Kanonun bir türlü oturamayışının sebeplerinden biri, resmi ideolojnin kapsayıcılığının, ideolojik ikna mekanizmalarının yetersizliği diğeri de ona alternatif ideolojilerin toplumda daha yaşayan, hareket halinde olan bir praksisi olmasıdır. Bu hareketlilik özellikle 27 Mayıs ihtilali sonrası iki partili sistemin bozulup, resmi ideoloji açısından problem yaratmayan DP'nin kapatılmasının ardından onun devamı olarak ortaya çıkan AP ve sağ ideolojinin ayrıksı hareketlerinin partileşme süreciyle yoğunlaşmıştı.

Kanon kavramı tabiatı itibarıyla tekliği işaretlese de aslında her durumda sızmaya elverişli bir yapısı söz konusudur. Bu alandaki hegemonya mücadelesini boş gösterenin içinin doldurulması olarak düşündüğümüzde, elbette her ideoloji burada söz sahibi olma iddiasında olacaktır. Aslında söylemin kurgu anlamında yapıntı bir şey olduğu/olabileceği düşünüldüğünde burayı doldurma mücadelesine giren ideolojilerin de –ne kadar iddialı olursa olsunlar- beyhude bir çaba içine girdikleri söylenebilir. Bu yüzdendir ki kanon her zaman sızmaya müsaittir.

BÖLÜM 4. BİR ÜST ANLATI OLARAK MİLLİYETÇİLİK

Siyasi ideolojilerin mücadele alanları çeşitlilik göstermektedir. Yönetimde söz sahibi olmak isteyen bütün ideolojiler kendilerine yer açmak hatta alanı ele geçirmek için sürekli bir hareket içindedir. Bu bağlamda milliyetçilik, din, sosyalizm gibi mücadele içinde totaliter bir süreç izleyen düşünceler zaman zaman resmi ideolojiyle temasa girse de esas itibarıyla kendi alanlarında ideolojilerinin hegemonyası için mücadele etmektedirler. Mücadelenin en şiddetli geçtiği yerlerden birisi de popüler kültürün en yaygın örneği olan sinemadır. Bu anlamda sinemada süren alan mücadelesi hegemonik manada etkileşime girmekte her ideoloji kendince ulusal anlatıya yeni bir yön vermeye çalışmaktadır. Bu anlatıların bazıları konjonktürel olarak öne çıkmakta diğerleri geri planda kalsa da esas itibarıyla kendisini muhafaza etmektedir. Anlatıların sürekli değişim halinde olduğu, eklemlendiği, yeni icatlara açık olduğu göz önünde bulunulursa bu durumun ne kadar normal olduğu görülecektir. Bu anlamda ulusal anlatılardan en önemlisi milliyetçiliktir. Milliyetçiliğin Anderson'un söylediği gibi bir icat mı ya da A. D. Smith'in yaklaşımıyla keşif mi olduğuna yönelik araştırmalar, tartışmalar hala sürmektedir. Tarih felsefesi ve epistemolojide bir çığır açan Vico "tarihini yapan insan" yaklaşımında sanki bu durumu anlatmaya çalışmıştır (Vico, 2007). Saydam İslamiyet öncesi inançların uzantısı olarak "Deli Dumrul'un nasıl yeni düşünceye eklemlendiğini göstererek dinlerin de senkretik yapısı itibarıyla bir icat olabileceğini göstermiştir (Saydam, 2013). Deringil'e göre (2007, s. 20) icat yada gelenek bir kere ortaya çıkınca kitle indinde "bu uydurmadır" diye kabul görmeyen bir fenomen değildir. Çoğu kez yönetici elitlerin icat ettikleri gelenekler zaten o toplumda var olan geleneklerin tabanına oturmuş, o zeminden hareket eden gelenekler olup kısa zamanda tarihsel bir ağırlık kazanırlar. Geleneğin nasıl oluştuğuna dair Cumhurbaşkanlığı forsunda yer alan 16 Türk devleti icadı iyi bir örnektir. İlk kez 1969'da TRT'nin bastırdığı takvimde ortaya çıkan iddiaya, Atsız gibi ırkçılar dahi karşı olmuşlardı. 1930'ların tarih ders kitaplarında bu sayı yirmi, aynı dönemin Genelkurmay kaynaklarında ise kırktır (Çayla, 2007, s. 529).

4.1. İlk Çalışmalardan Günümüze

Kökeni Alman romantizmi veya Fransız ihtilaline doğru gittiği söylense de bu tartışma aynı zamanda farklı milliyetçilik ve vatandaşlık türlerine de gönderme yapar. İcat, yeni anlatılar bulma süreci sadece bu ülkelere ait değildir elbette. 18. yy. İngiltere'de şair Macpherson edebiyat tarihinin ilk sahtekarları arasında yerini alır. Kelt dilinde halk edebiyatı ürünlerini toplarken 3. yüzyıldan kalma Ossian adlı Kelt şairinin eserinden parçalar bulduğunu iddia eder. O tarihlerde bunun ortaya çıkması bir anlamda milliyetçi manifesto niteliğindeydi. Aydınlanmanın akılcılığından sıyrılmak isteyen dönemin aydınları H. Walpole, Mrs. Radcliffe gibiler gotik (Hines, 2005) romanı ortaya çıkarıyorlardı. Özellikle Greko-Romen tarih de aydınlanmanın işgaline girmemiş olması hasebiyle teveccüh gösterilen alanlardan birisi oluyordu. Romantizm çığırından sonra tarih şiirselleşti. Britanya Kelt kökenini araştırmaya başladı. Tennyson Kral Arthur efsanelerini gözden geçirdi (Belge, 2008, s. 14).

Milliyetçi düşüncenin kökenleri on sekizinci yüzyıl sonlarına Herder ve Fichte'ye hatta kimi yazarlara göre Kant ve Rousseau'ya kadar götürülebilir. Yaklaşımlardan bazıları Fransız ihtilaliyle başlayan sürece vurgu yaparken bazıları da Alman romantizmini kerteriz noktası olarak alırlar. Aslında romantik düşüncenin milliyetçiliğe dönüşümü de yine Fransa'yla alakalıdır. Ulus düşüncesi, on sekizinci yüzyıl boyunca Almanya'da bilinmekteydi. Prusya'nın yıkılışı ve imparatorluğun dağılışına kadar ulus fikri onlara bir anlam vermiyordu. Aufklarung (Aydınlanma) ilkeleri ile geleneksel toplum düzeni arasındaki tutarsızlık marjinal entelektüellerin dışlanmışlığını derinleştirdi. Alman bildungsbürgerin, ulus fikrinin vurguladığı asalet ve toplumsal değeri yeniden tanımlamaya gücü yoktu. Fransız ihtilali onları umutlandırdıysa da kısa sürede kozmopolitizme yenik düştüler. Napolyon'un istilası Alman ulus düşüncesi ve birliğinin oluşumunda büyük bir etkisi olmuş saldırı eski düzenin aristokrasinin ve bürokrasinin temsilcilerine ve yandaşlarına yönelmişti. Bildungsbürger ise bu durumda onların mahcubiyetlerini paylaşmış daha önceden bu gruplara duydukları kızgınlığı unutmuşlardı. Artık korumaya çalıştıkları ulusal itibar ve özgüvendi. Tutkuyla ve kararlılıkla Alman oldular. Romantizm Alman milliyetçiliğinde bir iz bırakırken, milliyetçilik de romantizm üzerinde etkili oldu (Greenfeld, 2006, s. 32-33), (Huch, 2005). Jusdanis de (1998, s. 13) Almanya'nın kökenlerini çeşitli eyaletlerin ortak bir anlatıya katılmalarına izin veren bir milli edebiyat kültürü olarak

Bildunglara vurgu yapar. Aydınlanmacı Despotluk çağındaki merkezileşmenin ilk başlarında bireyler, baskın lehçe ve dilin içine dahil olabilecekleri ve böylece en iyi kariyer fırsatları için de uygun olabilecekleri fırsatları değerlendirme konusunda istekliydiler. Önce uzmanlaşmaya ihtiyaç duydukları dil Latinceydi; Almanya örneğinde bu daha sonra Almanca oldu. Şimdi bu ikinci sınıf lehçenin köylü kullanımının okullarda verilecek eğitimin ve bürokratik, ticari yayılmanın bir aracı olmaya elverişli, kayıt altına alınmış, yazılı hale getirilmiş bir dil seviyesine yükselmesi gerekiyordu. Kansız kozmolopitliğe karşı köy kültürünün araştırılması, yüceltilmesi ve evrenselciliğe karşı ortaya çıkarılması gerekiyordu. Bölücülük, bireyler ve diller arasındaki rekabetle beslendi. Habsburg hanedanlığı bir dönem kendini politik ve dini mutlakiyetçiliğe adamış ancak koşulların getirdiği mantık onu, çoğulcu ve hoşgörülü bir toplumun efendisi olmaya zorlamıştı (Gellner, 2013, s. 42-44). Jusdanis (1998) kanon konusunda klasik haline gelmiş kitabında, gecikmiş milliyetçilik ve modernlik ekseninde, Yunan seçkinlerin ülkenin hayrına gördükleri "katharavusa" ile halk dili "dimotika"nın simgeselliğinde oluşan siyasal gerilimleri anlatır. Burada da dilin ne kadar merkezi önemde olduğu görülmektedir.

Oba'ya (1995, s. 50) göre Herder Slav halklarını bir ulus olarak görmüş, bunların parlak bir geleceği olacağını söylemiş bu manada panislavizmin doğuşuna katkı yapmış, "Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menscheit" kitabında ise onları Avrupa'nın gelecekteki önderleri olarak ilan etmiştir. Panslavizm ilk kez 1826'da Slovak yazarlardan J. Herkel tarafından kullanılmıştır. Latince kaleme aldığı genel Slav dili ile ilgili eserinde "verus Panislavismus" yani hakiki panislavizm tabirini siyasal literatüre sokmuş ve bunla hem Slav kavimlerin kültür alanında karşılıklı alışverişlerini kastetmiş, hem de siyasal alanda bütün büyük bir devlet halinde birleşmeleri fikrini amaç olarak ortaya atmıştır. Düşünce buna rağmen 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar siyasal bir mahiyete kavuşamamış, felsefi ve edebi bir akım olarak kalmış, bir kitle hareketi halini alamamış ve merkezi örgütlere sahip olamamıştı.

1770'li yıllarda aralarında Goethe'nin de olduğu genç Alman aydınları arasında "Sturm und Drang" adında milli bir akım ortaya çıktı. Ancak garip bir şekilde dönemin üst tabakasında Fransızca tercih edilmekteydi. Herder'in Batı Avrupa'da ortaya çıkan milliyetçiliklerden farklı olarak ortaya çıkan Alman milliyetçiliğinin öncüsü olduğu kuşkusuzdur. Ancak Birinci Dünya Savaşı'na kadar Herder'in milliyetçilik düşüncesi

pek ele alınmamış, Prusya Kralı Büyük Friedrich'i eleştirmesi, Avrupa'lı sömürgeciliğe karşı gelişi, barıştan yana oluşu, küçük halk topluluklarının bağımsızlık mücadelelerine sıcak bakması dönemin milliyetçileri tarafından sıcak karşılanmamıştı. Saldırgan olmayan bir milliyetçiliği, başka milletlere saygısıyla dikkat çekmekteydi. Kantçılığın hakim olduğu dönemde yeterince dikkat çekmemiş, sonrasında ise bilim adamlarının ona işaret etmesi "Yeni Kantçılık" etkisi nedeniyle tesirli olmamıştı. Roman kökenli Aydınlanma hareketinin aklın egemenliğinin hayatı nasıl zayıflattığını, yozlaştırdığını sürekli yazdı. Almancılık fikrinden aldığı güçle Germanistik filolojinin öncüsü oldu. "Von Deutscher art und Kunst" yazısını 1773'de yayınladığında ortada ne Amerika ne de Fransız ihtilali vardı. Alman dilinde "nation", millet daha çok siyasi örgütlenme olarak, "Volk" yani halk ise biyolojik, kültürel ve dil olarak diğerlerinden ayrışmış anlamını taşımaktaydı. Herder'e göre Volk Tanrı tarafından yaratılmış dolayısıyla doğaldır, çocukluk nasıl insan için erken dönemse Volk da milletlerin önceki safhasıdır. Daha kibar bulduğu millet yerine doğal olduğunu düşündüğü Volk'u kullanmayı yeğler (Sevim, 2008, s. 13-19).

Modern miliyetçiliği şekillendiren en önemli unsurun "Milli karakter" olduğunu söylemek mümkündür. Tartışmalı olan bu görüş her ulusun müşterek bir karakteri olduğunu ileri sürmüştür. Bazıları bu milli karakterin değişmez olduğunu bile ileri sürmüştür. Bu fikirdekiler, ırk ve kanın milli karakteri tayin ettiğini belirtmişler; diğerleri ise bunun değişik çevrelerin tesiri altında oluştuğunu ileri sürmüşlerdir. Bazılarıysa milli karakteri iklimle izah etmişler, diğer düşünürlerin kurdukları teorilerde ise bunu oluşturan etkenler olarak, siyasal, dini, sosyal ve iktisadi şartlardan doğan adetler üzerinde durulmuştur. Montesquieu ve Fransız aydınlanma düşünürlerince ele alınan "l'esprit national" yani milli ruh fikrinin Herder, Alman romantikleri ve Hegel tarafından işlenen "Volkgeist" milli karakter fikriyle bir derece irtibatlı olduğunu söylemek mümkündür (Oba, 1995, s. 22).

Herder'in ortaya çıkardığı Volk düşüncesi daha sonra Guido von List ile birlikte "Völkisch" yorumuna kaymış onun Kabala, astroloji araştırmalarıyla birlikte Aryan geçmişi yabancı etkisinden uzaklaştırmaya çalışan ırkçı bir yöne doğru kaymış, ardından gelen Madam Blavatsky (2018), (2016) etkili Teozofi hareketi ve Lanz von Liebenfels, ülkemizde uzun süre kalmış Mevlevilik ve Bektaşilik üzerine araştırmalar

yapmış olan Rudolf von Sebottendorf'un Thule cemiyeti ile (Sebottendorf, 2010) Nazilerin ezoterik yönünü oluşturmuştur (Goodrick-Clarke, 2000).

Milliyetçilik üzerine sosyal bilim araştırmaları 1920 ve 1930'lara kadar götürülebilir. Carlton Hayes ve HansKohn'un çalışmaları bu anlamda öncüdür. Bu çalışmaları milliyetçilik etkisinde o ideolojiye katkı yapmak amacında olan çalışmalardan ayıran temel nokta karşılaştırmalı bakış açılarıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında milliyetçilik yazını, milliyetçiliklere ve milli tarihe mesafeli, hatta eleştirel bir alan olarak gelişti (Altınay, s. 17). Sonraki çalışmalar ise sömürgeciliğin çözülüşünün etkisiyle artan milliyetçilik etkisiyledir ve bunlar genel olarak "modernleşme kuramı" tesiriyle milliyetçiliği modernleşme sürecinin parçası olarak alırlar. 1974'de milliyetçilik çalışmaları "Canadian Review of Studies in Nationalism" in çıkmasıyla ilk kez akademik bir derginin araştırma konusu oluyordu. 1980'lerde ise Gellner, Hobsbawm ve A. D. Smith'in çalışmaları genel olarak milliyetçilik araştırmalarında bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Milliyetçilik araştırmalarında her ne kadar 1918 öncesi için araştırma düşüncesi pek doğru olmasa da dört dönemden söz edilebilir. Milliyetçilik düşüncesinin doğduğu on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllar. Milliyetçiliğin akademik araştırmalara konu olduğu 1918-45 arası olan ilk dönem. Milliyetçilik tartışmasının geliştiği 1945-90 arası ikinci dönem. Milliyetçilik tartışmasının yeni açıların göründüğü 1990 sonrası. (Özkırımlı, 1999, ss. 10-29)

Bu çalışmalardaki ortak varsayımlar ise şöyleydi: Ulus moderniteyle ortaya çıkmış, kapitalizm ve endüstrileşmeyle bağlantılıdır ancak onlara indirgenemez. Uluslar eski olduklarını öne sürseler de, milliyetçilikler tarafından icat edilmiştir. Geleneğin icadı ise uluslaşma sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Yani "Uluslar milliyetçilikleri değil, milliyetçilikler ulusları yaratmıştır". Tarih bir disiplin olarak bu sürece büyük katkı yapmıştır. Ulusların oluşumunu ve milliyetçiliği anlayabilmemiz için tarihi milliyetçi düşünceden kurtarmamız gerekmektedir. Milliyetçiliğe bir siyasi düşünce olarak değil sosyal, ekonomik ve kültürel süreçlerin arkasındaki bütünlük ve dünyayı algılama biçimi olarak değerlendirmek yani siyasi alandan kültüre kayılması şarttır (Altınay, 2009, s. 17).

Rousseau'nun "general will" genel irade kavramı milliyetçilik düşüncesini etkilemiştir. Milliyetçiliğe sempatiyle yaklaşanlar genelde tarihçilerdi. Onlar geçmişi tarayarak milletin varlığını kanıtlama yoluna girmişlerdi. Gelenek, görenek, semboller

ve törenleri keşfetmişler ya da tasarlamışlardı. Özkırımlı'ya (1999, s. 38-39) göre Von Treitschke, Lord Acton, Michelet ve Renan bunların içinde en dikkat çekenlerdi. Alman tarihçi Treitschke, milliyetin demokrasi dahil bütün değerlerden üstün olduğunu söyler. Michelet için millet bireysel özgürlüğün teminatıdır. 1789 ihtilaliyle birlikte bir kardeşlik çağı başlamış toplumdaki anlaşmazlıklar, sınıfsal ayrılıklar kalmamıştı. Bu anlamda vatanseverlik tapınması gereken bir dindi. Mazzini "Genç Avrupa" hareketinin bir parçası olan ülkelerdeki milliyetçi akımları destekliyor onları Fransa'nın kardeşi olarak görüyordu. Milliyetçiliği dönemin düşünürleri de destekliyordu. J. S. Mill cumhuriyetçi vatandaşlık kavramıyla milliyet düşüncesini birleştiriyordu. "Considirations on Representative Government" kitabında milliyeti aralarında yakınlık olan insan grubu olarak tanımlamaktaydı. Yakınlık zaman zaman etnik, dil ve din gibi ögelerken en çok ise ortak tarih ve anlardı. Özgür siyasi kurumlar için türdeş bir milli kimlik ve kamuoyu oluşturmak gerekmekteydi. Bu anlamda farklı diller konuşan ülkelerde bu ortak kamuoyu oluşamayacaktı. Lord Acton ise Mill'in tersine bireysel özgürlüğün, farklı milletlerden oluşan ve birden fazla yönetim merkezine sahip devletlerde daha iyi korunacağını öne sürmekteydi. Bu anlamda milli birlikte ısrar etmek devrime ve despotluğa yol açabilirdi (A.g.ç., s. 39).

> "Marx ve Engels'den bir kuşak sonra hala miliyetçiliği enine boyuna inceleyen bir kuramsal çalışma yoktu. Dönemin kuramcıları din gibi konulara eğilirken milliyetçiliği pek önemsemiyorlar bir kenara bırakıyorlardı. İstisna olarak Simmel milliyetçilik üzerine yazmıştı. Toplumsal tiplerinden "Soylu" ya vurgu yaparak Milletlerüstü soyluluğun millet fikrinden önce olduğu zamanlarda İngiltere'de kilise ileri gelenleri de kendilerini uluslararası kilisenin bir parçası olarak gördüklerini yani onların da kozmopolit olduklarını, Henry ve Edward sonrası sınıfların birleşerek bir millet halinde kaynaşmaya başladığını (Simmel, 2009, s.264), Fransızların ise İngilizlerle savaşları neticesi milli kimliklerini kazandıklarını söyler" (Özkırımlı, 1999, s. 51).

Mosca ise milliyetçiliğin 20. yy. değil daha öncesinde doğduğunu ancak bu yüzyılda meyvelerini verdiğini söyler. Simmel'in de söylediği gibi, özellikle idareci sınıfların tarihçi Ferrero'nun "Saraylar Enternasyonali" dediği kozmopolitliğine karşı bir halk tepkisidir. Reform hareketi Ökümenik kiliseye ve Latinceye karşı mahalli bir başkaldırıdır. Rahipler oligarşisine karşı oluşan milli kiliselerin kurulması sürecidir. Milliyetçiliğin dinin yerini almaya başladığını belirten Mosca'ya göre (1963, ss. 286-296) Fransız ihtilalinin "Yaşasın Kral"ı, "Yaşasın Millet"e dönüşmüş, Alman milliyetçiliği de Napoleon fetihlerine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Fichte kendine

yeten, sınırları kapalı bir Almanya ülküsündeyken, Herder hor görülen milletlerin aşağılık komplekslerinin temsilcisi oldu. Versay anlaşması milletlerin kendi kaderini tayin bakımından dil milliyetçiliğinin doruğu oldu. Mosca ayrıca "ekonomik ve demografik milliyetçilik" kavramını o tarihlerde çok sık rastlanan krizlere karşı oluşan milliyetçi çözüm bağlamında kullanır. Milliyetçilik dinin yerini almaya başlamıştır artık.

Renan ise Sorbonne'da verdiği "Qu'est-ce qu'une Nation?" derslerinde ırk veya dil ile oluşmuş toplulukları, milletten ayırmayı canlı yaratık üzerinde teşrih yapmaya benzetir. İlkçağ'da Mısır, Çin, eski Kalde hiçbir zaman millet olamamıştır. "Eski Yunan ve Roma'nın da cumhuriyetleri vardı ancak bugün anladığımız anlamda millet yoktu" diyerek aslında milliyetçilik akımlarından özselci, ilkselciliği reddetmekteydi. Renan'a göre (1946, ss. 97-124) Karolenj imparatorluğunun "Verdun anlaşması" ile kardeşler arasında bölünmesi neticesi bugün gördüğümüz mili varlıklara doğru bir süreç başlamış, Cermen kavimler fetihler sonrası Hristiyanlığa geçmiş, ardından kendi dillerini unutmuşlardı. Birkaç nesil boyunca Cermenler kendi milletinden kadınlarla evlilik yaparlarken gayrimeşru karıları Latindir. Millet neydi? Niçin Felemenk bir millettir de, Hanover, Parme birer millet değildir sualini sorarak, milleti din, dil, ırk gibi nesnel ögelerle yapılan açıklamala karşı gelmiş, üç dil ve iki dinli ve bir çok ırktan oluşan İsviçre'nin millet sayıldığını, Avusturya'nın bir devlet olduğunu ancak millet olmadığını söyler. Milletlerin özelliği ortak geçmiş, kahramanlıklar, zaferler ve büyük liderlerdi diyerek kültürel geçmişin birleştiriciliğini ve karşılıklı rızayı vurgular. Millet her gün tekrarlanan "daily plebiscite" yani bir halk oylamasıydı. Velhasıl bugünkü milletlerin kurulmasında ırk mülahazalarının hiçbir tesiri yoktur.

İlk ürünlerini 1918-45 arası veren C. Hayes, H. Kohn, A. Cobban, L Snyder gibi tarihçiler milleti hazır, verili bir kategori olarak algılıyor, varlığını kökenini sorgulamıyorlardı. Hayes milliyetçi ideoloji türlerini belirlemeye çalışan ilk araştırmacıdır. Onun tipolojisi insancıl, geleneksel, jakoben, liberal, ekonomik ve kaynaştırıcı milliyetçiliklerden oluşmaktaydı. Hayes milliyetçiliği vatanseverlik ve milliyet şuurunun bir kaynaşması olarak alır. Almanların içinde uzun kafalı sarışın ve yuvarlak kafalı esmer tipler de vardır. Bilinen her milliyet, biyolojik ve ırki olarak bir potalık yapmıştır ve yapmaktadır. Bir milliyet etkisini fiziki coğrafyadan veya biyolojik ırktan değil kültürel ve tarihi güçlerden alır. Dil ise bunların içinde en önemli olandır,

şimdiki nesille geçmişteki arasında bağ kurar. İngiliz dili II. Elizabeth ile I. Elizabeth'i, Alman dili Luther ile Hitler dönemlerini ve insanlarını birbirine bağlar. Hangi süreçlerden geçerse geçsin her halkın bir siyasi geçmişi, ister yenilgi ister galibiyet olsun bir mücadelesi, yiğitlik ve cesaretini anlatan bir mazisi, sınai ve ekonomik bir geçmişi, son olarak da kültürel geçmişini, ürettiği ayırdedici ve farklı edebiyatı, mimarisini görsel sanatlarını, müziğini, ilim adamlarını, halk inançlarını ve okuma yazma derecesini gösteren deneyimler bütünü vardır (Hayes, 2010, 11-15). Hayes bunun yanında milliyetçiliğin uzun bir tarihçesini de yazıyordu.

Kohn'un ikili tipolojisi ise daha etkili oluyordu. Batılı-isteğe bağlı ve Doğulu-organik milliyetçilik. İngiltere, Amerika ve Fransa'da milliyetçilik toplum sözleşmesine dayalı olduğundan orta sınıfların toplumsal ilerleme düşüncesine hizmet ediyordu. Doğuda ise orta sınıfın geri kalmışlığından dolayı milliyetçilik gücünü aristokrasinin alt kesimleriyle entelijensiyadan alıyordu. Bu anlamda folklorik ögeler ön plandaydı. Tipolojilere bir katkı da L.Snyder'den geldi. Kronolojik sınıflandırmaya dayanan bu bakış dört dönemden oluşuyordu. 1815-1871 kaynaştırıcı, 1871-1900 dağıtıcı, 1990-1945 saldırgan ve 1945 sonrası sürmekte olandı. Snyder'e göre milliyetçilik şu anlamları ifade etmekteydi: a) Birleşme için bir kuvvet: Siyasal olarak bölünmüş ülkeleri tek devlet haline getirme bakımından. b) Statüko için bir kuvvet: Çok milletli devletlerde bu devletlerini ayrılarak bağımsızlık ilanlarını engelleyen bir araç olarak. c) Bağımsızlık için bir kuvvet: Azınlıkların devlet haline gelmesi için bir araç durumunda. d) Sömürgelere sahip olmak için bir kuvvet: Milliyetçilik eskiden ulusların sömürgelere sahip olması arzularını arttıran bir araçtı. e) Saldırı için bir kuvvet: II. Wilhelm ve Nazi Almanyalarında, Faşist İtalya ve Japonya'da olduğu gibi. f) İktisadi gelişme için bir kuvvet: Amerika ve Sovyetler Birliği gibi ülkelerin iktisadi avantajları için yaptıkları çalışmada aracı olarak. g) Sömürgecilik aleyhtarı bir kuvvet: Bu durumda milliyetçilik Asya, Afrika ve Orta Doğu'nun eski sömürgelerin milli devlet haline gelmesine bir araç olmuştur (Oba, 1995, s. 21).

Hans Kohn 19.yüzyılda görülmeye başlanan "Pan" akımlarını değerlendirdiği yazısında bunları, gruplar arasındaki dayanışmayı sağlayan ırk, gelenek ortak dili kullanan politik ve kültürel hareketler olarak değerlendirir. Geçmişten günümüze büyük İmparatorluklar olan Pers, Makedonya ve Roma İmparatorluğu'ndan Britanya İmparatorluğu'na dek politik, ekonomik ve kültürel temele dayanmaktadır. Yirminci

yüzyılda Britanya ve Sovyetler Birliği eski Pan hareketlerinin yarattığı birliğin, kültürel ve ekonomik gelişmenin problemleri neticesi yeni metodlar denemeye başladı. Britanya kendisine bağlı diğer milletler üzerinde hakimiyet kurarken Sovyetler Birliği ortak ve eşit yaşam düşüncesinin iyi bir örneği oldu. Pan akımları 19. yüzyılda milliyetçiliğin genişlemesi neticesi oluştu. Bu akımlar "milli", "dini" ve "kıta" milliyetçilikleri olarak sınıflandırılabilinir. Pan-Cermenizm ve Pan-Arabizm gibi akımlar dil ve nüfus birliğini sürdürmesi bakımından diğerlerinden ayrışmaktadır. Diğerleri ise ortak etnik birikimlerine bağlı olanlardır. Slav, Cermen ve Turan akımları "pan-milliyetçi", pan-İslamizm "pan-dinci", Avrupacılık, Asyacılık, Amerikancılık ise "pan-kıtacı" örneklerdir. Kohn pan-milliyetçi akımları da ayrıştırır. Cermenizm, Arabizm gerçek ulusal hareketler, Slavizm, Turanizm gibi hareketleri de ırksal hareketler olarak ikinci kategoriye, Hispanizmi ve Anglosaksonizmi ise kültürel pan hareketler olarak son sıraya koymaktadır (Kohn, 1934). Kohn'a göre (1983) Slav milliyetçiliğinin gerçek öncüsü Almanlar ama daha özelinde de Herder'dir. Panislavizmin siyasal bir mahiyet alışı Pangermanizme bir tepki şeklinde belirmesi ile olur. Slav uluslarında Almanlara karşı büyük bir kin doğmuş, bütün Slav dialeklerinde aynı şekilde telaffuz edilen "prokliatni Nemetz" yani Almanlara lanet tabiri Slavlar üzerinde inanılmayacak bir etki yapmıştır. Slavlar içinde milli bilincin uyanışında Alman bilimadamlarının rolü büyüktür. Panislavizmin Alman tarihçi, dilci ve düşünürlerinin hazırladıkları temeller üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. En önemlisi düşünür Herder olmak üzere bilimadamları Schlözer ve Müller Slavistik araştırmaları başlatan kişilerdir (Oba, 1995, s. 51).

Sömürge imparatorluklarının çökmesi sonucu bu bölgelerde yeni devletlerin kurulması milliyetçilik çalışmalarını da patlattı. Bu dönemde modernleşme teorisini benimseyen siyaset bilimciler ön plandadır. Temel sorunları siyasi kalkınma etrafında oluşmaktaydı. Apter, Coleman, Binder, Halpern, Pye, Geertz ve Emerson gibi bilim insanları millet kurma sürecine ve bu süreçte milliyetçiliğin rolüne eğildiler. Çalışmaların çıkış noktası Weber ve Durkheim kaynaklı, geleneksel ve modern toplumlar arasındaki ayrımdı. Her ne kadar değişiklik gösterse de genel olarak geleneksel, geçiş toplumu ve modern toplum ayrımı öne çıkıyordu. Milliyetçilik geçiş sürecinde olan toplumların krizlerini azaltıyor istikrarı ve bütünleşmeyi sağlıyordu. Bu anlamda D. Lerner'in Ankara Balgat üzerine yaptığı "The Passing of Traditional

Society" araştırması öne çıkmaktaydı. Bu dönem işlevselci yaklaşımlar dikkat çekiyordu. Buna göre geleneksel yapıların çöküşüyle yaşanan sıkıntıları aşmak isteyen toplumlar yeni yapılar geliştirmeliydi. Bu işlevselci kuramların ortak yanı milliyetçiliği geçiş dönemine özgü bir ideoloji olarak değerlendirmeleriydi. Modernleşme teorilerinin izinde alternatif başka yaklaşımlar dan birisi de millet kurma "nation-building" sürecidir. Bu noktada Karl W. Deutsch ön plana çıkmaktadır. Onun yaklaşımına göre millet kurma toplumsal demografik süreçlerle ilgilidir. Kentleşme, toplumsal hareketlilik, okuma yazma oranları, iletişim teknolojisinin gelişmesi milletlerin kurulmasını kolaylaştırmaktadır. Kedourie ise milliyetçi düşüncenin doğuşunu entelijensiyanın yaşadığı yabancılaşma ve bunun neticesi bir yere ait olma gereksinimiyle açıklamaktadır. 70'li yıllarda ise ekonomik etkilere yoğunlaşan neo-Marksist kuramlar ön plana çıkar. Bu noktada Hechter'in "Internal Colonialism" ve Nairn'in "The Break-up of Britain" en bilinen çalışmalardır. 80'lerde ise etno-sembolcü iki isim John Armstrong ve Anthony D. Smith tartışmayı alevlendirirler. Sonrasında ise Gellner ve Anderson'un günümüzde hala tartışmaları devam eden kitapları gelir. Bu dönemin bir ünlü çalışması daha Hobsbawm ve Ranger'in milliyetçiliğin bir icat olduğunu söyleyen "The Inventin of Tradition" kitabıdır (Özkırımlı, 1999, ss. 61-64).

Özkırımlı'ya göre (1999, ss. 62-67) 90'lar ile milliyetçilik çalışmaları klasik tartışmaları aşmış yeni boyutlar eklenmiştir. Ona göre klasık milliyetçilik tartışmaları marjinal saydığı etnik azınlıklar, siyahlar, kadınlar, sömürge sonrası milliyetçilik yaklaşımlarını göz ardı eder. Ayrıca bu çalışmaların klasik modernist-ilkçi kutuplaşmanın dışına çıkamadığını, milliyetçiliğin doğuşunu, kökenlerini gösterip, bu nedenlerin hala geçerli olduğunu söylerken, küreselleşme çağında ulus-devletin neden hala en varid siyasi örgütlenme olduğunu açıklayamadığını belirtir. Bu süreçte milliyetçilik tanımları da değişmektedir. James G. Kellas bir ideoloji ve davranış şekli olduğunu söylerken E. Kedourie bir doktrin, A. Smith ideolojik hareket, E. Gellner siyasi ilke, C. Calhoun ise bir söylem olduğunu belirtir.

Milliyetçilik araştırmalarında temel sorulardan bazıları da Milletlerin ve milliyetçiliğin modernleşme süreçleriyle ilişkisi ile alakalıyken diğeri milliyetçilik mi devleti oluşturur, devlet mi milliyetçiliği? üzerinedir. Bu soruyu yanıtlayan kuramlar ilkçi (primordalist) ve modernist yaklaşımlar adı altında iki kategoride ele alınır. Bunlara son yıllarda etno-sembolcüler de eklenmiştir. İlkçi yaklaşım aslında bir kuram

değil bakış açısı olup, milletleri kabaca doğal, eskiçağlardan beri var olan bir yapı olarak ele almaktadır. Milliyetçilik literatürüne etnisite çalışmalarından gelmiştir. Modernistleri birleştiren özellik milliyetçiliği modernleşmenin yani yakın tarihin bir armağanı olarak görmeleriyken, etno-sembolcüleri birleştiren etnik kökenlere verdikleri önem, ilkçilerin ise milletleri doğal yapılar olarak görmeleridir. İlkçi yaklaşımlarda üç bakış açısı ayırt edilebilir: "Doğalcı", "biyolojik" ve "kültürel". Doğalcı yaklaşım ilkçiliğin en aşırı versiyonu sayılabilir. Buna göre etnik kimlik konuşma yeteneği, koku alma, görme duyuları ya da cinsiyet kadar doğal bir parçamızdır. Etnik topluluklar önceden belirlenmiş olup, bu durum doğal düzenin bir gereğidir. Milletlerin belirli bir kaderi, misyonu vardır. F.Palacky, E.MacNeill ve Nichalae Iorga gibi tarihçiler çalışmalarında bu konulara eğildiler. Biyolojik ilkçi yaklaşım etnik bağlılıkların kökenini içgüdüler ve genetikde arar. Üreme çoğalma nedeniyle insan başarıya ulaşma güdüsünce yönlendirilir. Yakınlarla hısımlarla eşleşir çünkü onlar tanınır, bilinir. Bu genlere işlemiştir itici güç ise başarılı olma arzusudur. İnsan kendisine yakın olanı ise kültürel benzerlik yoluyla bulur. Kan bağı ve akrabalık başarılı üreme hedefine yönelik genetik mekanizma sayesinde önem kazanır ve insanlar bu nedenle etnik gruplarına ya da milletlerine karşı güçlü duygular beslerler. Bu yaklaşımın en önemli temsilcisi P.Van Den Berghe'dir. Kültürel ilkçi yaklaşım Geertz ve Shils'in çalışmalarında görülür. Etnik bağlılıklarda inanç öne çıkarılır. Milletler geniş ölçekli ailelerdir. Bireyleri, etnik topluluğu ya da milleti ötekilerden ayırdığı düşünülen din, dil, ortak geçmiş gibi öğelere sımsıkı bağlayan bu öğelerin ilk olma niteliği taşıdığına, her şeyden önce var olduğuna duyulan inançtır. Söz konusu öğeler mistik bir hava, tinsel bir önem kazanır. W. Connor gibi araştırmacılar ise milleti aynı soydan geldiğine ve ortak bir geçmişi paylaştığına inanan insan topluluğu olarak tanımlar (Özkırımlı, 1999, ss. 69-87).

Modernist bakış açısının ilk ortaya çıkışı tartışmalı olsa da K. Deutsch ve E. Kedouire'nin çalışmaları öncü olarak kabul edilebilinir. Bu bakış 80'lerde etno-sembolcülerin eleştirilerine rağmen hala etkisini sürdürmektedir. Bu yaklaşıma göre milliyetçilik kapitalizm, sanayileşme, merkezi devletlerin kurulması, kentleşme, laikleşme gibi gelişmelerle birlikte ya da onların neticesi olarak oluşmuştur. Milletler milliyetçilik çağında sosyolojik bir gereklilik olur. Milliyetçilik milletleri yaratır, millerler milliyetçiliği değil. Bu anlamda milliyetçilik çözümlemelerinde "ekonomik dönüşüm", "siyasi dönüşüm" ve "toplumsal-kültürel dönüşüm" gibi yaklaşımlar dikkat

çeker. Ekonomik dönüşüm yaklaşımında öne çıkan T. Nairn, milliyetçiliği geri kalmış ülkelerin dengesiz kalkınmaya verdiği tepki olarak açıklar. Ancak görünüşte daha zengin olan bölgelerin mesela Bask ve Katalanların neden milliyetçilik yaptığı bu konuda muğlak kalmaktadır. Neden bu toplumlar tepkilerini milliyetçilik olarak verir, zira milliyetçilik yalnızca bir tepki değil aynı zamanda belirli bir siyasi düzen kurmayı amaçlar. Ayrıca gelişmiş ülkelerin, İngiltere ve Fransa'nın nasıl ortaya çıktığını sorgulamaz, onların milliyetçiliğini diyalektikle açıklamaya çalışır (Özkırımlı, 1999, ss. 97-112). Nairn; Marx ve Engels'in manifestodaki zihinlere kazınan o meşhur "Avrupa'da bir hayalet kol geziyor" nidâsını aynen kullanmış onlar gibi bu hayalete olumlu bir anlam yükleyerek bugünkü değişim ve dinamizmi milliyetçiliğin yürüttüğünü ifade etmiştir (Nairn, 2015).

Toplumsal-kültürel yaklaşımda M. Hechter dikkat çeker. "Internal Colonialism" kitabında iç sömürgecilik kavramını Lenin ve Gramsci'nin kullanımından sonra literatüre katmış ayrıca bu çalışmalarda ilk kez istatistiğe başvurma anlamında öncü olmuştu. Buna göre modernleşme, coğrafi açıdan eşit dağılmayacak gelişmiş ve az gelişmiş bölgeler oluşacak, bunun sonucunda merkezde kalanlar durumlarını korumak için yeni politikalar üretecekler dolayısıyla çevre bölgeler sürekli merkeze bağımlı olup geri kalacaktı. Bu model Avrupa'da görülen sanayileşme sürecini tamamlayan toplumlarda görülen geri kalmışlığı da gösterdiği gibi, ekonomik dengesizlikleri kültürel farklılıklara bağlayarak, çevrede görülen kültürlerin milli kültüre nasıl direndiğini de açıklar. Hechter sonradan kuramını yeniler. Ekonomik eşitsizliğin grup dayanışmasını arttırdığını ileri süren düşünce Yahudiler örneğiyle uyuşmuyordu. Bunun nedenini Yahudilerin birkaç iş kolunda yoğunlaşıp aralarında iletişim olmasına bağlar. Bu iletişim neticesi dayanışmaları artmıştı. Bu yaklaşım İskoçların da milliyetçiliğini açıklayabiliyordu. İngiltere'yle 1707 birleşme anlaşması onlara kendi kurumlarında çalışma hakkı tanımış, burada kültürel olarak bütünleşmişlerdi (Özkırımlı, 1999, s. 117-118).

J. Breuilly ise karşılaştırmalı tarih yöntemini kullandığı "Nationalism and the State" kitabıyla siyasi dönüşüm anlamında milliyetçilik yaklaşımının öne çıkan ismidir. Tipolojisini ortaya çıkarırken iki noktaya dikkat çeker. Bunlardan ilki devletle siyasi hareketler arasındaki ilişkidir. Milliyetçilik henüz siyasi meşruiyet zemininde yer almadığı çağda doğmuştur. Bu anlamda devlete karşı nitelik göstermektedir. Öncelikle

milliyetçi hareketlerin başarıya ulaşması gerekmektedir, bunun ardından hükümetler hareketlerin tesirinde kalıp siyasi meşruiyetlerini bu noktaya çevireceklerdir. İkinci noktaysa milliyetçi hareketin devletten ayrılmayı düşünebileceği, yenileşme isteyebileceği ya da başka devletlerle birlik kurmayı düşünebileceği üzerineydi. Bu anlamda milliyetçi hareketler, amaçlarına yani ayrılıkçı, reformcu, birleşmeci gibi, ya da bir devlete mi, yoksa bir siyasi örgütlenme biçimine mi karşı olduklarına göre sınıflandırılır. Literatürde araçsalcı yaklaşımda en önemli isim P. R. Brass'dır. Ona göre etnik kimlik ve milliyetçilik seçkinlerce siyasi iktidarı ele geçirmek, korumak için kullanılan bir araçtır (Özkırımlı, 1999, s. 128-129).

Milletleri ve milliyetçiliği siyasi çıkar bağlamında bir toplum mühendisliği (social engineering) olarak görenlerden birisi de Hobsbawm'dır. Hobsbawm ve T. Ranger'e göre (2006, ss. 1-18) debdebeli merasimler geç on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların ürünüdür. Eski gibi görünen ya da bu iddiada olan gelenekler genel olarak yakın geçmişe dayandığı gibi bazen de icat edilmiştir. İcat edilmiş gelenek, inşa edilmiş, formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zamanda, belki de birkaç yılda ortaya çıkmış ve hızla yerleşmiş gelenekleri de kapsar. Geleneği (tradition) geleneksel toplumlara ait olan görenekten (custom) ayırmak gerekmektedir. İcat edilenlerde dahil olmak üzere bütün gelenekler değişmezlik iddiasındadırlar. Gelenek ile görenek arasında farkı anlamak için yargıçlara bakmak gerekir. Yargıçların yaptığı şey görenekken, peruk ve cüppe gibi araçlar ritüelleşmiş pratikler olarak icat edilmiştir. Sanayi devriminden sonra icat edilmiş gelenekler üç tipe ayrılır: a) toplumsal birlik-beraberliği ya da gerçek veya yapay cemaatlere grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, b) kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler, c) ana amacı toplumsallaşma, inançların değer yargılarının ve davranış teamüllerinin aşılanıp aktarılması olan gelenekler. Geleneğin en çok icat edildiği dönem Avrupa ve Amerika'da pek çok milletin yaratıldığı 1870-1914 arasıdır. Hobsbawm'a göre (1995) milliyetçiliğin doğduğu, şekillendiği ilk dönem, Fransız ihtilâliyle başlayıp 1918'e dek sürer. 1918-1950 arası milliyetçilik, anti-faşist hareketler görünümünde olup doruk noktasındadır. Bu bağlamda 30'lar ile birlikte oluşan "milli kurtuluş savaşı" ifadesi ise solcu söylemdir.

Milletlerin tarih kadar eski olmadığı artık bilinmektedir. Sözcüğün modern anlamı taş çatlasa on sekizinci yüzyıldan daha eskiye dayanmaz. Çeşitli basımları bu amaçla titizlikle gözden geçirilen İspanya kraliyet akademisi Sözlüğü'nde 1884 basımından önce modern anlamıyla devlet, millet ve dil terminolojisi kullanılmaz. Lengua nacional'in "bir ülkenin resmi ve edebi dili; o ülkede genel olarak, başka milletlerin dillerinden ve lehçelerinden ayrı biçimde konuşulan dil" olduğu ilk defa 1884 basımında görülür. Bu tarihten önce "nacion" sözcüğü bir eyalet, ülke ya da bir krallıkta oturanların toplamı anlamındayken bu tarihten sonra bir bütün olarak devletin oluşturduğu topraklar ve burada yaşayan insanlar anlamına gelmekteydi. Hâ kezâ "Enciclopedia Brasileira Merito" da ise naçao (millet) "Bir devletin aynı rejim ya da yönetimde yaşayan ortak çıkarları olan yurttaşlar topluluğu, belirli bir toprak parçasında ortak gelenek, özlem ve çıkarları bulunan, grubun birliğini sürdürme sorumluluğunu üstlenen merkezi bir iktidara bağımlı olan insanların oluşturduğu kolektif; yönetim güçleri dışında, bir devlete bağlı halk" olarak tanımlanmaktadır. İspanya Akademisi Sözlüğü'nde milletin kesin tanımı 1925'e kadar görülmez ve bu tarihten sonra "aynı etnik kökene sahip olan, genelde aynı dili konuşan ve ortak bir geleneği paylaşan insanların oluşturduğu kolektif" olarak adlandırılmıştır (Hobsbawm, 1995, s. 29-30).

E.Gellner Weber ve Durkheim'in geleneğini sürdürerek insanlığın gelişimini evrelere ayırır. İlk olarak "Thought and Change" kitabında geleneksel-modern toplum modelini ortaya koyar. Sonra "Nation and Nationalism" kitabında bunu geliştirir. Öğrencisi A. D. Smith "Theories of Nationalism" kitabında hocasının ilk çalışmasını değerlendirmiş, modernleşme ve sanayileşme süreçleriyle gelişen milliyetçilik modelini öne sürmüştü. Gellner insanlığın tarım öncesi, tarım ve sanayi döneminden geçtiğini, avcı ve toplayıcı toplulukların devleti oluşturan siyasal işbölümüne yer vermeyecek kadar küçük olduğunu bu yüzden bu topluluklarda istikrarlı ve uzmanlaşmış düzen zorlayıcı bir kurum olarak devletin ortaya çıkmadığını söyler. Hepsinin olmasa da çoğu tarım toplumunun devleti olmuş, bazısı zayıf, güçlü, despot iken diğerleri kanuna saygılıydı. Tarım aşamasında devletin varlığı ihtiyâri ve biçimi de oldukça değişkendi. Avcı-toplayıcı aşamada ise bu tür ihtiyâri durum yoktu. Sanâyi döneminde devlet ihtiyâri olmadığı gibi varlığı kaçınılmazdır (Gellner, 1992, s. 25). Ulusçuluk sorunu her devlet için geçerli olmasa da devlet olmadan ortaya çıkmamaktadır. Uluslar da evrensel bir şart olmadan devletler gibi koşullara bağlı olarak oluşur. Yani ne uluslar ne de

devletler her çağda her türlü koşulda vardırlar. Ulusçuluk ulus ile devletin birbirine bağlı olduğunu biri olmadan diğerinin eksik kalacağını savunur. Ancak ulus ile devlet birbirinden bağımsız, kendi koşullarında oluşmuştur. Yani devlet ulusun yardımı olmadan ortaya çıkmıştır. Bu durumda iki insan aynı kültürü paylaşırsa aynı ulus sayılır, yine iki insan birbirini aynı ulusun üyesi olarak tanıyorsa aynı ulusa mensub demektir (A.g.ç., s. 28).

Tüm tarım toplumlarında olmasa da okuryazarlığın ve uzmanlaşmış ruhban sınıfının oluşması devletin ortaya çıkması kadar önemlidir. Yazılı anlatım ilk kez kayıt tutma bağlamında muhasebeci ve vergi memuru ile tarih sahnesine girer. Okuryazarlık kültürel ve düşünsel birikime ve bunun merkezileşmesine yol açar. Bu süreçte devlet gibi siyasi merkezileşme ile birlikte yürümeyebilir ve çoğu kez iki rakiptirler. Kültürel türdeşliğin olmamasının yanı sıra devletle ilişki de yoktur ve bu bakımdan ona ihtiyaç da duymazlar. Tarım toplumlarında güç kültür ve statüye göreydi. Din adamları, aristokratlar gibi gruplar kültür anlamında kendilerini üretici sınıflardan ayırıyorlardı. Bu üretici kesimde ise kültür önemli değildi zaten kendi aralarında da ekonomik bir ilişki vardı. Endüstri toplumlarında ise milletler ve milliyetçiliğe ihtiyaç vardı. Buna bağlı olarak kültür herkesin nefes alabildiği konuşabildiği ve üretebildiği bir ortam olduğuna göre herkes için aynı kültür olmalıdır. Artık daha önceki gibi büyük ve üst kültür (okuryazar, sürekli eğitim) olmalıdır, farklılaşmış, yerel, okuryazar olmayan küçük bir kültür ya da gelenek olamaz (Gellner, 1992, s. 77). H. Maine'nin "statüden sözleşmeye" formülü modern toplumun doğasını açıklamak için çokca kullanılmıştır. Aslında Maine statüden kültüre de diyebilirdi. Tarım toplumu atfedilmiş statüler sistemidir. Kültür bu statülerin altını çizmek için kullanılır. Kültür bir yandan toplumsal konumların içselleştirilmelerini sağlayarak meşrulaştırırken diğer yandan bunları görünür kılarak ihtilafları önler. Ancak ortak kültür geniş ilişkiler üretmez, siyasi sınırların altını çizmez. Modern insan için atfedilmiş statü yoktur, kendi konumunu üretirken pek çok küçük sözleşmeler yapar. Statü verili olmadığından kültür de statünün simgesi olmaz. Ortak bir üst kültür sınırlı bir tabakanın imtiyazı olmaktan çıkarak topluma yayılır, önem kazanır. İşte yaygınlaşmış bu ortak kültür insanı milliyetçi kimlikle donatır (Gellner, 1998, s. 7-8).

Türdeşlik ulusculuğun bir sonucu olarak ortaya çıkmaz; nesnel kaçınılmaz bir zorunluluğun dayattığı bir türdeşlik sonunda ulusculuk olarak belirir; ulusculuk öncesi

dünyanın kültürel, tarihsel ve benzeri mirasını kullanmakla birlikte aslında yeni koşullara uygun yeni birimlerin kristalleşmesidir. Kendini tek tek her halkın ulusal kimliğinin onaylanması olarak görür, ulus olduğu söylenen bu birimlerin Everest tepesi gibi ulusculuk çağının çok öncesinden bugüne dek hep varolduğu düşünülür (Gellner, 1992, s. 95). Gellner kültürlerin de bitkiler gibi yabani ve terbiye edilmiş şeklinde sınıflandırılabileceğini söyler. Yabani otlar kendiliğinden yetişir, kültürlerin yabani türleri de bir müdahaleye gerek kalmadan nesilden nesile üreyebilirler. Terbiye edilmiş olanlar da yabani türden elde edilse de okuryazarlıkla, uzmanlarla desteklenir, üstkültür yaygınlaşarak evrenselleşir. Uluscu ideoloji yaygın bir yanlış bilinçlilik içindedir. Efsaneleri gerçeği alt üst etmiştir; gerçekte bir üst-kültürü biçimlendirirken folk kültürüne dayandığını; anonim bir kitle kültürünü inşa ederken ise eski folk toplumunu koruduğunu iddia eder (Gellner, 1992, s. 205). Bir üst kültürden diğerine geçmek açıkça ulusculuğun ortaya çıkışı olarak gözükmektedir. Gellner'in modernleşme ve milliyetçilik teorilerinin ana fikri modernleşme sürecinde ortaya çıkan milliyetçiliğin ne kaza eseri ne de Kedourie'nin iddia ettiği gibi irade ve idealizmin ürünü olduğudur. Milliyet siyasetinin ortaya çıkmasında ideolojinin ve komplonun rolü ne kadar önemli olursa olsun sosyo-ekonomik dönüşümün etkisi mühimdir. Kapitalist sanayi ve tarım ile orta sınıf ve işçi sınıfının ortaya çıkışları, bütün toplumsal koşulları değiştirmiştir. Siyasetin karakteri farklılaşmış, seçkine değil çoğunluğa dair bir meseleye dönüşmüştür. Genel kültürün oluşması açısından önemli olan entel değil avamdır. Modernleşme sürecinde avamın bir türü yükselir saygın bir dile dönüşür (Nairn, 2015, s. 16).

Literatürde en çok ses getirenlerden birisi de milletleri ve milliyetçiliği "artefact" kültürel yapım kavramıyla açıklayan bir anlamda Hobsbawm'ı tamamlar gibi görünen Benedict Anderson'dur. Anderson milliyetçilik üzerinde çalışan teorisyenleri üç paradoksun şaşırttığını söyler: 1. Ulusların, tarihçinin gözündeki nesnel modernliği karşısında milliyetçilerin gözünde sahip oldukları öznel kadimlik. 2. Sosyo-kültürel bir kavram olarak milliyetin biçimsel evrenselliği-modern dünyada tıpkı kadının ya da erkeğin bir cinsiyete sahip olması gibi herkes bir milliyete sahip olabilir, olmalıdır ve olacaktır- karşısında kavramın somut tezahürlerinin iflah olmaz bir biçimde tikel olması; öyle ki örneğin Yunan uyruğundan olmak tanımı gereği sui generistir.3. Milliyetçiliklerin, siyasal güçleriyle karşılaştırıldığında ortaya çıkan felsefi sefaletleri hatta tutarsızlıkları . Başka bir deyişle diğer –çilik'lerle kıyaslandığında milliyetçilik,

kendine Hobbes'lar, Tocqueville'ler, Marx'lar ya da Weber'ler ölçeğinde büyük düşünürler yaratamadı. Neticede kozmopolit ve çokdilli aydınlar milliyetçiliğe yukarıdan baktı (Anderson, 1995, s. 19). Anderson'a göre (A.g.ç., s. 22) Milletler hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, haklarında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de zihinlerinde toplumlarının hayali yaşamaya devam edecektir. Cavalı köylüler hayatta hiç görmedikleri insanlarla kendileri arasında bağlar bulunduğunu biliyorlardı, ama bunları tikel akrabalık ve himaye ağları olarak hayal etmekteydiler. Yakın zamana dek Cava dilinde toplumu karşılayacak bir kelime yoktu. Ulus egemen olarak hayal edilir, çünkü kavram, Aydınlanma ve devrimin ilahi olarak buyrulmuş, hiyerarşik hanedanlık mülklerinin meşruiyetini aşındırmakta olduğu bir çağda doğmuştu. Ayrıca ulus, bir topluluk, cemaat olarak hayal edilir, her ulusta geçerli olan eşitsizlik, sömürü ilişkileri daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Milyonlarca insanın birbirlerini öldürmekten çok böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarının nedeni bu kardeşlik duygusuydu. Batı Avrupa'da 18. yüzyıl yalnızca milliyetçiliğin doğumu değil aynı zamanda dinsel düşüncenin de günbatımıdır. Ulus devletlerin yeni ve tarihsel oldukları yaygın kabul görmekle birlikte genel olarak ulusun ezeli bir geçmişten kaynaklandığına ve sınırsız bir geleceğe doğru kesintisizce gittiğine inanılır. Milliyetçiliğin büyüsü rastlantıyı yazgıya dönüştürmesidir. Anderson bu noktada milliyetçiliğin diğer siyasi ideolojilerle ilişkili değil, kendisi gibi verili olan onu önceleyen dinsel cemaat ve hanedanlık mülkü gibi kültürel sistemler ile incelenmesi gerektiğini belirtir (A.g.ç., s. 26). Anderson 1500 öncesi basılan kitapların %77'sinin Latince diğerlerinin mahalli dilde olduğunu söyler. Zamanla bu dil entelijansiyanın dili olmaktan çıktıkça halk dillerinin sayısı artmış yayıncılık uluslararası bir girişim olmaktan çıkmıştır. 17. yüzyılda kutsal kraliyetlerin sahip olduğu meşruiyet Batı Avrupa'da inişe geçmeye başladı. 1914'te bile dünya siyasal sisteminde çoğunlukla hanedanlık devletleri vardı. Ancak meşruiyet temelleri sarsıldığından hanedanlar kendilerine daha ulusal payandalar aramaktaydılar. Ancak ulusun tasavvur edilmesinde en çok katkısı olan dünyayı kavrama tarzında meydana gelen değişikliklerdi. İlk kez Avrupa'da 18. yüzyılda ortaya çıkan roman ve gazete bir hayali cemaat olarak ulusu temsil etmenin teknik araçları olmuştur. Anderson bu noktada best-seller romanların yapısı olan "homojen ve içi boş olan bir zaman" kurgusuyla modern ulusun

şekillenişindeki bağları gösterir. Homojen ve içi boş bir zamanda takvim boyunca ilerleyen bir sosyolojik organizma fikri, tarihte ilerleyen kütlesel bir cemaat olarak tasarlanan modern ulus fikrinin çok açık benzeşidir. Bir Amerikalı 240 küsur bin yurttaşından ancak bir avuç kadarını tanımak bir yana ancak isimlerini bilebilir, ne yaptıkları hakkında en ufak bir fikri yoktur. Ama kendisiyle ortak ve eşzamanlı faaliyetlerin sürekliliğine güveni tamdır (Anderson, 1995, s. 41). Bu bağlamda Anderson milliyetçi hareketlerle iç içe geçmiş bazı romanları yukarıda belirtilen kurgu bakımından analiz eder. 1887'de Filipino milliyetçiliğinin babası Jose Rizal'ın "Noli Me Tangere" romanı, 1816'da Jose Joaquin Lizardi'nin "El Periquillo Sarniento" romanı, Mas Marco Kartodikromo'nun 1924'te tefrika edilen öyküsü "Semarang Hitam" romanı (A.g.ç., s. 39-47). Anderson bundan sonra hayali bağın ikinci kaynağı olan gazete ile piyasanın ilişkisini inceler. "Hegel gazetelerin modern insan için sabah dualarının yerini tuttuğunu söylemişti" diyen Anderson modern insanın kendi gazetesinin tıpatıp aynılarının otobüste, berberde, komşularında tüketildiğine tanık olduğunu hayali dünyanın gündelik hayatta köklerini saldığını görmüş olduğunu söyler. Bu şekilde bir topluluk için anonimleşmeye duyulan güven yaratılmış olmaktadır (A.g.ç., s. 50-51). Birliğin oluşturulması için dil'in önemi Yunan milliyetçiliğinin oluşturulmasında da görülmektedir. M.Ö. I. yüzyılda Attika bölgesinde konuşulan edebi düzyazı dili olarak görülen klasik lehçenin canlandırılmaya çalışılmasıyla ikidillilik ortaya çıkmıştı. Büyük İskender ile birlikte Attik ve diğer lehçeler Yeni Ahit'in dili olan yeni bir ortak dil olan "koine" içinde massedilerek ortadan kalkmaya başlamışlardı. Koine ana dili Yunanca olmayan halklar arasında ortak bir dil olarak gelişmişti. Bundan rahatsız olan aydın kesimi Attik dilinin yazı dili olarak kullanılmasını savundular. Böylece âlimler, öğretmenler, öğrenciler ve hatipler klasik yazarları taklit ederek yazarken, sokaktaki adam koine'yi kullanmayı sürdürdü. Konuşma dilinin yazılı dilden ayrışması uzun bir dönem aldı. Modernleşmeyle birlikte bu bir sorun haline gelmiş, Spiridon Zambelios daha 1852'de bunun bir filolojik sorun değil Yunanistan'ın kaderiyle ilgisi siyasi bir sorun olduğunu ifade etmişti. Bundan etkilenen aileler çocuklarına Petros ve Maria yerine Theimistokles ve Aleksandra gibi klasik dönem isimleri vermeye başladılar (Jusdanis, 1998, s. 71).

Hobsbawm ve Anderson'un milliyetçiliğin bir icat/yaratım olduğu yaklaşımı literatürde oldukça etki yaptı. Ancak genel olarak bu sosyal bilimciler bilinse de

onlardan daha önce bu yaklaşımın öncüsü "Middle Eastern Studies" dergisi kurucusu Elie Kedourie'ydi. Kedourie'nin kitabının Türkçe baskısının önsözünü yazmış olan Erol Güngör, son yüz elli yıla siyasi doktrinler bakımından bir ad verilecek olsaydı bu adın "milletler çağı" olacağını yazar. Güngör'e göre (1971, s. VII) milliyetçilik Marksizm de dahil bütün dinlerden daha kuvvetli, birleştirici bir güç kaynağıdır. Kedouire'ye göre milliyetçilik, 19. asrın başında Avrupa'da icat edilmiştir. Bu görüş, kendi hükümetini kurmağa yetecek nüfus birimini tayin, devleti kullanma meşruiyeti, devletler topluluğunu gereği gibi düzenleme ölçülerini temin edecek bir kıstas verdiği iddiasındadır. Buna göre milletler bölünmüş, muayyen vazıflarla tanınmış ve tek meşru hükümet şeklinin milletlerin kendilerin idare etmeleri olduğu ileri sürülmüştür. Milliyetçiliğe ve millet kelimesine 18. asrın sonuna kadar bilinmeyen bir mana katması bu düşüncenin bir zaferi olmuştur. Bu asırda insanların ortak bir tarafı olduğu bunun da insanlar arasında mevcut farktan daha önemli olduğu keşfediliyordu. Fransız "İnsan ve Vatandaşlık Hakları Beyannamesi" "Hakimiyet millete aittir, hiçbir fert veya teşekkül, sarih olarak bu kaynaktan çıkmayan bir yetkiyi kullanamaz" ifadesinde "bir toplumun siyasetini, köklü değişikliklerle nasıl yürütebileceğine" dair öyle bir şart vardır ki bu mevcut olmadan milliyetçiliğin anlaşılması mümkün değildir. Evet bütün hakimiyet aslında millete aittir ama millet ile ne kastediliyordu. Millet "Nacio" konuşma dilinde bir aileden büyük fakat kabile ve kavimden küçük bir topluluğa doğuştan benzerlik gösteren bir insan kümesini ifade etmekteydi. Bu anlamda Roma halkından (Populus Romanus) bahsedilebilir ama Roma milleti (Natio Romanorum) denmezdi. Bu terim yabancıların topluluğu için kullanılmaktaydı. Ortaçağ üniversiteleri milletlere bölünmüştü. Paris üniversitesinde Şerefli Fransız milleti, Sadık Picardie mileti, Muhterem Normandiya milleti ve Sebatkar Alman milleti olarak eyaletleri gösteren bir ayrım vardı. Ancak bu ayrım bugün anladığımız manada coğrafi taksimatı da, milleti de kastetmiyordu. Fransız milleti denince, İtalyan ve İspanyollarda dahil Latince konuşanlar, Picardie milleti denince Hollandalılar, Normandiya milleti denince Kuzeydoğu Avrupa'dan gelenler ve Alman milleti denince de Almanlar ile İngilizler anlaşılıyordu. Kelime yayıldıkça müşterek isim gibi bazen de kötüleyici olarak kullanıldı. Machiavelli Ghibelline milleti, Montesquieu ise rahiplerin dindar milleti olduğunu söylüyordu. Bu şekilde cins ismi olarak millet kelimesi 18. asır boyunca devam eder. Hume "Milli Seciyeye Dair" adlı makalesinde "Bir millet devamlı ilişkiler

sonunda müşterek özellikler kazanan fertler topluluğudur" der. Diderot ile d'Alembert ise Fransız ansiklopedisinde milleti muayyen genişlikte ve sınırları belli bir ülkede oturan, aynı hükümete tabi olan önemli sayıda halkları gösteren bir cins ismi olarak tarif etse de millet kelimesi zaman içinde siyasi bir mana kazanır. Zaman içinde millet bir ülkeyi şuralarda, meclislerde temsil eden heyet anlamına gelmeye başladı. Kilise konseyleri de bu anlamda milletlere bölünmüştü. Montesquieu "Yasaların ruhu"nda Fransa'da ilk iki hanedan zamanında millet denince akla lordlar ve papazların geldiğini söyler. Yani bu durumda Hakimiyet milletindir derken millet ifadesi hükümdar ve aristokrasiden daha fazlasını anlatmaktadır (Kedourie, 1971, s. 4-7). Kedourie bu süreçte Kant'ın felsefi katkılarına da değinir. Hürriyet ve self determination kavramlarının ilk açılımı Kant kaynaklıdır. "Ahlakın metafizik temelleri" (1785) kitabında "Ahlakın kaynağını tabiatta değil kendimizde arayacağız, onu Tanrının iradesine bağlarsak kendi irademize değil harici bir iradeye uyarız. Bu durumda hürriyet manasızdır" gibi ifadelerde bulunur. Neyin iyi olacağını insan seçmelidir. Oysa Luther kurtuluşa insan ameli ile değil imanla yaklaşacağını söylemektedir. En yüksek ahlak ve siyasi anlamda self determinasyon fikri bu şekilde ortaya çıkmaya başlıyordu. Kant'a göre bilgimizle fenomen-numen ayrımında ancak fenomen dünyayı yani numen dünyasının hiçbir zaman vakıf olamayacağımız yönünü kavrayabiliriz. Peki gerçek bir şey olduğunu nasıl bilebiliriz. Bilmezsek o yoktur çünkü (Kedourie, 1971, s. 13-22). Bu soruya Fichte "Tabii Hukukun Temelleri" (1796) ve "Kapalı Ticaret Devleti" (1800) ve "Alman Milletine Hitaplar" (1807-8) kitaplarıyla bir açılım getirir. Bilginin temeli olan şeyler şuur verileridir. Şuurun dışında bir dünya yoktur. Her şey evrensel bir şuurun tezahürüdür. Kant'ın numenali varsa bu şuur mahsülüdür dolayısıyla bilinebilir. Evrensel şuur bireysel şuurları da kapsar. Bu durumda Kant'ın kendisinden ve eylemlerinden sorumlu olan bireyi bütünün bir parçası olmuştu. Evet birey kendisini gerçekleştirecek ama gerçek olan evrensel şuurdur. Demek ki birey evrensel şuurun içinde yani milletin içinde eriyecekti. Peki hürriyet ne olacaktı? O da bireyin evrensel şuur olan devletle özdeşleşmesi halinde ortaya çıkacaktı. Kedouri'ye göre (1971, ss. 30-75) Fichte devleti merkeze alarak bireysel özgürlükleri geri plana atmıştı. Başka bir taraftan da devletin millet esasına dayanması gerektiğini belirterek insanlar arasındaki ayrıma katkıda bulunmuştu. Her insan kendine benzeyenin yanında yerini almalı devletin kendisini özgürleştirmesine katkı sağlamılıdır. Bu şekilde birey hürriyetine

kavuşacaktır. İmparatorluklarda despotizmin olmasının sebebi işte bu ilkenin olmaması yani çok milletli olmalarıydı. Fichte ve diğer Alman aydınları için devlet katında görev almak buraları yüksek tabakaların doldurması nedeniyle zordu. Bu aydınların en iyi alabileceği iş üniversite hocalığıydı. Kedouri'ye göre post-Kantcıların Fransız inkilabı hayranlıkları buradan gelmekteydi. Kedourie 19. asırda milliyetçilik demokratik ve solcu bir hareket sayılıyordu diyerek devam eder. Milliyetçi hareketleri desteklemek her liberal ve insansever için bir vazifeydi. Bolşeviklere göre milli burjuva mücadele sürecinde ilerici bir hareketken sosyalizmle çatışmaya başlayınca gericilik olmuştu. Milliyetçi hareket Avrupa'da gericilik Asya ve Afrika'da ise ilericilik sayılmaktaydı (A.g.ç., s. 82-84). Kedourie bundan sonraki bölümde milliyetçilik uygulamalarını tarihsel bağlamında karşılaştırmalı olarak incelemeye devam eder.

Çek Marksist tarihçi Miroslav Hroch da yaklaşımında toplumsal-kültürel dönüşümlerle milliyetçiliği açıklar. Hroch Orta ve Kuzey Avrupa üzerinden milliyetçiliği sayısal verilerle analiz etmiş ve millet inşa sürecinin tek bir örnek üzerinden, ayakları yere basmayan, ampirik verileri gözardı eden yaklaşımlarla olamayacağını söylemiştir. Milletler ebedi bir fenomen bir mit bir icat değildir. Geniş coğrafyada yaşayan insanların öznel bir kolektif bilinç algısıdır aynı zamanda. Ortaçağlarda da varolan milliyetçiliğin 19. yüzyıl sonrası farklılaştığını belirtir. Bu bağlamda küçük milletlere yönelir. Bu küçük milletler soyluları, edebiyatı ve devletlerinin yokluğu nedeniyle henüz egemen değildirler. Yani bunlar Fransa, Hollanda ve Portekiz gibi büyük millet kategorilerinden farklılaşırlar. Küçük milletlerin içinden seçkinler, etnisitelerinin bir millet olduğuna karar verdiklerinde hareketlenme başlar. Hroch burada "milli ajitasyon" kavramını kullanır. Bu süreci A aşamasını kültürel ve edebi uyanışlar, B aşamasını milliyetçi ajitasyon ve milli politikayı bayraklaştıran kadroların faaliyetleri, C aşamasını ise kitlesel milliyetçi hareketler olarak sınıflar. Bundan sonra artık milli kimlik oluşturulma süreci başlar. Hroch araştırmasını tam da bu noktaya yoğunlaştırır (Hroch, 2015).

Milliyetçilik literatüründe dönüm noktalarından birisi de etno-sembolcü yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre milliyetçilik on sekizinci yüzyılda ortaya çıksa bile milli bilinç daha önceki dönemlerde de görülmektedir. Bugünün milletleri geçmişin etnik topluluklarıdır. Örneğin A. D. Smith'e göre etnisiteyi aşan milli duygular Avrupa'da on beş ve on altıncı yüzyıllarda görülebimektedir. Dini ve bürokratik sınıflar,

toprağa bağlı siyasi-kültürel bir topluluk olarak algıladıkları millet kavramına bağlılık duymaya modern dönemden önce başlamışlardı. Eğitimli kentli sınıfları da kapsayan halk egemenliğine dayalı milliyetçilik İngiltere ve Hollanda'da on altıncı yüzyıldan itibaren görülmektedir. Terim, milliyetçilik çözümlemelerinde etnik geçmişe yani kültüre ağırlık veren kuramcılar için kullanılmaktadır. İlkçiliği reddeden, modernist yaklaşımı yetersiz bulan John Armstrong, Anthony D. Smith, John Hutchinson gibi sosyal bilimciler ilkçilik ve modernizm açıklamalarının arasında bir tür orta yol bulma arayışındadırlar. Ancak bu kuramcılar terimi hiçbir şekilde kullanmamışlar ayrıca birbirlerinin hakkında eskilcil, etnikçi gibi ifadelerde bulunmuşlardır. Bu kavram daha çok genç kuramcılar tarafından kullanılırken zaman içinde A. D. Smith de kavramı kullanmaya başlamıştır. Etno-sembolcüler, milliyetçiliğin modern çağın ürünü olduğunu kabul ederek ilkçilerden ayrılırken, milliyetçiliği kapitalizm, endüstrileşme gibi modern süreçlerle açıklayan kuramlarla da yetinilmemesi gerektiğini öne sürerler. Bu açıklamalar etnik bağlılığın kalıcılığını gözardı etmektedir (Özkırımlı, 1999, s. 194-196).

Etno-sembolizmin kurucusu sayılan ilk önemli ismi 1982'de yayınladığı "Nations before Nationalism" kitabıyla John Armstrong'dur. Kitabın da kavramlar, hanedanlar ve krallıklar üzerine küçük bir sözlük hazırlayan Armstrong bir de zaman dizini hazırlamış bunu 1877 Osmanlı-Rus harbiyle neticelendirmiştir. Etnik kimliğin Annales tarih okulunun yöntemi gibi yüzyıllar içinde takibi yapılması gerektiğini, ancak bu durumda süreklilik görüleceğini iddia eder. İlk kitabının ardından sonraki çalışmalarına kadar Anderson, Hobsbawm ve Gellner'in çalışmalarının ardından milletlerin milliyetçilik öncesi var olduğunu iddia etse de, belirli bir zamanda icat edildiğini söyler. Armstrong antropolog Fredrik Barth'ın 1969'da yayınlanan "Ethnic Groups and Boundaries" sempozyum derlemesinin tesirinde etnik kimliklerin sabit olmadığını bireylerin zaman içinde algılarına göre değiştiğini söyler. Bu yüzden Armstrong'a girmeden önce Barth'ın yaklaşımının bir özetini vermekte fayda var. Barth bu derlemesine uzun bir giriş ve bir makale ile katılıyordu. Çalışması etnik ilişkiler disiplininin de başlangıcı sayılmaktaydı (Kaya, 2001, s. 7). Barth'a göre sosyal antropologlar, toplum gibi soyut kavram kullanmış bunun içinde olan grupları ve bunların oluşumlarını incelememişlerdir. Bundan dolayı etnik grupların oluşumuna ilişkin teorik-pratik değerlendirmeler yapılamamıştır. Etnik grup farklılıkları hakkında,

ilki komşu gruplara karşı geliştirilen kültürlerin korunması,ikincisi kültürel farkları coğrafi, toplumsal yalıtılmışlıkla açıklayan iki değerlendirme vardır. Barth'a göre etnik gruplar arasında alışverişler olsa dahi sınırlar kalıcıdır yani iletişim, bilgi alışverişi ve ilişki eksikliğine bağlı olmayıp, sınırların varlığı dışlama ve dahil etme süreçleriyle alakalıdır. İkinci olarak bazı önemli sosyal ilişkilerin sınırlara ve kutuplaşmış etnik statülere rağmen oluşabileceğidir. Yani sosyal etkileşim eksikliğinden kaynaklanmak yerine oluşturulan sosyal sistemlere kaynaklık yapabilecek unsurlardır. Bu durumda etkileşim farklılıkların azalmasına yol açmaz, etnik gruplar arasındaki ilişkilere ve bağımlılığa rağmen varlığını sürdürür. Etnik gruplar sosyal aktörlerin içinde yaşadığı gruplara ilişkin yaptıkları tanımlamalar sonucunda oluşan kategorilerdir (Barth, Giriş, 2001, s. 12-13). Ortak kültür etnik grup oluşumu sürecinde belirleyici bir unsur değil, bu oluşumun bir ürünüdür. Bu yaklaşım etnik grupların sürekliliği ve bu grupların tasarımını belirleyen etmenlerin yeri anlamında ön yargılı sonuçlar doğuracaktır. Etnik grup kendisini kök ve geçmiş bazında kimliklendirir. Aktörler kendilerini ve diğer sınıflara mensup kimseleri sınıflandırmak için etnik kimliklerini tanımlarlar. Sınırları belirleyen kültürel unsurlar da değişebilir ancak grup üyeleri ve dışındakiler arasındaki kutuplaşmaya varan farklılıklar sınırların teminatıdır. Bir grubun üyeleri başka grubun üyeleriyle etkileşim halindeyken kimliklerini koruyorlarsa aidiyet ve dışlama süreçleri devrededir. Yani sadece sınırların oluşmasına dayanmamaktadır bu ayrışma. Farklı kültürlerden gelenlerin etkileşimi sırasında kültürel farklılıkların azalması, benzerliklerin artması beklenmekteyse de farklılıklar devam etmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan örgütsel yapılar gruplar arasında benzerlik gösterir (Barth, Giriş, 2001, s. 19-21).

Antropologlar etnik gruplar arasındaki ilişkileri koloniyel yapılarda bir araya gelen farklı kültürlerin değerlendirmesi olarak tanımlamışlardır. Etnik farklılığın tanımının yapılabilmesi için, önce farklılıkları ortaya çıkaran unsurları bulmak gerekir. İlk olarak farklı bir toplum ikinci olarak da bu toplum için geçerli standartların başka bir toplumdan ayrımı. Bu unsurlar farklılıkların nasıl oluştuğunu açıklayamasa da nasıl sürekli olduklarını açıklayabilmektedir. Her toplumun kendine has değerleri vardır ve bu değerler arasındaki farklar ne kadar büyükse farklı etnik grupların oluşumu da kolaylaşır. Çok etnili toplumlarda insanlar farklılıkların devamı için elinden geleni yaparlar. Sosyal kimliklerin bu kriterlere göre belirlendiği toplumlarda bu durum

kaçınılmazdır (A.g.ç., s. 20-21). Etnik sınırların korunması, nüfus hareketleri ve kültürel sınırların kalıcılığına vurgu yapan Barth etnik kimliğin devamının her zaman şart olmadığını değişen koşullarda yeni kimliklerin oluşabileceğini Pathan örneğinde gösterir. Sahip olunan etnik kimliğin devamı ya da başkasıyla değiştirilmesi diğer entisitelerin performansına ve sundukları imkana bağlıdır. Kültürel farklılıkların devamı etnik sınırların sürmesini sağlasa da kültür hiçbir zaman etnik sınırlara bağlı değildir. Değişebilir, öğrenilebilir. Bir etnik grubun tarihi o grubun kültürel tarihiyle özdeş değildir. Grubun geçmişteki kültürünün uzantısı olma gereği de yoktur. Sınırların belirlediği, daimi bir örgüt ilişkili tasarımlardır. Kültür ise çok daha fazla değişime uğrar (Barth, Giriş, 2001, s. 39-40). Barth yine aynı derlemede Pathan kimliği üzerine makalesinde bu kimliğin korunmasının grup açısından öncelikli olduğunu ancak birbirinden kopuk yaşadıkları için bu amaca ulaşmanın zor olduğunu belirtir. Pathanlar kuşaklar önce yaşayan ortak atalardan geldiğini toplum yapısının ataerkil olduğunu, soyundan geldikleri Qais'in Peygamber döneminde yaşayıp kendiliğinden müslüman olduğunu, İslam'ı zor kullanmadan seçtiklerini ifade ederler. Pathanların kendi aralarında sınırların korunması için misafirperverlik ve ürünlerin saygın kullanımı (Melmastia) halk meclisleri ve kamu işlerinin saygın yürütülmesi (Jirga) ve aile yaşantısının saygın bir şekilde idare edilmesi ve mahremiyet (Purdah)(Barth, 2001, s. 135-139). Barth bu süreci Pathanların Belucilerle ilişkisi bağlamında incelemeye devam eder. Siyasal ve ekonomik örgütlenmeler nedeniyle Pathanların bir kısmı Beluci kabilelerine katılırlar. Başarılı olmalarının tek yolu onların kültürüne tam uymaktır, bu da kimliklerinin yok olmasını beraberinde getirmektedir. Bu aşamada Pathanların diğer gruplarla ilişkilerini inceleyen Barth onların kendilerine komşu gruplardan farklı olmadıklarını neden aynı etnik kimliği taşıyan grupların kültürel açıdan farklı olduklarını sormaktadır. Etnik grupların belirgin kültürel ögeler nedeniyle birbirlerinden ayrıldıklarını söylemek mümkün. Bu ögeler giyim tarzından verasete kadar farklılık göstermektedir. Ancak etnik kimliklerdeki farklılıklar bu kültürel ögelerle açıklanamaz. Değişen yaşam koşulları bazı Pathanlıları kimliklerini değiştirmeye zorlamıştır. Erişilebilir alternatif bir kimlik olduğu zamanlarda asimile olmuşlarsa da bazı durumlarda bu gerçekleşmemiştir (A.g.ç., s. 150-152).

Modern milliyetçilik ilk kez İngiltere'de 17. yüzyılın Püriten devrimiyle ortaya çıkmıştır. İlimde, siyasette, ticarette, düşünce alanında ileri giden İngiltere'de Hümanist

ve Calvinist ahlaka dayalı yeni bir döneme girilmiş, bu şekilde doğan liberal milliyetçilik aynı anda orta ticaret sınıfının da oluşmasına yol açmıştı. Başlarda dini muhtevaya yakın olan bu yaklaşım sonraki yüzyıllarda laikleşerek gelişme göstermiş, hürriyet ve kişisel haklar gibi düşünceleri dünyaya yaymıştı. Locke ile siyasal felsefe haline gelmiş Amerikan ve Fransız devrimlerini etkilemiştir. Amerikan milliyetçiliği, koloni yerleşimcilerinin hakları ve hürriyetleri için, özellikle Jefferson ve Paine tarafından ifade edilen fikirlerle doğmuştur. Denilebilir ki 18. yüzyılda doğan siyasal fikirlerin ilk başarısı Amerika'nın doğuşu ve bağımsızlık bildirisidir. Jefferson'un yazdığı bildiride hükümetlerin vatandaşların hayat, hürriyet ve mutluluk haklarını sağlayamadığı taktirde idare edilenlerin ayaklanma hakkına sahip olduğu yazmaktadır. Bu fikirlerin izleri Fransız ihtilalinde de görülecektir. Fransız ihtilali ve Napolyon savaşlarıyla milliyetçilik Avrupa'nın en ücra köşelerine kadar yayılmıştır. İhtilal; aristokratik-geleneksel ve kültürel milliyetçilikten farklı olarak devrimci demokratik milliyetçilik denilebilecek yeni bir akımı doğurmuştur. Avrupa'ya bir çok ajan göndermiş, henüz bağımsızlığı olmayan bir çok ulusu ayaklanmaya teşvik etmiştir. Avrupa'da feodal ilişkiler ortadan kalkmış yerine millet hakimiyeti ve çıkarı kavramları gelmiştir. Habsburglara karşı Macarları ayaklandırma için yayınladığı bildiride milli dilleri, gelenekleri ve asil soylarıyla övünüyorlarsa kendi içlerinde yaşayan, istekleriyle itaat edecekleri bir kralı seçmeleri gerektiğini söyler. Napolyon mağlup edilse dahi fikirleri müsait zamanlarda harekete geçmiştir. Devrim ayrıca "halkların kendi geleceklerini kendilerinin tayin etmesi" ilkesini ortaya koymuştu. Milli devlete sadakat, vatan, vatan için, milli bayrak, milli marş, milli tatil gibi kavramları ortaya çıkarmış, milli iradeyi ortaya çıkarması bakımınıdan "plebisiti" desteklemiş, "İnsan ve vatandaş hakları bildirisi" ile bütün insanlara hitap etmiştir. Bireysel hürriyet, eşitlik, ve bütün insanların kardeşliği ilkesi, sonradan liberal milliyetçiliğin düsturu haline gelmiştir. Bu ilkelere karşı Avrupa'da ama özellikle Almanya'da yeni bir milliyetçilik ortaya çıkmıştır. Amerikan ve Fransız ihtilallerinin esasını teşkil eden milliyetçiliğin hümaniter ve liberal şekline karşıt bir akımdır bu (Oba, 1995, s. 26-29). Eugen Weber klasik olmuş "Peasants into Frenchmen" kitabında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygın ve zorunlu eğitimin, paralı askerlikten zorunlu askerliğe geçişin, ulaşım ve kitle iletişim araçlarının kırsal bölgelere girmesinin neticesinde buraların nasıl Fransız kimliğine

dönüştüğünü göstermiştir. Bu bağlamda milli kimliğin nasıl inşa edilir bir şey olduğu net bir şekilde tesbit edilmektedir (Weber, 2007).

Milliyetçilik çalışmalarında temel alınan etnik-sivil karşıtlığı pek çok terimle ifade edilmiştir. Batı/Doğu, mülkî/soykütüksel, siyasi/kültürel, ilerici/gerici, akılcı/romantik, liberal/otoriter, iyi/kötü vb. İster değer yargısı, ister analitik çözümleme için olsun, bu ikiliklerin birleştiği nokta milliyetçiliğn temel olarak iki ana karşıtlık kampına ayrılabileceğidir. Etnik milliyetçilik millet tanımında ırk, kültür ve dil birliğini vurgulayarak kültürel ayrıcalık ve özgürlük meselesini öne çıkartır. Millet anlayışı organik ve bütüncüdür. Sivil milliyetçilik ise territoriyalite, vatandaşlık, sivil gurur ve katılım tarafından belirlenir. Etnik milliyetçilik milletin aslını, özünü neyin belirlediğini öne sürer. Milli kimlik nüfusun benzeşliği ve etnik saflığı üzerine inşa edilmiştir. Buna karşılık sivil milliyetçilik öze yönelik olmaktan çok şekilsel ve yöntemseldir. Milletin ortak siyasi idealler ve fikirler etrafında birleşmesini öngörür. Sivil milliyetçilikte, milleti bir arada tutan şey özgürlük ve kendi kendini yönetme gibi ortak idealler ve bu idealleri gerçekleştirmek için bireylerin etkin ve eşitlikçi bir şekilde siyasi sürece katılımını sağlayan parlamento gibi siyasi kurumlardır. Benzeşliği vurgulayan etnik milliyetçiliğin aksine, sivil milliyetçilik etnik ve kültürel çeşitliliğin ortak siyasi idealler ve kurumlar çerçevesinde bir milleti teşkil etmek üzere birleştirebileceğine inanır. Modernist milliyetçiliğin çıkış noktası ise etnik milliyetçilikte olduğu gibi, milleti teşkil eden bireylerin benzeş olmaları fikridir. Ancak etnik milliyetçilikten farklı olarak milleti teşkil eden özün etnik veya ırksal olduğunu iddia etmez. Milleti bütünleştiren unsur girişilen Batılılaşma sürecidir. Yani bu süreçte oluşan "asrî medeniyet"in kültürel kuralları, ahlaki değerleri ve toplumsal kimlikleri milli kimliğin içeriğini oluşturmaktadır. Modernist milliyetçilik ile sivil milliyetçilik arasındaki temel fark ilkinin siyasi katılım konusundaki şüphesi ve isteksizliğidir. Modernist milliyetçilik topyekün kültürel dönüşümü gerekli kılan Batılılaşmaya sıkı sıkıya bağlı olduğu için, yerel, geleneksel ve dini toplumsal kimlik ve taleplerin ifadesini sakıncalı ve hatta tehlikeli bulur. Etnik milliyetçiliğe benzer şekilde modernist milliyetçliik için de siyasi katılım ikincil önemdedir. Esas hedef milli birlik ve bütünlük çerçevesinde toplumsal dönüşümdür. Modernist milliyetçilik için milli bütünlük, Batılılaşmış, laik, modern bireylerin benzeşliğinden doğan, yani türdeşlik ile gerçekleştirilen bir bütünlüktür. Türdeşlik üzerine inşa edilen dayanışma ve aidiyet ise güçlü, merkezcil bir devleti hem

kuramsal olarak varsayar hem de pratikte gerekli kılar. Bu bağlamda Batılılaşma sürecini sekteye uğratabilecek etnik, kültürel, dini veya bölgesel grupların siyasi sürece katılımları yaşamsal önemde olan bu süreci baltalayabileceği için arzu edilemeyen, belli sınırlar kaydıyla müsamaha gösterilebilecek bir durumdur. Etnik ve sivil milliyetçiliğe ek olarak modernist milliyetçilik kavramının eklenmesi Batı dışı toplumların milliyetçilik deneyiminin açıklanması bağlamında gereklidir. Milliyetçilik literatüründe genel kanı Üçüncü danya milliyetçiliklerinin tarihsel oluşum koşulları nedeniyle problemli oldukları yönünde. Sömürgecilik karşıtı hareketler olarak biçimlenmeleri çözümü zor bir açmazı getiriyor. İçsel çelişkilerinin kaynağında eşzamanlı olarak bir yandan özgünlük arayışına girmeleri, diğer yandan ise modernleşme çabaları yatıyor. Batılı kurum, değer ve teknolojinin benimsenmesi yönünde bir hamle gerekirken, özgünlük endişesi tam tersi istikameti işaret ediyor. Yerel, öznel, dini ve geleneksel olanın baştacı edilmesi (Akman, 2002, s. 81). Bir ülke sömürgeci güçler karşısında kuvvetli olduğu oranda modernist bir milliyetçilik geliştirmeye meyillidir ya da tersinden söylenirse, bir ülke sömürgeci güçler tarafından ne denli etkin ve şiddetli şekilde boyunduruk altına alınırsa, milliyetçiliğin de etnik olma ihtimali o denli güçlü olur. Doğrudan sömürgeleşme olmaması durumunda modernist elitler toplumlarını Batılılaştırmak için çabaları daha yoğunlaşabilir. Sömürgeciliğin güçlü olduğu durumda ise elitler için en önemli şey milli kültürün özgünlüğü ve üstünlüğüdür. Modernleşmeye karşı özgünlük açmazı şiddetli tezahür ettiğinde milliyetçilik etnik, açmaz zayıf olduğunda ise modernist veya bazen sivil olmaktadır. Açmaz belirleyiciyse etnik ve kültürel farklılık merkezi önemde, zayıf olduğunda ise etnik ve kültürel özgünlüğün ve farklılığın kamusal alanda ifade ve kutsanma baskısı daha hafif olmaktadır. Dolayısıyla açmazın belirleyiciliğinin zayıf olduğu toplumlarda modernlik sadece pragmatik ve araçsal olarak değil, amaçsal ve ideolojik olarak da benimsenebilir. Etnik olarak tanımlanan bir milletin hizmetkarı olmaktansa modernlik kendi içerisinde bir amaç, milletin niteliğini tanımlayan bir ideal halini alır. Türk milliyetçiliği bağlamında ise 19. yüzyılda yürürlüğe giren reformlar pragmatik ve spesifik nedenliyken Cumhuriyet döneminde reformlar tümel ve ideolojik bir nitelik kazandı. Kemalist Türk milliyetçiliğinde ulus-devlet ve ulusal kimlik öncelikle uygarlaşma projesinin bir gereği olarak benimsenir. Bu bakımdan tüm Üçüncü Dünya milliyetçiliklerine atfedilen modernleşme/özgünlük açmazının Kemalist milliyetçilik için birinci dereceden

belirleyici olmadığını söylemek mümkündür. "Modernist milliyetçilik" terimi doğrudan sömürgeleşmemiş Batılı olmayan toplumların milliyetçilik deneyimlerinin kavramsallaştırılması için önerilmektedir. Bu kategoriye uymayan Osmanlı ve Rusya gibi ülkeler için Üçüncü Dünya milliyetçiliklerinde içkin ve evresel olduğu öne sürülen modernleşme/özgünlük açmazı hem tarihsel hem de kuramsal önemini önemli ölçüde yitirmektedir (A.g.ç., s. 84-87). Gelişmeleri anlayamayan halk Yakup Kadri'nin romanındaki gibidir. Ancak bu durumu yaratan da Anadolu'yu ihmal eden aydınlardır (Karaosmanoğlu, 1972).

4.2. Yeni Araştırmalar

4.2.1. İsimsiz Askerin Karısı ve Kıta Milliyetçiliği

Yeni toplumsal hareketleri etkileyen sosyolojik süreç milliyetçilik araştırmalarını da belirlemişti. Bu araştırmalar 1980'lerin sonuna doğru başlamış disiplinlerarası bir nitelik göstermiş, çalışmalarda o tarihe kadar unutulan, fark edilmeyen Batı merkezli, erkek egemen ve günlük yaşamın içindeki güç ilişkilerini yeniden üreten sürece dikkat çekilmiştir. Bu tarihden sonra feminist anlatı ve sömürge deneyimleri milliyetçilik literatüründe yerini almıştı. Milliyetçiliğin toplumsal cinsiyet boyutu en iyi isimsiz asker kavramsallaştırılmasında görülüyordu. Bu yeni yaklaşıma göre isimsiz askerin karısı da vardı ve bunun anlatısı da önemliydi. Tıpkı Vergilius'un "Aeneas" ında onun eşi "Lavinia"nın da bir hikayesi olması gibi (Guin, 2009). Bu yeni süreçte N. Yuval-Davis, D. Kandiyoti, S. Walby, C. Enloe, F. Anthias, K. Jayawardena dikkat çekiyordu. Türk edebiyatı ve sinemasında da kadınların rolü feminist tezin öne sürdüğü gibi görünmez ya da toplumsal rolüne uyan figüratif bir modeldir. Bu bölümde öne çıkan toplumsal cinsiyet ve milliyetçilik çalışmalarına göz gezdirilecektir.

Davis ve Anthias'ın çıkış noktaları feminizmin, devlet ve milliyetçilik üzerine yaklaşımlarının yetersiz olmasıydı. 1989'da birlikte çıkardıkları "Woman-Nation State" kitabı ülkeler arası karşılaştırmalı bir analizi içeriyordu. Davis uzun bir süre Greenwich üniversitesinde "Toplumsal Cinsiyet ve Etnisite Çalışmaları"nı yürüttü. "Gender and Nation" (1997) kitabıyla büyük bir etki yaratan Davis şu anda "UEL Cultural Studies" bölümünde araştırmalarına devam etmektedir. Kitabın önsözünde çalışmanın 1984'de Thames Polytechnic (Greenwich) de başladığını 20 akademisyen ve değişik ülkelerden katılımcılarca üç gün boyunca tartışmaların sürdüğü belirtilmektedir. Çıkarttıkları

sonuca bakılırsa Anthias ve Davis görüşlerinde yalnız değildirler (Davis & Anthias, Introduction, 1989). Makaleler bir taraftan toplumsal cinsiyetin etnik ve ulusal pratikler için, diğer yandan da etnik ve ulusal pratiklerin toplumsal cinsiyet açısından önemli olduğunu göstermektedir (Walby, 2009, s. 38). Bu bağlamda kadınların etnik-milliyetçi süreçlerden etkilenmesi ve bunları etkilemesi anlamında yaklaşımları dikkat çekmektedir. Siyahi ve etnik azınlıklık kadınları ırk ayrımcılığına ek olarak ikincilleştirme olarak cinsiyet ayrımcılığına da (Hooks, 2012) maruz kalmaktadırlar. Kadınlar etnik-milliyetçi süreçlerden etkilenirlerken diğer taraftan da bunları üretmektedirler (Davis & Anthias, Introduction, 1989 s. 1-4). Davis ve Anthias kadınların devletin söylemine katılmaları ve bunları üretmelerini beş başlık altında aktarırlar. a. Etnik grup üyelerini biyolojik olarak (doğurmak) üreterek. b. Etnik-milliyetçi gruplarının sınırlarını yeniden üreterek. c. İdeolojik yeniden üretime katılmak ve diğer kuşaklara aktarmak. d. Etnik-milli ayrımları belirleyen (signifiers) olarak. e. Askeri-ekonomik, politik mücadelelere katılımcı olarak (A.g.ç., s. 8-11). Derlemelerindeki diğer makalelerde Davis ve Anthias'ın bu beş role dair görüşlerini ampirik olarak desteklemiştir (Walby, 2009, s. 40). Davis daha sonra çalışmalarına "Gender and Nation" (1997) ile devam etti. Bu kez kadınlara ek olarak erkeklerin de bu süreçte konumlanışını incelemekteydi. Hocasının dediği "Sadece kadınlardan bahsetmek tek elle el çırpmak gibidir" ifadesinin doğru olduğunu zaman içinde görmüştür. Kadınlığın ilişkisel bir kategori olduğunu ve ulus oluşumunun kendine özgü erkeklik ve kadınlık kavramları ürettiğini bu bağlamda incelenmesi gerektiğini belirtmektedir. Ancak daha önceden Gellner, Hobsbawm. Kedourie, Smith'in yanı sıra bir kadın olan Liah Greenfeld (2017) dahi milliyetçilik araştırmalarında kadını görememişlerdir. Oysa milletleri biyolojik, kültürel ve sembolik olarak yeniden üreten bürokrasi ve entelijansiya değil kadınlardır. Kadınlar o kadar göz ardı edilmiştir ki John Hutchinson ve Anthony D. Smith'in derlediği "Nationalism" antolojisinde dahi son bölümde "Milliyetçiliğin ötesi" başlığında yer bulmuşlardır (Davis, 2007, s. 17-20). Bu durum Seymour Martin Lipset'in "Political Man"ı T.Gurr'un "Why Men Rebel"i, T. H. Marshall"ın "Class, Citizenship and Social Development"i, Karl Deutsch'un "Nationalism and Social Communication"u Barrington Moore'un "The Social Origins of Dictatorship and Democracy"si, S. N. Eisenstadt ve S. Rokkan'ın "Building Satets and Nations"ı ve hatta Perry Anderson'un "Lineages of the Absolutist State"i için de

geçerlidir. Hatta Theda Skocpol"un "States and Social Revolution" kitabı erkeğin modern Fransa, Rusya ve Çin'i inşa etmesinin hikayesidir (Nagel, 2009, s. 65). Halbuki toplumsal cinsiyet, milliyetçilik kurgularının tali değil, kurucu ögesidir. Uluslaşma süreci farklı erkeklik-kadınlık kurgularının ve pratiklerinin çatışmasına dayanır, yani bir takım gerilimler çözülürken yenileri yaratılır (Altınay, 2009, s. 19). Bu anlamda toplumsal cinsiyet özelinde erkeklik ile militarist, milliyetçi ilişki çok önemlidir. Ordu ve paramiliter kurumlarda erkeklerin neden erkekçe yiğitlik ve güçlü karaktere bu kadar takıldıkları her zaman gizemlidir, önce siyahların, sonra (hâlâ) kadınların, şimdi eşcinsellerin askeri kurumlara girmesinden rahatsız olmaları, korkmaları da. Bu çeşitliliğe karşı isterik (!) direniş, erkeklerin sadece geleneği değil belirli bir ırka, cinselliğe ve toplumsal cinsiyete dayanan benliklerinden kaynaklanır. Yani beyaz, erkek, heteroseksüel, maskülen kimlik nosyonu (Nagel, 2009, s. 90).

Walby'e göre (2009, s. 36-37) toplumsal cinsiyet ile vatandaşlık, etnisite, ulus, ve ırk değişkenleri arasındaki ilişkiye yaklaşımlar beş ana eksende görülmektedir. İlki toplumsal cinsiyeti kabul eden ancak bu değişkenleri etkileyemeyeceğini öne süren, ikincisi bu değişkenlerin toplumsal cinsiyeti pek de etkilemediğini öne süren "simetrik" yaklaşım, üçüncüsü tüm toplumsal ilişkilerin birbirlerine eklenerek ele alınması yani siyah kadının hem ırkçılıktan hem de cinsiyetçilikten etkilenmeleri, dördüncüsü beyaz kadınların ezilmelerinde merkezi rol oynayan değişkenlerin diğer etnik grup kadınları için merkezi olmaması nihayet beşinci yaklaşım ise bu değişkenlerle toplumsal cinsiyetin birbirlerini etkilediği görüşüdür. Bunlara ek olarak sınıfsal ve kapitalist ilişkilerin her analizde nasıl ele alındığı gibi bir değişken var. Bu değişken her analizde farklı bir biçimde görünmektedir.

Walby, Anthias ve Yuval Davis'in kadınların etnik/ulusal süreçlere katılımına, kendisinin ise kadınların katılımındaki farklılıklar üzerine vurgu yaptığını belirtir. Kadınlar ve erkekler bu süreçlerde farklı şekillerde etkilenir, bu yüzden farklı ilgi uyandırır (Walby, 2009, s. 41). Walby, öncelikle farklı uluslar ile etnik gruplar arasındaki toplumsal cinsiyet ilişkilerini karşılayacak kavramsal çerçeve sonra da kadınlar ve erkeklerin ulusal projelerle farklı özdeşleşmeleri ve makro düzeydeki gruplarla kurdukları bağlılık ilişkisini araştırmaya çalıştığını söyler. Bunu üç düzeyde inceleyeceğini ifade eder. İlk olarak ulusal projelerin ne ölçüde ve koşulda aynı zamanda toplumsal cinsiyet projesi olduğu, ikinci olarak milliyetçilik, militarizm ve

toplumsal cinsiyet değişkenleri karşılıklı bağlantılar ve farklar düzeyinde, üçüncü olarak toplumsal cinsiyetin sınıf ve etnik ilişkiler ile aynı uzamsal düzeni paylaşıp paylaşmadığı ve kadınlarla erkeklerin farklı uzamsal ölçekleri olan toplumsal olgulara bağlılıklarının olup olmadığını araştıracaktır (A.g.ç., s. 47). Toplumsal cinsiyet, etnisite, ulusal ve ırksal ilişkiler dışında analiz edilemeyeceği gibi bu değişkenler toplumsal cinsiyet dışında da incelenemez. Yapılması gereken bunları birbirine eklemek değil, birbirlerini etkilemelerine olanak vermek ve bunu incelemektir (A.g.ç., s. 62).

Kadının yüceltiliyor görüntüsü altında aslında ikincilleştirilmesi de milliyetçi söylemin asli unsurlarındandır. Chatterjee bu süreci Hindistan örneğinde gösterir. Modern dönemin Hint milliyetçiliğinin kadınlara yeni bir toplumsal sorumluluk üstlenme şerefi (!) verdiğini ifade eden Chatterjee'ye göre (2009, s. 121) maddi dünyanın dayanaklarına boyun eğmek zorunda olan erkeklerle zıtlık olacak şekilde kadınların manevi nitelikleri öne çıkarıldı. Yaşam koşullarının zorunlulukları erkeklerin giyimlerinde, yeme alışkanlıklarında, ibadetlerinde, sosyalliklerinde değişikliklere neden olmuştu. Bu tavizler kendilerini koruyan kadınlarca giderilmeliydi. İbadetleri onlar yerine getirmeli, erkekler gibi yemek yememeli, içki, sigara içmemeliydi. Bu yeni milliyetçi söylem ataerkini otoriteyle değil ustalıklı bir ikna ile halletti. Kadınlar tanrıça veya anne olarak yüceltildi. Kökleri nerede olursa olsun ideal Hint kadını örneği olarak "Sati-Savitri-Sita" üçlemesi milliyetçi dönemde baskın bir örnek oldu. Yeni kadın tipolojisi fedakar, yardımsever, vefakar, dindar gibi manevi değerlerle massedilmişti. Bu yeni manevi ideal Hint kadını tipi onun ev dışına çıkmasını engellememiş aksine bu yeni rol onun dünyaya açılmasını mümkün kılmıştır. Kadına yüklenen tanrıça ya da anne imgesi de, evin dışındaki dünyada, kadının cinselliğinin silinmesini sağlamıştır. Chatterjee'nin Hindistan için verdiği bu örnek Türk sinemasında ulusal anlatı özelinde de gözlemlenecektir.

Hindistan örneğinin bir benzeri de Kürt kadını üzerinden gözlemlenmektedir. Kadına dair imgelerin ortaya çıkışı kadınların dönemsel katılımlarıyla ilgilidir, yoksa hepten içi boş ihtiyaçlara yönelik kurgular değildir. "Acılı ana" 12 Eylül döneminde ortaya çıkmış, "Yoldaş kadın" 90'ların üniversitelerinde ve kentlerde görünmüştür. "Ana", "Yoldaş" gibi imgelerin kadın öznelliğine tesiri bakımından karşılıklı bir etki söz konusudur. Kadınlara görev ve değerlilik duygusu verirken onlara yönelik bir beklentiyi de göstermektedir (Çağlayan, 2007).

Türk masallarında kadın kahramanlar gözüpek, lafını esirgemeyen, ukalalığa varacak kadar iddialı, kendi kararlarını alan, çoğu kez oğulsuz ailede erkeğin yerine geçen, kahramanlık yoluna erkek rolüyle çıkan ama mutlaka bakire bir tipleme olarak çizilir (Sezer, 2014, s. 49). Milliyetçi anlatı bağlamında Sabiha Gökçen önemli bir figür olarak hikayelerde yerini alır. Bunun karşıtı olan bağımsız kadın tiplemeleri ise olağandışıdır. Büyücüler, dev analaı, ecinniler, peri kızları… Temel özellikleri doğaya hükmetmeleri, cinsellikle ilgileri olmamaları ya da varsa bile erkeği mahvedecek bir yöntem olarak kullanmaları, yani "femme fatale" olmaları. Kadın korkusu dişilik ve annelik üzerinden gider. Dişiden duyulan korku femme fataleye aktarılır (Sezer, 2014, s. 19 ve 95).

Bu bağlamda yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi kadın Türk milli ideolojisininde de çok önemli bir rol üstlenir. Kurtuluş savaşının "Halide Onbaşı"sı Halide Edip'e yönelik de dönemine göre tepki görülür. Önce kadınların kurtuluşunda öncü, örnek Türk kadını iken sürgünün ardından yazdığı anılarla Atatürk devrimine ihanet eden iktidar hırsı olan demonik bir karakter olarak yansımaktadır (Durakbaşa, 2014, s.152).

Kadının kurgulanması sömürgecilik üzerinden de değişiklik gösterir. İslam dünyasındaki sömürgeci devletler kadının peçesi bağlamında fantaziler üreterek hem erkeklik hem de milli söylemleri üzerinden karşısındakinin anlatısını yıkmaya çalışır. Bu bağlamda peçenin ardına sızmak sömürgeleştirilen ülkenin egemen kodlarına saldırmak anlamındadır. Fantezi ve arzu sömürgecilik altında nesnesinin kimliğine saldırırken kendi kimliğini kurmaktadır (Yeğenoğlu, 2003). Frantz Fanon'da bu durumun aynısını Fransa'ya karşı Cezayir bağımsızlık savaşı için tesbit eder. Sömürgeci beyaz adam Cezayir milli kimliğinin simgesi olan çarşafın onlar için ne kadar önemli olduğunu oryantalistlere danışarak öğrenir. Mantık "Kadınları elde edelim gerisi kolay" anlamındadır. Yani bu milli kimliğin mukavemetini kırmak için öncelikle kadını fethethemesi, onu ele geçirmesi gerekir (Fanon, 1982). Şiddet sömürgeciyi ülkeden atmanın tek yoludur. Fatihlerine imrenen onlar gibi olmak isteyen kendi derisinden utanan insanlar, milli kimliğini kurmaya çalışırken yine onları taklit eder kendilerini mümkün olduğunca onlara benzetmeye çalışırlar. Siyah kadın beyaz erkekle birlikte olmanın yolunu arar, bulduğu erkek en az siyah olan olmalıdır (Fanon, 1998).

4.2.2. Kültürel Milliyetçilik Olarak Oryantalizm

Oryantalizmin B. Lewis'in söylediği gibi her zaman idealist bir yaklaşım olmadığı sömürgeciliğin bir kolu gibi çalıştığı da olmuştur. Modern oryantalizmin kurucularından sayılan Snouck Hurgronje Cezayir'de sömürge idaresinin nasıl davranması gerektiğini tavsiye ederken Endonezya Açe ayaklanmalarında Hollanda sömürge idaresine verdiği tavsiye şudur: "Boş yere kabile reislerini ve savaşçıları öldürüyorsunuz. Ayaklanma durmuyor. Aslında ortadan kaldırmanız gereken zümre bunların din adamları ve dini liderleridir. Bunları yok ederseniz ayaklanma duracak" dediği bilinmektedir. Müslüman da olduğu ve sömürge idaresine yardım ettiği için kendisine "Hollandalı emperyalistlerin müftüsü" denilmiştir (Ortaylı, 2006, s. 162), (Göksoy, 2009, s. 34).

Kendisini "reductio ad absurdum" olmayana ergi yöntemiyle tanımladığı Doğu'yu "mefhum-u muhâlif" yöntemiyle, "mütemmim cüz" olarak gördüğü düşünülen Batı'ya karşı önce Fransız felsefesinde Foucault ile başlayıp Edward Said'in çığlığıyla süren "Oryantalizm" kavramı da Avrupa hegemonik biçimi olarak milliyetçi söylemini sarsmıştır (Said, 2010).

Oryantalizm de Batı'nın bir kültür emperyalizmi olarak nesnesini şekillendirmesi bağlamında kendi kimliğini bulması, kıta milliyetçiliği olarak görülebilir. Bu öyle bir durumdadır ki Avrupa'yı dahi kendi içinde ayrıştırmış, Doğu Avrupa şeklinde kendisiyle sadece kıta bakımından özdeş olduğunu belirtmeye çalışmış, (Jezernik, 2006) bunun benzeri bir durum "Balkan coğrafyası" kavramının kullanılmasında da görülmüştür. Esas Avrupa (!) bu topraklara nasıl bakacağına dair kararsızdır (Todorova, 2003). Silsile (nesting) Oryantalist bir yaklaşım, Doğu'nun daha Doğu'su, onun da daha uzak Doğu'su…(Bakic-Hayden, 1995). Bu bağlamda Said'in çalışması Batı düşüncesini suçüstü yakalamış, onların kendilerine bakmasına yol açmıştır. Aslında Said'in çalışmasından önce üç düşünür makale ve kitaplarıyla konuya dikkat çekmiş, ilgi uyandırmıştı. Kavram dünya gündemine Said ile birlikte girmişse de ondan daha önceleri üç düşünür dikkat çekmektedir.

1963'de "Diogenes" dergisinde Mısırlı Koptik sosyolog Enver Abdülmelik "Orientalism in Crisis" (Abdülmelik, 2007) adlı makalesini yayınladı. İddiasına göre dekolonizasyon süreciyle birlikte eskiden çalışma nesnesi olan Doğu artık bağımsızlığını kazanmış Batı gibi eşit egemen devletler kurmuş, bu bağlamda özne

olmuştur. Bu yüzden Oryantalizm krize girmiştir ve yeni bir bakış açısı ve yorum gerekmektedir. Bu anlamda yeni Oryantalist bakış açısı ortaya çıktı.

Abdül latif Tibawi "Islamic Querterly" dergisinde yazdığı "İngilizce Konuşan Oryantalistler" adlı makalesiyle (1964) dikkat çekiyordu. Makalenin ilk bölümünde İslam'ın Batı'da nasıl araştırıldığı, Kuran çevirisinin nasıl muharref anlamında Peygamber uydurması (!) olduğu yaklaşımına dikkat çekmektedir. Bu algılayış Arap milliyetçiliğine ilişkin yaklaşımda da görülmektedir. Onlara göre, Arap milliyetçiliği Batı milliyetçilikleri gibi değil, ilkeldir. Mezkûr yaklaşımın nedenlerinden birisi de Arap milliyetçilerinin soğuk savaş döneminde sola yönelmiş olmalarıdır (Tibawi, 1998.a.). 1979'da makaleyi tamamlayıcı diye niteleyebileceğimiz "Second Critique"i yine aynı dergide yayınlandı. Bu sefer makalesini belirleyen ana âmil Arap-İsrail çatışmasıydı. Buna göre yeni Oryantalizm çalışmaları İsrail sempatisi nedeniyle İslam karşıtlığından Arap düşmanlığına kaymıştı. Bu makalesinde özellikle B. Lewis ve E. Kedourie üzerinde duran Tibawi çalışmalarındaki hataları ve kasıtlı olduğunu düşündüğü Oryantalist kalıpları göstermiştir (Tibawi, 1998 b). Bu bakımdan Algar da benzer şeyleri söylemektedir. Oryantalistlerin işi Kuran'ın diğer kaynaklardan ödünç veya sahtekarlık yoluyla alıntılandığını göstermek değildir, kaldı ki bu konuda da yetersizdirler. Oryantalizm öyle bir zihniyet oluşmuştur ki Buhari ve Müslim dışında üçüncü bir "Sahih" Josef Schacht sayılmaktadır artık (Algar, 1998).

Diğer önemli bir çalışma da Bryan S. Turner'ın "Marx ve Oryantalizmin Sonu" adlı eseridir (2001). Turner'de Marx'ın eserlerine sızmış oryantalist etkiyi bu çalışmada göstermiştir.

Sinemamızda Oryantalizmin görünümü genellikle "iç Oryantalizm" şeklinde olmuş, bu bağlamda özellikle "Bitirim Kardeşler" (1973) filminde yoğun bir şekilde işlendiği gibi Araplar hiciv konusu olmuşlar, bir stereotip olarak "Yallah-yallah", "Majallah, majallah" vb. kelimelerin sıklığıyla bir toplum alay konusu edilmiştir.

4.2.3. Postkolonyalizm

Klasik milliyetçi çalışmaların göz ardı ettiği alanlardan birisi de sömürge milliyetçilikleriydi. Çoğunlukla bu deneyimlere bakılmıyor bakılsa da, akılcılık değil duygunun hakim olduğu, soyut düşünme biçiminin gelişmediği, bilimsel olmayan, geleneklere bağlı bir sömürge –bilhassa Doğu kodlamasının hakimiyeti görülüyordu.

Ancak bu hakimiyet özellikle Hintli düşünürler tarafından oldukça sarsıldı. Ranajit Guha ve arkadaşları yolu açıyorlar yeni tartışmalar başlatıyorlardı.

1982'de bir grup akademisyen Guha'nın editörlüğünde "Subultern Studies-1: Writings on South Asian History and Society" başlığı altında bir çalışma yapar. Günümüze kadar 12 ciltlik bir külliyata ulaşırlar. Tarih yazımı literatürüne özellikle de Avrupa merkezli yaklaşımlara kuşkuyla bakan eğilimlere kayda değer ampirik ve teorik katkılarda bulunurlar. Guha'nın editörlüğünde ilk altı cilt Maoist eğilim dolayısıyla köylülerin ve kırsal kesimin tarihine özel bir ilgi gösterir. İkinci olarak teorik bir çerçeve yerine olgusal bilgilere dayalı spesifik vakıaları incelemeye ve maduniyetin kapsamını olabildiğince geniş tutmaya çalışırlar. Çalışmalarındaki temel amaç Hindistan tarih yazımındaki kolonyal ve milliyetçi yaklaşımlarla yüzleşmektir. Gruba göre Hint milliyetçiliği tarih yazımı hem sömürge hem de burjuva milliyetçi elitçi yaklaşımlar içindedir. Bu yaklaşımda Hint ulusunun oluşumunda madunların oynadığı rolü göz ardı etmektedir. Öyle ki Hint milliyetçiliğini sömürge kurumlarının sunduğu öğrenme sürecinin bir uzantısı, başarısı olarak gösterirlerken diğer taraftan da seçkinlerin idealist bir yaklaşımla halkı sömürge buyruğundan özgürlüğe taşıdığını söyleyerek hatayı tekrarlamaktadır. Bu bağlamda çalışmalarını sömürge boyunca gerçekleşen köylü isyanlarına yoğunlaştırırlar. Bu süreçte madunlar sadece sömürgecilere değil bölge seçkinlerine de cephe almışlardır. Bu nokta burjuva tarih yazımının göz ardı ettiği bir husustur. Gramsci'den mülhem "subalterno" onun hapishane sansüründen gizlenmek için sınıf kavramını kullanamama neticesi bulduğu ancak geleneksel Marksizmin sınıf kavramından daha kapsamlı kullanıldığı, bilumum hegemonya altındaki kitleleri imlemiştir. Bu kitlelerin en önemli kategorilerinden birisi de Marksizmin pek de olumlu bakmadığı köylülerdir. Guha'nın editörlüğü bırakmasından sonra çalışmalar post-yapısalcı bir görünüme bürünmüştür. Bu postmodern temayüller bazı yönlerden kendilerine avantaj sağlıyor, entelektüel akımlar içinde yer buluyorlardı (Afacan, 2010). Bu bağlamda sonraki çalışmalar edebi eserlere kadar yeni bir okumaya yol açıyordu.

Madun konuşabilir miydi. Konuşsa bile söylemi kendisinin miydi. Soru burada kilitleniyordu (Spivak, 2016). Sömürülen coğrafyada yaşayanlar her zaman sömürülen olarak kalır. Kimliğinin içeriği bugün de değişmez (Bhabha, 2017). Postkolonyalizmin Guha, Spivak, Bhabha'dan sonra en önemli temsilcilerinden Fanon'a göre (2005)

kolonyalizme ve onun süren etkilerine karşı şiddet kutsaldı çünkü kolonyalizmin kendisi bir şiddetti. Fanon'un hocası Said'in öncüsü Aime Cesaire ise Paris'de aldığı eğitim sonrası rasyonalizm ve hümanizmin evrensel ilkelerini onların sömürgeci zihniyetleriyle karşılaştırdığında etkisi büyük olur. Bu düşüncelerinin arkasında yatan ırkçı, kibirli ve saldırgan ideolojiyi orada fark etmiştir. Köklerinden kopmak için gittiği Fransa'dan Afrikalı köklerini bulma arzusunda biri olarak döner ve her toplumun kendi zenginliğini kattığı evrensel hümanizmi (Ayas, 2015) Batı düşmanlığına düşmeden sömürgeciliğin bumerang etkisini bilerek arar. "Sömürgeciliğe Karşı Söylev"i literatürde köşe taşlarından sayılmaktadır (Cesaire, 2015).

Avrupa merkezcilik öyle bir hale gelmişti ki bugün gördüğümüz haritalarda dahi bu görülmektedir. Avrupa tam merkezde, Afrika altta, Japonya sağda iken onun yakınındaki Amerika solda yer alıyordu. Aslında bu durum haritalara örnek olan Mercator'un epistemolojisiyle alakalıydı ve onun bakışı kuzey bölgeleri lehineydi. İşte haritayı yapan Batılı efendiyle, Afrika'lı öğrenci arasındaki diyalektik bu şekildedir (A.Mazrui, 1992, s. 30). Batı'nın hegemonya biçimi olan kültürel hakimiyet 1960'larda ortaya çıkan "kültürel emperyalizm" kavramında dahi kendisini göstermektedir. Kavram özerkliğini savunduğu kültürleri kendi (hakim) Batı kültürünün terimleriyle temsil eden eleştirel bir söylemdir (Tomlinson, 1999, s. 15). Amin'e göre Avrupa merkezci "varolan dünyaların en iyisi olmak" yaklaşımı Liberal pazar ve değer demokrasisi anlayışının uzantısıdır. Bu yaklaşım kitle iletişim araçları vasıtasıyla bilimsel bir değer haline gelir. Evrenselcilik fikri Aydınlanma'dan çok önce başlamış ve ondan sonra da devam etmiştir. Oysa evrenselcilik Helenizm, Hristiyanlık, İslamiyet, Aydınlanma ve Sosyalizm-Marxcılıktan geçerek günümüze gelir. Amin'e göre (1993) Avrupamerkezciliğin tarihi Rönesans'tan geriye uzanmaz, 19. yüzyılda yaygınlık kazanmış bir olgudur.

Osmanlı İmparatorluğu'na da bu bağlamda bakıldığında bir taraftan kendi kimliğini yeniden oluşturmaya çalışırken diğer taraftan eski topraklarındaki milletlerin de kimliğini belirlediği görülüyordu. Balkanlar'ın büyük ölçüde Hristiyan olan halklarında, ayrıca Güneybatı Asya'daki Ermenistan'da kendi dn ve dillerine dayanan modern milliyetçi anlayış, Osmanlı geçmişinin nefretle anılacak bir yabancı tahakkümü sayılıp reddedilmesini dayatmaktadır. Araplar da Osmanlı egemenliğini bir yabancı tahakkümü sayması dikkat çekmektedir (Brown, 2000, s. 18). Bu bağlamda Osmanlının

da kendi hakimiyetinde olduğu topluluklara bir "İç Oryantalizm" yaptığı düşüncesi de öne çıkmıştır. Deringil ilk kez "The Well-Protected Domains" (1998) makalesi ile konuyu gündeme getirir (Deringil, 2007, s. 165-217). Osmanlı yeni dünyaya yönelirken kendi uyruğundakilerin kötü (!) imajını yok etmeye yada engellemeye çalışmaktadır. Deringil, New York'a getirilen Arapların bir kısmının derviş diğerlerin en aşağı sefiller olduğunu söyleyen sefirin, bunların dansını engellemek için yaptığı çabaları anlatır. Osmanlı bunun gibi bir çok eyleminde egzotik olanı asgarileştirmeye çalışmaktadır. İç Oryantalizm saray tercümanı olan Mehmet İzzet'in Saray'dan görevlendirilerek yazdığını söylediği "Yeni Afrika" (1308) kitabında bariz görülmektedir. Uygar devletlerin sömürgeciler gönderdiği "kara kıta" ya "Vahşi bölgelere İslam'ın ışığını yaymak" için Osmanlı da görevini (!) yapmalıydı (Deringil, 2002, s. 141-171). Ussama Makdisi "American Historical Review" (2002) dergisinde, Osmanlıların da kendi tebaası olanlara karşı bir Oryantalizm politikası yürüttüğünü bu bağlamda modernleşme projesi mucibince Tuna prenslikleri, Arap çölleri, Suriye şehirleri ve özellikle Cebel Lübnan'da Dürzilere karşı söylemsel kurgusunu yani kendi modern öncesini yarattığını söylemiştir (Makdisi, 2007). İstanbul'da bu modernleşme mantığına göre yeniden şekillenmekte, sokakların düzensizliği, köhneliği ve bölünmüşlüğü sorunu tesbit edilip Batı kentlerine göre yeniden oluşturulması gerektiği düşünülmüştür (Çelik, 1998). Bu süreçte Dünya fuarlarına giden Osmanlılar da buradaki temsil biçimlerine karşı sanıldığının aksi olduklarını gösterme çabası içinde olmuşlardır (Çelik, 2005). Bu bağlamda 1867 Paris fuarına giden Abdülaziz'in dahi yeterince Şark'lı olmadığı için buradakilere hayal kırıklığı yaşattığı görülmektedir (Zaptçıoğlu, 2012). Bu tahayyül edilen temsilin parçalanışı Türk dostu Pierre Loti için de geçerlidir (Loti, 2002).

Milliyetçiliğin ulvi söylemine bir darbe de, "üst anlatı" karşıtları (!) olan post-modernistlerden geldi. Bu yaklaşıma göre milliyetçilik de diğer üst anlatılar gibi hatta daha da fazla kapsayıcılık iddiasındadır. Oysa dünya parçalanmaya, küçük kabilelere doğru gitmekteydi. Artık büyük anlatılar ölmüştü.

4.2.4. Yeni Dünya: Milliyetçiliğin Yeni Görünümleri

Sovyetler Birliğinin dağılmasının ardından, önceki dönemin kurumları görece manasız hale gelmişti. Soğuk savaş bitmiş günümüzde tekrar bir güç olarak ortaya çıkan Rusya'ya kadar etnik çatışmalar görülmeye başlamıştı. Düşman tanımı yeniden yapılmış (Eco, 2014) "medeniyetler çatışması" (Huntington, 2001) bağlamında bir

ayrım olarak İslam öne çıkartılmaya başlanmıştı. Huntington 1993'de "Foreign Affairs" dergisinde makale ile başlattığı tartışmasını 1996'da kitap haline getirmiş, burada yanlış anlaşıldığını söyleyerek "Medeniyetlerin çatışması dünya barışının karşısındaki en büyük tehlikedir ve medeniyetlere bağlı uluslararası düzen bir dünya savaşına karşı en büyük güvencedir" diyerek bir anlamda tashih yapmıştır (Huntington, 2002, s. 10).

Tarihin gördüğü en vahşi çatışmalar Bosna, Sudan ve Etiyopya'da ortaya çıkıyordu. Bosna katliamı bütün dünyanın gözünün önünde naklen cereyan etti. Burası Yugoslavya'nın çok kültürlülüğünün bir minyatürü, beraber yaşamanın bir azmi olarak kabul edilirken, nüfusun yüzde onu yitirildiğinden katliam olmanın ötesinde bir umudun yitirilişidir. Tarihsel olarak Slavların Ortodoks Sırp, Katolik Hırvat ve Güney Slavlarının eşitlikçi heteredoks Bogomil hareketini seçmesi nedeniyle gerilim günümüze kadar sürmüştü. Osmanlı hakimiyetine giren Bosna nüfusunun yaklaşık yüzde kırkı 16. yüzyıldan itibaren Müslüman olmuş, zaman içinde toprak sahipleri ve köylülerin çoğu İslam dinini seçmişti. Bölünme global kapitalist sisteme eklemlenme sürecinin yarattığı ekonomik ve toplumsal sorunları milli devlet ekseninde çözmeye çalışmanın neticesinde ortaya çıkmıştır. Sırpların egemen olduğu Birinci Yugoslavya krallığından devrim sonrası Sovyet Yugoslavyasına oradan da parçalanmaya (Bora, 1999, s. 12-16), (Bora, 1995).

1962'de Ruanda ve Burundi bağımsız devletler olarak oluşmuştu. Bölge önce 1899'da Almanların 1916'da ise Belçika'nın kontrolüne geçti. Bir süre Birleşmiş milletler velayetinde Belçika tarafından yönetildi. Tutsi ve Hutu denilen, aynı bölgeyi ve dili paylaşan insanlar vardı. Zaman içinde Tutsilerin sömürge öncesi tarihinin yazılması (!) zorken onların Etiyopya'dan gelen fatihler olduğu kabul edildi ve buna uygun söylem üretildi. Hutular "Bantu" yani insanoğlu anlamına gelmekteyken Tutsilerin dilinde Hutu esir, köle anlamlarındaydı. Tutsiler uzun boyları, ince ve uzun burunlarıyla, kısa boylu, şişman, geniş burunlu, Hutulardan sömürge döneminde ayrıştırıldı. Neticede 1994'de Hutuların yaptığı katliam, farklılığın çatışmaya dönmesi, hissedilen aşağılanmanın yanında politik ve ekonomik anlamlara da gelmekteydi (D.Volkan, 1999, s. 22-23).

Yakın zamanda gördüğümüz katliamlardan birisi de Sudan'da gerçekleşti. İç savaş görüntüleri bu kez aynı dinden ama ırk ayrımcılığından doğan bir katliam şeklindeydi. Siyahi kabilelerin içinde en büyüğü olan "Fur" ve diğer kabileler

müslümanlığı kabul etmişlerdi. 1983'de başlayan çatışmalar 2000'ler itibarıyla en zengin bölge olan Darfur'da "Cancavit" (süvari) denilen Arap milislerin siyahilere karşı yaptığı katliamla neticelendi. Orada kurulan devlet Birleşmiş milletler nezdinde illegal olarak kabul edilmiş ve devlet başkanı Ömer el Beşir savaş suçlusu ilan edilmiştir (İnsel, 2004, s. 7-8).

Milliyetçilik yeni dönemde komplo yazınıyla da yer etmeye devam etmekte. Aşırı sağcı yeraltı örgütlenmeleri, Yahudi, siyonist, mason komplosu anlatılarıyla bu alanda en önde gelmekteler. Neo-naziler sadece Almanya'da değil Amerika'da da 60'larda G. L. Rockwell günümüzde ise W. Pierce ile hareketlerini geliştirmeye çalışmaktadırlar (Goodrick-Clarke, 2012).

4.3. Türkiye'de Milliyetçilik

4.3.1. Osmanlı-Türk Kimliğinin Oluşumu

Bernard Lewis Türk milliyetçiliğinin canlanmasının ilk belirtilerinin II. Murat devrinden itibaren görüldüğünü, Moğol tarihçi Reşidüddin'in Türk aşiretlerinin tarihini ele alan birinci kitabını Farsçadan çevirttiğini hâkezâ Türklerin ilk çağları hakkında diğer eserler adapte veya telif ettirdiğini bundan sonra ilk kez Orta Asya Türk efsane ve gelenekleriyle bağlantı kuran Osmanlılara Oğuz Han şeceresi veren hikayelerin hanedanın tarihi gelenekleri arasına girdiğini söyler (Lewis B. , 1993, s. 329). Ziya Gökalp üzerine önemli bir biyografi (1979) yazmış olan Uriel Heyd'in öğrencisi Kushner II. Abdülhamit dönemindeki milliyetçiliği incelediği eserinde (1979, s. 3) Türk milli şuurunun varlığına ait ilk işaretlerin Sultan II. Murad döneminde görüldüğünü söyler. Hikayeler resmi Osmanlı tarihlerine girmiş, efsanevi Oğuz Han Destanı'nda belirtilen hânedan halkası onun bir parçası olmuştu. XIV. yüzyılda Anadolu şairleri arasında Arapça ve Farsça terimleri kullanmayıp Türkçeye dönme eğilimi olmuştu. Halk edebiyatı bu eğilimi Bektaşilik gibi tarikatlara bağlı olarak çağımıza kadar getirmiştir. Ancak yine de Oğuz Han destanı bir yana bırakılacak olursa Osmanlı tarih ve edebiyatı İslâmi temaları işlemiş bunlar edebi Osmanlıcanın karışık üslûbuyla yazılmıştır.

İlk Osmanlı tarihi sayabileceğimiz Ahmedi'nin "İskendername"sinden (1983) sonra Yazıcızade Ali'nin "Tevârih-i Âli Selçuk"u Türklerin tarih sahnesine çıkışından Osmanlılara dek Türk tarihi niteliğindedir. Türklerin tarih sahnesine çıkışı, Oğuz

boyları, tamgaları, gelenekleri, Selçukluların şeceresi, Türkiye Selçukluları, Gazan Han dönemi ve Osmanlıların Anadolu'ya gelişleriyle Kayı boyu hakkında bilgiler alırız (Ali, 2017). II. Murat devri Yeniçeri ocağına yabancıların alınması bakımından da dikkat çekicidir. Balkanlarda fetihlerden sonra birikmiş Hristiyan nüfusun içinde askerliğe istidatlı çocukların toplanıp Müslüman bir aileye verilerek burada adetleri öğrenmesi sonrasında orduya alınması geleneği başlamıştı. Wittek bunu dahiyane bir fikir olarak görürken (Wittek, 1943, s. 588), bozulmanın sebeplerini bu düzenin değişmesine bağlayanlar da vardır. Koçi Bey 4. Murat döneminde başladığı devletteki bozulmanın sebepleri üzerine kapsamlı raporlarına müsâhibi olduğu Sultan İbrahim döneminde de devam etmiş, bir çok bozukluktan bahsetmiş, Türklerin ve Yörüklerin orduya alınmasının Yeniçeri ocağını zayıflattığını belirtmiştir (Koçi Bey, 1972, s. 23).

Fatih İstanbul'u fethinin ardından Türk-İslam ve Bizans geleneklerini birleştiren bir Osmanlı Sultanı modeli yaratmıştı. Türklerin beyi ünvanı tarihe karışmış, devletin merkeziyetçi yapısı ve bunun dayanağı olan kul sistemi ile padişah Âli Osman soyuna rakip olabilecek aileleri ortadan kaldırmakla yetinmeyip, Türk ailelerden kız alma usulüne de son vermiş, harem yoluyla tahta veliaht yetiştirme şekline başvurmuştur. Bu uygulamayla Türk milliyetçiliğinin oluşmasında öncülük edebilecek odaklardan biri olan Türk aileler ortadan kaldırılmış, saltanata ortaklık çıkmamasına dikkat gösterilmiştir. Türkler İmparatorluk içinde bir kuvvet olarak kalmışlar, zamanla nüfuzları azalarak devletin kendisi olmaktan çıkmış, yeni dönemde Türk sözü hakaret olarak kullanılmaya başlamış, Osmanlı olmak değer kazanmıştı (Oba, 1995, s. 34-35).

Ananevî Osmanlı tarihleri Anadolu'da beyliklerden önceki Türk tarihinden çok kısa bahsetmiş, genellikle Türklerin İslâmiyet'i kabulü öncesi tarihi ihmal etmişlerdir. Türklerin soyu, Nuh'un oğlu Yafes'in torunlarından olan Oğuz Türklerinin bir kolu sayılan Kayı Han boyuna dayandırılmıştır. Yine Moğol baskısıyla Anadolu'ya göç yapmışlar, Ertuğrul'un idaresinde Selçuklu topraklarına geldikleri söylenmekteydi. Kurucu Ertuğrul'un oğlu Osman'dı. Osmanlı tarihçileri XIX. Yüzyılın ikinci yarısına kadar kendi tarihlerini yazarken bu ananevî tarihçiliği değiştirmeye çalışsalar da geleneksel yorumdan ayrılamamışlardır. Hayrullah Efendi Osmanlıların Türk soyundan bahsetmemiş, ortaya çıkan yeni bilgileri dahi kitabına almamıştır. Yine Namık Kemal yazdığı tarih kitabında menşei eski Türklerde değil, Oğuz Türkmen aşiretlerinde bulmuştu. Modern Osmanlı edebiyatında Türkçülüğün ilk mümessili sayılan Ahmet

Vefik Paşa yazdığı tarihi kitabında, Osmanı öncesi Türk tarihi hakkında önceki tarihçilerden farklı davranmamıştır. 2. Abdülhamit devrinden biraz önceleri tarihe bakış tarzında bir değişiklik olmuştur. Belki de bu değişiklik Ahmet Cevdet Paşa ile olmuştu. Yazdığı kitapta İslam tarihine Türk ve Arap tarihi gibi yaklaşmıştır. Osmanlı İmparatorluğu, İslamî canlılığı kısmen Türklüğünden dolayı korumuştu. İlk Türkler hakkında hiç araştırma yapmayan Cevdet Paşa'nın, devletin Türk özelliğine yaptığı bu vurgu yeni bir yaklaşımdı. Bu görüş sonraları Basiret gazetesinde makalelerde devam ettirilmişti. Eski Türk tarihi Osmanlı veya İslamî anlamda lâyıkıyla değerlendirilmemişse de bazı önemli eserler görülmüştür. Hive hükümdarı Ebülgazi Bahadır Han tarafından Çağatayca yazılmış olan bir eser Ahmet Vefik Paşa tarafından çevrilmişti. Bunun yayımlanması Osmanlılara Türk tarihinin bir kısmını tanıtması bakımından faydalı olmuştu. Ahmet Hilmi "Chambers Universal History" adında Türkçede görülen ilk umumî tarih kitabını yayınladı. Kitabın bir bölümü Tatarlarla aynı sayılan İskitlere ayrılmıştı. Yazar bunlarla Osmanlılar arasında değil Bulgarlar ve Kırımlılar arasında bağ kuruyordu. 1877'de Süleyman Paşa'nın tarihi Türklere geniş bir bölüm ayırıyordu. Ali Suavi ise Parist'te çıkardığı Ulûm gazetesinde Türk tarihini ilk kez başlı başına bir konu olarak işlemişti. Osmanlıların Türk soyundan geldiğini ilk kez kuvvetli bir şekilde ortaya koyan Ahmet Mithat Efendi'nin 1877'de neşrettiği "Mufassal Tarih-i Kurûn-ı Cedide" kitabıydı (Kushner, 1979, ss. 39-44)

Avrupalıların Osmanlılar ve bağlı eyaletleri için yaygın olarak kullandıkları Türk ve Türkiye kelimeleri bile XIX. yüzyıla kadar Osmanlı metinlerinde pek görülmez. Türk, arada sırada "Cahil Anadolu köylüsü" ya da "Türkçe konuşan Osmanlı" meâlinde kullanılmaktadır (A.g.ç., s. 10). Ancak tarihçi Mustafa Ali "Künhü'l Ahbar" da Osmanlıların Moğol, Orta Asya bozkır kökenlerini bildiklerini ve tarih yazımlarına aktardıklarını göstermektedir (H.Fleischer, 1986, s. 285-289). Kushner (1979, s. 30-31) bir İngiliz seyyahının İngilizce'de beyinsiz (blockhead) gibi Türklerin de "Türkkafalı" tabirini kullandıklarını, başka bir İngiliz'in birisi bir adam için "Türktür" derse o adamın köylü yahut kaba saba birisi olduğu anlamına geldiğini, diğer bir kadın yazarın da Osmanlıların alaycı bir ifadeyle Türk kelimesini kabul etmediklerini söylediğini belirtir. Basîret gazetesi Türk olmaktan utanan gençlerden bahsetmiş, kendilerine Türk denildiğinde birbirlerine darıldıklarını yazmıştır. Şemsettin Sami Türk adının yalnız Anadolu köylülerine verilmek istenilen bir isim olduğunu

söylemekte, sözlüğünde Türk soyundan bazı kişilerin bu ismi kabul etmediklerini ve hakaret saydıklarını belirtmiştir. II. Abdülhamit döneminde gazetelerde, örneğin 1868'de çıkmaya başlayan Terakki'de Türk gazetesi adı yazıyordu. Hâkezâ Mizan ve İkdam gazeteleri de Türk gazetesi diye lejand atmışlardı. Anadolu halkının Türk karakterine ilk işaret eden Şemsettin Sami'ydi. Sadece Anadolu'nun etrafındaki adalarda ve İzmir gibi ticarî limanlarda Hristiyan Rumlar'ın olduğunu kabul ediyor, geri kalanların hepsinin ise Türk olduğunu iddia ediyordu. Lazlar hatta Çerkezler bile Türkleşmekte kendi anadillerini unutmaktaydılar. Vambery İkdam'da linguistik buluşlarına dayanarak Türklerin Anadolu'ya göçünün sanıldığından çok önceye dayandığını yazmıştır.

XVIII. yüzyılda Fransız Joseph de Guignes Mustafa Celalettin Paşa ve Atatürk'ü derinden etkileyen "Histoire Generale des Huns, des Turcs, des Mongoles et Autres Tartares Occidenteaux" kitabını yayınlar. Kitap Türkçeye H. C. Yalçın tarafından çevrilir. Bu kitapla birlikte Türklerin İslâmiyet'i kabullerinden önce Asya tarihinde oynadıkları rol ortaya çıkmıştır. 1832'de Londra'da Arthur Lumley Davids'in "A Grammer of the Turkish Language and Literature of the Turkish Nations" eseri Türkçenin yayınlanan ilk sistematik grameri olmuştur. Kitabın girişinde Osmanlı üzerine bir derlemeyle birlikte Türklerin medeniyetteki rolleri saygıyla anlatılmıştır (A.g.ç., s. 13). Mezkûr kitaplar Türklük şuurunun oluşmasında önemli etkiler yaratmıştır.

Nazım Hikmet'in dedesi Constantin Borzecki sonraki adıyla Mustafa Celalettin Paşa'nın "Les Turcs, Anciens et Modernes" (1870) çalışması Türkçülük araştırmalarında ilk kez yabancı kaynaklara dayalı olması ve Türkleri öne çıkarması nedeniyle milat niteliğindedir (M.C.Paşa, 2014). Paşa aslında Türklerin Avrupalı sayıldığını ve Tuoro-Aryan ırkından geldiğini, Türkçe ile Latince ve diğer Avrupa dilleri arasında bağlantılar bulunduğunu ileri sürmüştü. Onun bu fikirleri Türk tarih ve dil tezi hareketinde etkili olmuştur. Bundan sonra başlayan kültürel Türkçülük etkisinde "Terakkî" gibi gazetelere "Türk gazetesi" ibaresi konulmaya başlanmıştı (Hanioğlu, 2012, s. 552).

Genç nesil üzerindeki en büyük etki sürgündeki Jön Türklerle de yakın ilişkisi olan Fransız şarkiyatçısı Leon Cahun tarafından oldu. Onun "Introduction a l'Histoire de l'Asie" (1896) kitabıyla Avrupa'ya medeniyeti getiren ırkın Turan veya Finno-Japan

ırkı olduğu teorisi tekrar ele alınır. A. L. De Sacy, W. Radloff, E. J. W. Gibb gibi şarkiyatçılar da Türk aydını üzerinde tesirli olmuştur. 1893'te Orhun nehri yakınlarındaki eski Türk yazıtlarını çözen V. Thomsen'de bunlardan birisiydi. Şarkiyatçıların bu çalışmaları Osmanlı Türklerini imparatorluk dışındaki Türkleri tanımaya yöneltmişti. Dışarıda kardeşlerinin olduğunu farketmeleri Türk asıllı kişilerin Osmanlı'ya göçleriyle daha da hızlandı. O tarihe kadar seyyahlar, dervişler, tüccarlar dini veya ticari maksatlarla gelirken şimdi Rusya'nın yayılması yüzünden göç halini almıştı. İlk dalga 1783'de Kırım'dan, ikinci ve daha büyük dalga ise XIX. Yüzyılda Nogaylar ve Çerkezler'den oldu (Kushner, 1979, s. 15). Abdülhamit'in Ruslara karşı tampon bölge oluşturma maksadıyla Çerkezleri Rus sınırına yakın bölgelere yerleştirilmesi Rusya ile diplomatik krize de neden olmuştur. Gelen Çerkez askerler de bir rütbe artırılarak Osmanlı ordusunda görev almıştır.

Kültürel Türkçü hareket esas itibarıyla Macar Turancıları tarafından ortaya çıkarılmıştır. Vambery gibi Abdülhamit ile özel ilişkiler kuran Yahudi asıllı bilim adamı 1910'da Macar Turancı hareketini ortaya çıkartanlardan birisidir (Vambery, 1993). Teodor Herzl'in aracılık yapma teklifini kabul ederken bir taraftan hem İngilizlere hem de Osmanlılara casusluk yapmaktadır (Engin, 2010, s. 166) ya da en azından kuşku duyulmaktadır (Öke, 1991). Orta Asya gezisi kitabı Osmanlı aydınları arasında köken bakımından büyük etki yaratmıştır. Yine Macar Turancı hareketin önemli simâlarından Atatürk hakkında kitap da yazmış olan Bêla Horvâth (Horvâth, 2010) Anadolu'yu gezmiş, ünlü etno-müzikolog Bela Bartok "Türk Beşleri"nden birisi olan Ahmet Adnan Saygun ile birlikte Türkiye'yi dolaşmış, mahalli müzikleri kayıt etmiş ve derlemelerini yapmıştır (Bartok, 1991). Macar Turancılarının Osmanlı'da bağlantı kuracakları kişilere referansı veren de bu derneğin üyesi, kendisini oradaki Türklerin imamı olarak tanıtan Abdüllatif efendiydi. İlişkiler Almanya, Avusturya-Macaristan Osmanlı kader bağlarının da ötesindeydi (Demirkan, 2000). Macar milliyetçiliği "Official nationalism", resmi milliyetçiliğe karşı, bağımlı olan halkların bir anlamda savunma gibi değerlendirebileceğimiz popüler milliyetçilikleri olarak ortaya çıkmıştır (Seton-Watson, 1964). Türk milliyetçiliğinin resmi ideolojiden ayrı heretik kesimini etkilemesi bakımından dönüm noktalarındandır.

Milliyetçiliğin nasıl yapıntı bir şey olduğu Japon turancılığında da ortaya çıkmaktadır. Levent'e göre (2016) 1. Dünya savaşı sonrası Batı karşısında yalnızlaşan

Japonya çıkışı Yeni bir Asya düzeni kurmakta bulmuş Turancılık ideolojisiyle bu birlik ihtiyacına cevap vermeye çalışmışlardır. Turan 19. yüzyıla kadar coğrafi bölge adıyken sonrasında dil ve ırk mefhumuna doğru evrildi. Yani Beyaz Aryan'ın karşısına Turan çıkarıldı.

Gülhane Hatt-ı Humâyun'u sonrası devletin bir Osmanlı milleti oluşturması yolundaki çabalarına rağmen tebaası olan Yunanlılar, Sırplar, Bulgarlar, Makedonlar ve Ermeniler arasında milliyetçilik fikirleri yaygınlaştı. Bunlara karşı da Araplar ve Arnavutlar arasında kültürel proto-milliyetçilik akımı yaygınlık kazanmıştı. İlk grup bağımsızlıklarının peşine düştü, ikinci grup olan Müslümanlar ise Arap-Osmanlı, Arnavut-Osmanlı gibi bir çeşit birlik yaratmaya çalıştılar. Türkçülük işte bu ikinci sınıftaki hareketlerden biri olarak düşünebilinir. Ancak Arap ve Arnavutlardan farklı olarak imparatorluğun devamına yönelik arzu daha yüksekti (Hanioğlu, 2012, s. 551).

Sürgündeki Jön Türk hareketinin başlaması Ziya Paşa ve Namık Kemal'in Paris'e gitmesiyle başlamışsa da bunun başlangıcı Mısır Hidivi olamayınca Osmanlı'ya küsen ve düşman olan Mustafa Fazıl Paşa ile birlikte olmuştur. Paşa burada toplanan gruba "Jeunes Turcs" diye isim takmış, tarihimize geçen mefhum böylece ortaya çıkmıştı. Paşa bir taraftan muhalefet ederken diğer taraftan da İmparatorluk dahilindeki muhalefeti yurt dışına çekiyordu. Ancak bu ilk dönem muhalefet hareketine sonrakinden ayırmak için "Yeni Osmanlılar" demek daha uygundur. Bu bağlamda İttihat ve Terakki'nin fikirlerini basın yoluyla yaydığı İsviçre Jön Türk basını da ilk olarak Yeni Osmanlılar kanalıyla ortaya çıkmaktaydı (Göçmen, 1995, s. 19), (Tevfik, 1973). Bu durum gayrimüslim anasırın kontrolünü sağlamaya yönelik çabaların yanına içeriden muhalefet hareketine karşı da dikkatli olunması gerektiğini göstermekteydi. Abdülhamit'in popülerliğinin düşüşe geçmesinin bir sebebi de Ermeni olaylarının 1890'lardan sonra gündeme gelmesiydi. Kurulan "Hınçak" ve "Taşnaksutyun" örgütleri bu tarihlerden itibaren etkisini göstermeye başlamış "Sason olayları" (Karacakaya, 2001) ile ilk kez uluslararası kamuoyunun dikkatini çekmişlerdi. Sonrasında gelen kanlı "Osmanlı Bankası" (Şıracıyan, 2006) baskını da büyük etki ve tepki yaratmış, "Kürt Musa Bey" (Şaşmaz, 2004) olayında görüldüğü gibi Ermeniler düşman haline gelmeye başlamıştı. "Ulu Hakan", "Kızıl Sultan" dikatomisi bu şekilde ortaya çıktı.

Orta Asya ve Kafkasya'da Rus işgalleri, Hindistan'da Moğol İmparatorluğu'nun son mirasının İngilizler tarafından ortadan kaldırılması gibi olaylar Dârü'l İslâm'a karşı

gizli Avrupa tehlikesini ortaya çıkarmıştı. Abdülhamit politikasını bu yeni durumun üzerine bina etmeye çalıştı. Onun döneminde Bulgarlar, Sırplar ve diğer Balkan milletleri ayaklanmış, 93 harbi sonrası alınan büyük yenilginin ardından imzalanan Berlin anlaşmasıyla Avrupa'daki toprakların neredeyse tamamı kaybedilmişti. Kıbrıs İngilizlere bırakılmış, Tunus'ta Fransa'nın, Mısır'da İngilizlerin işgalini kabullenmek zorunda kalınmıştı. İmparatorluk dahilinde ayrılıkçılık hareketleri büyüyordu. Daha 1862'de Hariciye Nazırı Âli Paşa, imparatorluktaki birleştiricilik yapacak unsurun Türkler olduğunu belirtmişti. Akçura tam da bunu görerek 1904'de Osmanlıcılık ve İslamcılık siyasetlerine karşı alternatif olarak Türkçülük tezini öne sürmüştü (Kushner, 1979, ss. 5-7). Çetinkaya'ya göre bu büyük ölçekli aydınların yanında Gramsci'nin "Aydınların nitel hiyerarşisi" sınıflandırmasında kendini gösteren "Orta katman aydınlar" da vardır. Bu kavram politikanın kitleselleştiği bir çağda, eğitim görmüş avukatların, doktorların ve özellikle öğretmenlerin önemlerinin artmasına vurgu yapar. Bu aydınların en büyük özelliği meşrutiyetin ilanıyla büyük bir canlanma içine giren matbuat cemaatine mensup olmalarıdır. Sansürün ortadan kalkmasıyla Habermas ve Anderson'un belirttiği gibi siyasal kararların kamusal topluluğun önüne taşınmasına yardım eden araç haline gelmiştir. Bu anlamda Weber'in "ideal tipi" gibi orta katman aydınına Hüseyin Cahit iyi bir örnektir. Tanin gazetesinde açıktan Türkçü söylemle Neologos ve Proodos gazeteleriyle tartışmalara girmiş, giderek saldırgan üslubuna bürünmüştür. Boykot türü toplumsal eylemleri İttihat ve Terakki içinde dahi itirazlar almış, o kadar ki 31 Mart isyanında Lazkiye mebusu Mehmet Arslan Hüseyin Cahit sanıldığı için linç edilmiştir. Bir başka orta katman aydın ise Hüseyin Cahit'in karşıtı Ali Kemal'dir. O da Osmanlıcılık söyleminden hiçbir zaman vazgeçmese de dönemin diğer aydınları gibi "millet-i hâkime" anlayışı öne çıkmaktadır (Çetinkaya, 2002, s. 95). Peyam ve Peyam-ı Sabah gazetesindeki yazılarıyla ve sonra Damat Ferit hükümetinde nazırlıklarıyla (Kemal, 1985) Ankara hükümetinin düşmanlığını kazanmış yargılanmak için götürülürken bir hain (!) sayılarak linç edilmiştir (Kuneralp, 1981). Bu olay İsmet Paşa ve Mustafa Kemal'in çok tepkisini almıştır. Orta katman aydınların Türk milliyetçiliğinde oynadıkları temel rol İmparatorluğun devamının sağlanmasıydı. Devrin ideolojisi Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük zihinlerinde içiçe geçmişti.

Romantik milliyetçilik milletin varlığında önemli olan -Cermenler, Eski Roma ve Panhelenizm gibi- geçmiş zaferlerin hatıralarına dönmek istiyordu. Belli sınırlar

içinde aynı dil ve kültürün içinde olanların milleti oluşturduğunu söylüyorlardı. Bireyin öncelikle milli varlığın içinde yer alıp kültür yönünden yaratıcı olmalarını istiyorlardı. İşte Türklerin gayrimüslimler ve topraklarındaki Avrupalılar kanalıyla karşılaştığı bu milliyetçilikti. İster kan ister ırk esasına dayansın Avrupa'da milliyetçilik birleştirme hareketleri, Pan-cermenizm, Pan-islavizm çerçevesinde gelişti. Coğrafi olarak Türklerin en çok karşılaştıkları ikincisi olmuştur (Kushner, 1979, s. 16).

19. yüzyılın ortalarından sonra, Rusya'da iletişim ağının gelişmesi, demiryolu, deniz taşımacılığının artması neticesi buradaki Türkler hem birbirlerine hem de Osmanlı'ya yaklaştılar. Rusların Orta Asya'ya yönelik baskıları neticesi Türkistan emirleri Osmanlı'dan İslami dayanışma bağlamında yardım istediler. Yanı sıra Türkolojinin Avrupa'da bir bilim dalı olarak ortaya çıkması ve bunun Rusya'ya da gelmesiyle buradaki Türkler Asya kökenlerine müdrik oldular. İslamiyet öncesi eski parlak günlerini yad ediyorlar bunun neticesi araştırmalar yoğunlaşıyor sonuçlarını birbirlerine aktarıyorlardı (Georgeon, 1996, s. 11).

XIX. yüzyılın sonlarına doğru artan göçler çoğunlukla Rusya topraklarındaki Türklerden olmuştu. Bu kişiler Rusya'daki Müslümanlar arasında uzun yıllar devam eden fikri uyanışın meyvelerini beraberlerinde getirdiler. Bu durum Osmanlı kültür ve siyasi hayatında bir hareketlilik meydana getirdi. Rusya'daki Türklerin uyanışı modernleşme hareketlerini başlattı. Medreselerde reformlar yapılırken, değişik Türk boylarının konuşma dili edebi dil haline getirilmeye çalışıldı. Atılımın merkezi Tatar Türklerinin olduğu Kazan şehriydi. Hareket hem Rus ve Batı liberalizminden hem de Osmanlı Tanzimatından etkilenmişti. Hareketin en dikkat çekici siması Gaspıralı İsmail Bey'di (Kushner, 1979, s. 17). Gaspıralı İsmail bey, okulundaki Panslavist havaya karşı Türklerde milli bilinç oluşturma amacıyla, Rusya'da "Tercüman" adıyla ilk büyük Türk gazetesini kurdu (Kırımlı, 1996). 1903-1907 arası Kahire'de yayınlanan "Türk gazetesi"nde "üç politika sistemi" başlığıyla bir tartışma oldu. Ali Kemal "Osmanlı sistemi", Ferit bey "İttihâd-ı İslam"ı Gaspirinski'nin kayınbiraderi Yusuf Akçura ise yegane ameli siyaset olarak "Pan Türk" tavsiyesini ediyordu. Akçura Rus ihtilali sonrası İmparatorluğa gelip "Türk Yurdu" adında bir gazete çıkardı. Onun oluşturduğu fikirler Selanik'de yayınlanan "Genç kalemler" dergisinde yer buldu (Kohn, 1944, s. 31). 1873'de Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre" piyesi müthiş bir ilgiyle karşılanmış, Gedikpaşa tiyatrosundan çıkan seyircilerin nümâyişleri rahatsızlık vermiş, neticesinde

tarihimizde ilk tiyatro sansürü olmuş, sonrasında piyes yasaklanmıştı (Özmen, 2015, s. 417). 1897 Türk-Yunan savaşıyla kabaran milli hisler Mehmet Emin'in "Türkçe Şiirler"inde ifadesini bulmuştu (Tevetoğlu, 1988).

Azerbaycan'da ilk Türkçe piyesler Mirza Fethali Ahundov (Ahunzade) tarafından yazılmıştı. Rusya'da ilk Türkçe gazete 1875'de "Ekinci" adıyla Bakü'de çıkmıştı. Ahunzade Osmanlı hükümetine Türk alfabesinin islahı için bir tasarı sunmuş bu tasarı Encümen-i Fen-i Osmani tarafından incelenmişti. Türk aydınları üzerinde etkili olanlardan birisi de Hüseyinzade Ali Turan'dı. Hüseyinzade Ali 1889'da İstanbul'a gelmiş Mekteb-i Tıbbiye'de öğretmenliğe başlamıştı. Öğrencilere Türkçü fikirleri yaymış İttihad ve Terakki'nin kuruluşunda rol almıştır. Azerbaycan kültürünün İran ve Rus tesirinden arınmasını, Osmanlı İmparatorluğu ve Osmanlıcanın önderliğinde Türklerin bir birlik oluşturmasını savunmuştur. Pan-Türkçü hareket ile ilgili diğer bir Azerbaycanlı ise Paris'te Ahmet Rıza gibi Jön Türk liderleriyle temas kuran Ağaoğlu Ahmed'dir. 2. Meşrutiyet sonrası İstanbul'a gelmiş Hüseyinzade Ali ve diğerleriyle birlikte "Türk Yurdu" dergisini çıkarmıştır (Kushner, 1979, s. 17-18).

"Osmanlılar, Orta Asya ve Volga bölgesinde yaşayan Türk topluluklarındaki edipler ile de temas kurmuşlardı. Orta Asya'dan gelen dervişler en önemli uğrak yeri Özbekler Tekkesiydi. 1860'larda tekkenin şeyhi Buhârâlı Süleyman Efendi'ydi. Şeyh 1882'de Çağataycayı ve Doğu Türklerini tanıttığı, Osmanlı dili ve edebiyatının Çağataycadan türediğini iddia ettiği "Lügat-i Çağatay ve Türkî-yi Osmanî" adında bir kitap neşretmişti. Sonrasında tekkenin müridi Mehmed Sâdık "Üss-î Lisân-ı Türkî" adını taşıyan Çağatayca sözlükle şeyhinin çalışmasını devam ettirdi" (Kushner, 1979, s. 19). 2. Abdülhamit döneminde gelişmeye başlayan eğitim sistemi için hazırlanan ders kitaplarında artış görülmüştür. Bu kitaplarda Osmanlıların menşei hakkında hâlâ değişik görüşler öne sürülüyordu. Mesela 1877'de yayınlanan bir kitapta Türk soyundan bahsedilmezken, bundan sonra Osmanlıların Orta Asya Türk boylarından geldiği fikri işlenmeye başlıyordu. Askeri okullar için yazılan tarihte Tatarlar ve Moğollar anlatılıyor, Hunlar ve İskitlerin Türk oldukları iddia ediliyor, Oğuz Han menşei vurgulanıyordu. Mizancı Murat bey tarafından yazılan "Tarih-i Umûmi" Türkler, Çinliler ve Hintliler hakkında bilgi veriyordu. O devirde yazılan bir İslam tarihi kitabında Türklerin doğu ve batıya yayılması ve Çin ile Roma imparatorluklarıyla münasebetler yer buluyordu. 1890 yılından başlayarak Türk tarihine verilen önem

dikkat çeker. Ulûm gazetesinin açtığı yoldan çağdaş Türkolojinin buluşlarını aktaran İkdam devam eder. Necip Âsım Leon Cahun esas olmak üzere, İslamî kaynakları da ekleyerek Türk-İslam hânedanlarının derlemesini yapar (A.g.ç., s. 43-45). Türkçeye, Türk tarihine ve kardeş dillere ilgi ateşli münakaşalara yol açmıştı. Tartışmalar Osmanlıcılar, İslamcılar ve Türkçüler arasında geçiyordu. Yazarların çoğu üç kimliği de benimserken hangisinin önce olması gerektiği tartışılıyordu. Dil tartışmaları iki devreye ayrılabilir. İlki 1880'lerde görülmüş, münakaşalar ders kitapları etrafında dönmüş sonrasında Osmanlıcanın özü, diğer dillerle akrabalığı şekline dönmüştür. İkincisi 1890'ların sonlarında Servet-i Fünun etrafında toplanan Erebiyât-ı Cedide hareketinin başlamasıyla alakalıdır. Reformcuların burada kullanılan ananevi dil ve üslûba yaptıkları eleştiriler yeni bir akımı başlatmıştır. İki tarafta, dilin milli kültürün temeli olduğunda birleşiyordu.

Türk milliyetçiliği tarihine baktığımızda bir çok kişi olmasına rağmen, genel olarak iki düşünürün farklı bağlamlarda "üç tarz-ı siyaset"inin izinden gidildiği görülmektedir. Yusuf Akçura (1976) ve Ziya Gökalp (1976). Resmi ideoloji bu düşünürlerden birini konjonktürel olarak öne çıkarmakta ideolojik eklemlenmelerini şekillendirmektedir. Berkes'in sorduğu gibi Gökalp'e nazaran Akçura'nın unutulan adam olmasının nedeni neydi. Gökalp'in düşünce temeli ırk ya da halk hatta ulus bile değil devlettir. Akçura Paris'de sürgündeyken Avrupa ulusçuluğu üzerine takip ettiği derslerde olayı kavradığında Gökalp hala Osmanlıcıydı. Heyd Gökalp'in çatışan düşünceler arasında boğuşurken Gazali'nin kendi iç bocalamasını anlatan kitabı "El Munkiz mined dalal" ın tesiriyle yolunu çizmiştir. Diyarbakır'da Abdülhamit'in sürgüne gönderdiği aydınlarla teması neticesi Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat gibi özgürlükçü düşüncenin öncülerinin kitaplarını okudu, yurt dışından yayınlar getirtti. Gizli örgütlenmeyle meması Abdullah Cevdet'in oraya gitmesiyle yoğunlaştı (Heyd, 1979, s. 28-30). İlk etkilendiği Ahmet Vefik Paşa'nın "Lehçe-i Osmani"si ve Süleyman Paşa'nın "Tarih-i Alem kitaplarıydı. İstanbul'a geldiğinde ise ilk kitabı Leon Cahun'un "Introduction L'histoire de L'Asie" kitabıydı. Gökalp bu kitap için "sanki pan-Türkizm ülküsünü özendirmek amacıyla yazılmış der (A.g.ç., s. 33). Türkçülüğü Akçura'nın tersine Osmanlı içinde kalıyor, halkçılığına rağmen ancak Hilafet'li müslümanlık düşünüyordu. Akçura "ırk" kavramını ilk kullandığında Osmanlıca'da anlamını henüz almamıştı, zira bu gelenekte öyle bir kavram yoktu daha (Berkes, 1976).

Hem Jön Türkler hem de Tatar Aydınlanma düşüncesinin önemli temsilcilerinin yaşadığı Paris, Akçura'nın düşünsel yaşamında bir dönüm noktası olmuştur (Şenoğlu, 2009). Akçura İslam dönemi Türk tarihinden de ayrışmaya çalışır. Türk kavim ve kabilelerinde milliyet fikrinin içgüdü ile meydana gelen ilk başlangıcı diğerlerinden üstünlüğü duygusu her zaman vardır. Emevilerin yaptığı Arap milliyetçiliğine karşı oluşan Şuubiye (Kılıçlı, 1992) hareketinde Türklerin olduğunu söyleyerek Türk milliyetçiliği hareketinde bir nabıza öncülük etmiştir (Akçura, 1978. s. 34). "Üç tarz-ı Siyaset" (1904) kitabında Türk ve Müslüman'ı sadece bir ayrım olarak değil gerilim ekseni olarak da gösterir. "Osmanlıcı ve İslamcı politikaların yerini Türkçülük almalıdır" der, ancak İslam'la ilişiğini kesmiş bir Türk kimliği talep edecek kadar da ileri gitmez (Belge, 2008, s. 201). Bu eğilim daha sonra Atsız ile birlikte değişecektir.

Ahmet Ağaoğlu'da Rusya'dan gelen diğer Türkçülerle benzer bir tutum almış, Türkçülüğün önceliğini ama İslam'la çelişmemesi gerektiğini ancak koşuluyla belirtmiş, dine çeki düzen verilmesi gerektiğini eklemiştir. İ. H. Danişmend Türklüğün İslamiyet'ten çok eski olduğunu Müslüman olmadan Türk olunabileceğini söylemiş ancak sonraki yazılarında "Türkler, Müslüman olmadan önce de, inançları ve âdetleriyle, aslında farkında olmadan Müslümandılar" diyerek bir anlamda senteze gitmişti (A.g.ç., s. 202).

Tunaya'nın (2001) Cumhuriyetin laboratuvarı dediği "İttihat ve Terakki"nin denetleme iktidarı (!) ve tam iktidarı döneminde Talat-Enver-Cemal üçlüsü İslamcı, Batıcı, Türkçü, hatta ayrılıkçı görüşleri de gerek uzlaştırarak gerekse de baskıyla aynı çatı altında massetmişti. Savaş sırasında siyasetler de değişime uğramıştı. Savaşın başında uygulanan Pan-İslamist ve Osmanlıcı strateji Arap isyanı, Suriye ve Irak cephe yenilgileriyle gözden düştü. 1917'den itibaren gittikçe laikleşen, Turancılıktan Anadolu halkçılığına doğru evrilen Türk milliyetçiliği ağırlık kazanır (Köroğlu, 2004, s. 29). Köroğlu'na göre 1914-18 arası edebiyatı, temelde propaganda amaçlı olsa da, 1914 öncesi devralınan tamamlanmamış bir ulusal kültür inşası projesinin devamı niteliğindedir. Edebi milliyetçiler bir anlamda çatışa çatışa ulusal kültür repertuvarı oluşturmakta, dönemin olaylarını da bu bağlama göre yorumlamaktadırlar. Bu mütefekkirler dayanabilecekleri bir hegemonya bulamadıkları için şahsi veya dahil oldukları grupların fikirleri yönelimince anlamlandırma yoluna gitmektedirler. Bu bağlamda İttihad ve Terakki ikinci Meşrutiyet ve sonrası seçimlerde ittifak içine girdiği

Ermeni Taşnak, Hınçak (Avagyan & F.Minassian, 2005) ve Kürt milliyetçi hareketleriyle bağını koparmış ve hatta çatışma sürecine girmiştir (Jwaideh, 1999). İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin önde gelenleri ve Jön Türk hareketinin içinde bulunan Kürtler Abdülhamit'in kurduğu Hamidiye alaylarına sıcak bakmamışlardı (Kutlay, 1990, s. 13). Modern tarihin ilk tehcir (Köse, 2014) ve soykırımına, Hamidiye Alaylarına esin kaynağı olan Rus-Kazak alayları (Deringil, 2007, s.101), (Temizkan, 2014) tarafından maruz kalmış, sonra geldikleri Osmanlı'da rejime eklemlenmeyi başarabilmiş Çerkes subayların komutasında, (Avagyan, 2004) bu alaylar bugüne dek tartışması süren Ermeni tehcirinde istenmeyen olaylara sebep olmuşlardır. Belge'ye göre (2013, s. 36) alaylar Ermenilere karşı Kürtlerin elini güçlendirmiş Hınçak ve Taşnaksutyun örgütleri bunun neticesi kurulmuş, ancak köylüler arasında pek destek bulamamıştır. Olayların ekseninde döndüğü İttihad ve Terakki Cemiyeti'ne yönelik muhafazakar kesimde oluşan gizli Yahudi olduklarına yönelik anlatı bu dönemlerde ortaya çıkmıştı (Hepkon, 2012). Büyükelçi Lowther'in raporunda görünen ancak tam bir Yahudi düşmanı baştercüman Fitzmaurice'nin (G.R.Berridge, 2016) marifeti olduğu anlaşılan yazılar İttihatçıların dolayısıyla bugüne kadar süren bir nabzın suçlanması için bir gerekçe olmuştur.

Ulus devletler için tarihin tıpkı sanat gibi toplumlar için olması anlayışı bir anlamda tarihin uydurulması gerektiğini gösterir. Mehmet Ali Tevfik tam da bunları söylemiştir. "Soylu yalan" (Belge, 2008, s. 189) milletleri yaratmak için gereklidir. Arjantin ve Japonya örneğinde, ilki dünyanın en büyük komutanlarının Arjantin'den çıktığını öğrencilerine bellettiğini, bunların safsata da olsa meşru yalanlar olduğunu, Japonlar'ın ise yirmi, otuz sene süresince çocuklarına milli taassup aşıladıklarını, Avrupalılardan nefret etsinler diye onların icatlarını sakladıklarını söyleyerek kendi modelinin çizgilerini belirtmiştir: "Biz de manevi vatanımızı yaratabiliriz, hem Arjantinliler gibi yalanla, safsata ile değil, hakikati tenvir ile ve tarihi istintak ile" (Belge, 2012, s. 667).

II. Abdülhamit saltanında ve sonrası İttihad ve Terakki dönemi neredeyse tamamen yeni bir tarih yazılmış, semboller üretilmiş, bir anlamda gelenek icat edilmiştir. Devlet törenleri, protokol, nişanlar, arma, cami mimarisi Batı tipi bir görünüm arz etmiş, hatta bunlar turistik bir yön dahi almıştı. Devlete resmi bir inanç

oluşturma bağlamında Hanefilik ve Osmanlı yorumuyla şeriat öne çıkmış tebaa yönetilmeye çalışılmıştır (Deringil, 2002).

Simgeler hâlâ belirsiz ve her yerde farklı tasvir edildiğinden devletin resmi armasının nasıl olduğunun Avusturya sefaretince sorulması üzerine II. Abdülhamit armanın dakik bir tarifini bürokrasiden istemiştir. Talep karşısında bocalayan bürokrasi ancak birkaç ay sonra Arma-i Osmani'nin tarifini içeren bir cevap verebilmiştir. 19. yüzyılda devlet memurları arasında zorunlu olarak giyilmeye başlanan fes bile kısa zamanda Türklerin sembolü haline gelmiştir (Deringil, 2007, s. 24). II. Mahmut döneminde modern devlete doğru bir yöneliş olmuş, memurlara pantolon, ceket, fes giyme zorunluluğu getirilmiş, bu bağlamda padişahın resmi, din görevlilerinin okuması ve üflemesiyle, devlet dairelerine asılmıştır (Rasim, 1987), (Karal, 1940, s. 29). Bu gelenek diğer padişahlar döneminde devam etmiş Abdülhamit ise bunun yerine "Padişahım çok yaşa" yazısını koydurmuştur. Cuma selamlıkları devlette yeni protokol oluşturmuş bu bağlamda Hünkar kasırları daha göz önüne alınmıştır. II. Abdülhamit hasta adam (G.H.Bolsover, 1965) diye tabir edilmeye başlanan çöken imparatorluğa tekrar can vermek için Pan-İslamizm politikasına sarılır. Daha öncede var olan dini kurumları ihya etmeye çalışır. Ancak Tanzimat ile birlikte gelen haklar kendisini engellese de genel olarak bunlarda başarılı olmuştur. Hilafet makamına yönelik söylemleri özellikle Hint Müslümanlarından teveccüh görnüş ancak bu teşmil olmamıştı. Lewis bir anlamda icadı, muhayyelliği kastederek, zaten hilafet makamının Yavuz'a geçtiğine dair söylemlerin meşkuk olduğunu 16. yüzyılda ne Osmanlı ne de Mısır tarihçilerinin böyle bir şey ileri sürmediğini, bunun Küçük Kaynarca anlaşmasıyla ortaya çıktığını belirtir (Lewis B. 1992, s. 76-77).

Abdülhamit döneminin en önemli sorunlarından biri de - bu uğurda köklü okullar dahi açılacak şekilde - misyonerlik (Hamlin, 2012) ve konsoloslukların aktiviteleriydi. Gerek Balkan gerek kanlı Ermeni, Kürt ve Cemal Paşa'nın bir kısmını bastırabildiği (Aydın, 1993) Arap isyanlarının arkasında Binbaşı Noel (1999), Gertrude Bell (Wallach, 2004), Arabistanlı Lawrence (2014), gibilerinin olduğu artık bilinmektedir (Abdullah, 2006). Bunu daha önce gören Abdülhamit Hanefi mezhebine aktif olarak geçme politikasına başladı, yani misyonerliğe karşı misyonerlikle cevap verdi (Deringil, 2007, s. 114). Bu da Osmanlı'nın kuruluşunda var olan ortodoks yorumla pek ilgisi de olmayan Balkanları rahat ele geçirmesinin sebebi olan Bektaşilik,

dervişlik yolu "istimalet"in yani gönülleri fethetme, gönül çelme politikasının tersiydi (Barkan, 1942). Yeni dönem bir zamanlar Balkanlarda prestij kaynağı olan, Evliya Çelebi'nin övgüyle bahsettiği Gül Baba gibi Bektaşilerden (Çelebi, 2010, s. 292) "Üss-i Zafer"de (Esad Efendi, 2005) yer alan düşmanca söylemlere yer bırakıyordu (Refik, 1932). Bunu 17. yüzyılda Ricaut dahi görmüş onların "mumsöndürenler" diye tesmiye edildiklerini yazmıştır (Ricaut. s. 208). Bu tarih bugün gördüğümüz Selefi akımların öncüsü olan Kadızâdeler ile Sivâsiler (Bilkan, 2016) çatışmasının doruğu olup günümüzde dahi etkisi görülen tartışmaların da kaynağıydı. Sistemin aslında Babâi isyanlarından (Ocak, 1980) beri bozuk olduğu görülürse merkezkaç anasırın eklemlendirilme çabaları dikkat çekicidir. Bir zamanlar "asr-ı saadet" olup şimdi "bozulma" (Tosuner, 2011) mefhumu o günden bugüne dek siyasi söylemin merkezine yerleşmiş durumdadır. Yeniçeriler yoldan çıkmış olan "Turna"yı "Leylek" ilan edip (Küçükyalçın, 2012) yollarına devam etseler de yeni sistem aslında modern orduya ihtiyaç duymaktaydı.

Almanya'da bir örneği olan gençlik örgütlerinin Osmanlı'da da kurulması için Goltz paşanın verdiği öneri Enver paşa tarafından kabul edilmiş, bu maksatla, daha önceden bunu başaran Von Hoff Almanya'dan getirilmiştir. 1916'da "Gürbüz" asker oluncaya dek "Dinç" adıyla katılmak zorunda olduğu "Osmanlı Genç Dernekleri", "Türk Gücü" ve "Osmanlı Güç Dernekleri"nin bir uzantısıydı. İngiltere'de Baden-Powell'in "Bay Scott" adını verdiği izciliğin etkisiyle başlayan keşşaflık hareketlerinin ortak noktası "vatan müdafaası" ve "vatanperverlik" duygusu aşılamak olmuş zamanla İttihatçıların örgütlenmesinde paramiliter bir teşkilat görünümü almıştı (Toprak, 1985). Platon'un ütopyası (?) "Devlet"de jimnastik sadece bedeni değil ruhu da eğitmesi bakımından önemliydi ve birbirlerini tamamlayan bir süreç olarak görülüyordu (Platon, 1971). Cumhuriyet döneminde de "Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur" gibi öjenik "ırk hıfzıssıhhası" (Akın, 2004) ve görev şuuru içinde spora yaklaşılması, dönemin dünya ve Türkiye hâletiruhiyesinin ne durumda olduğunu gösteriyordu. 20. yüzyılda modern dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ulus devletin inşası iki alt-projenin gerçekleştirilmesiyle doğrudan bağlantılı olmuştur. Ulus-toplumun ve ulus-bireyin yaratılması ile. Türk uluslaşması vazife, mefrure ve kolektif vicdan gibi kavramlar eşliğinde ulusal-teknolojilere yön vermeye başlamış ve toplumsal tahayyül bürokratik-pedagojik müdahaleye açık hale gelmiştir (Açıkel, 2002, s. 122). Bu durum kadınlar

için yazılmış kadın ve çocuk dergileri için de aynıydı, bir taraftan tüketim için kurgulanırlarken diğer taraftan da vatanperver kimlik inşa ediliyordu (Akşit, 2005).

Vatan kavramı da ulus-devlet ile olgunlaşmış ve anlam kazanmış olsa da İmparatorlukların dağılma sürecinin bir ürünüdür. İmparatorluk ile yeni kurulan Cumhuriyet arasındaki bağ Osmanlı Anadolu'su olmuş, ulusculuk mantığı bu mirası vatanlaştırarak tarihini ve coğrafyasını kendine mal etmiştir. Osmanlı'nın son dönemlerindeki İmparatorluk vatanseverliğinin odaklarından birisi Anadolu'dur. Bu bağlamda lineer olarak birinin bitip diğerinin başladığı değil birbirini tamamlayan bir süreç gibi görmek gerekmektedir (Durgun, 2011, s. 83). Bu durum Milli Mücadele'de dahi görülmekte yenilmiş olan, savaş suçu nedeniyle aranan İttihatçılar yurt dışına çıkarken devamlılık esası gereği "Karakol Cemiyeti" (Tevetoğlu, 1988) gibi örgütlenmelerini Mustafa Kemal'e yönlendirmektedir (Zürcher, 1987). Zaten hâlihazırda bir "Teşkilat-ı Mahsusa" örgütlenmesi ve deneyimi vardır, bunların yeni döneme eklemlenmesi de bunu göstermektedir (Tetik, 2014).

Cumhuriyet devrinde de köken konusu kendisine bir anlatı alanı bulmuş geçmiş yeniden düzenlenmeye başlamıştı. Ali Suâvi gibi dönemin aydınlarının Türkçü lider şeklinde tanıtılma çabaları erken Cumhuriyet döneminde resmi ideoloji oluşturmaya çalışılırken geriye yönelik tarih yazımı çabalarıdır (Hanioğlu, 2012, s. 552). Ali Suavi Şehzade Camii'nde vaazlar verirken dönemin önemli milliyetçi figürlerinden Namık Kemal'de onu takip etmektedir. Bir dostuna yazdığı mektupta onun yüksek ilmini övmektedir. Derslerine Fuad Paşa dahi katılmaktadır (Çelik, 1993, s. 8).

Osmanlı döneminde milliyetçiliğin en geç ulaştığı milletin Türkler olduğu genel olarak kabul edilmektedir. Oba (1995, s. 47) bu geç doğuşu sadece Türklerin kendi kurdukları imparatorluğu dağıtmamak isteğiyle izah etmenin mümkün olmadığını, devletin Fatih döneminden itibaren başlayan yüksek görevlerde Türklere yer vermemesi anlamında yapısal durumunun da Türk milliyetçiliğini engellediğini belirtir. Din etkisinde ve Türkçe yapılmayan Türk tarih ve kültürüyle ilişkisi bulunmayan eğitim de milli bilince erişmeyi engellemiştir.

İmparatorluğun yitimi sürecinde üç tarz-ı siyaset iklimi oluşmuş, dönemin aydınları memâlikten vazgeçmiş, savunmaya geçmiş memleketi kurtarma derdine düşmüşlerdir. Yani memâlikten memlekete doğru giden bir süreç Türk milliyetçiliği düşüncesinde öne çıkmaya başlamıştır.

4.3.2. Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçişte Milliyetçilik

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde ulus yaratma bağlamında bir model arayışı da vardı. Aktar'a (2002, s. 77-78) göre Cumhuriyetin önderlerinin önündeki örnekler, seçimli, hukuksal ve evrenselci Fransız modeliyle; kalıtımsal, tarihsel ve kültüralist Alman modelinin önde gelen kuramcıları Fichte ve Herder vardır. Voltaire'den bu yana Fransız dünya görüşünü belirlemiş hümanist geleneğin, kültürel farklılıkları hiçe sayan ama sonuçta Fransız dünya görüşü ve modelini dayatan emperyalizmine karşı, Alman farklılığını kalıtımsal, tarihsel ve kültüralist bir ulus modeliyle kavramsallaştırmaya, oluşturmaya çalışmışlardır. Cumhuriyetçiler tıpkı Alman düşünürlerin yaptığı gibi, imparatorluk ve İslâm evrensellikleri arasında sıkışıp kalmış, hatta erimiş gitmiş sayılan Türk faklılığını yaratmaya çalışmışlardır. Ancak Alman modelinin cazibesi buraya kadardır. Zira imparatorluk ve İslâm evrenselliklerinin gerçekleri ve verileri, Alman modelinde fiilen var olan tarihsel, kültürel ve kalıtımsal gerçeklerin ve verilerin ya olmadığını söylüyor ya da artık Cumhuriyetçi ideolojinin reddetmek durumunda olduğu veriler olduklarına işaret ediyordu. Yaratılacak ulus bu durumda aşağı yukarı hiçbir homojen yerel göndergeye dayanabilecek durumda değildi. Aktar; bu durumda Anadolu mezhep ve tarikatlarının yeni ulusun kültürel göndergeleri olmaktan menedildiğini, Cumhuriyet ideolojisinin Alman faşizmi benzeri sürece girmemesinin sebebini Türklük dışında kalan farklı din, dil, kültürü dışlayarak yeni bir ulusal kimlik oluşturmanın neredeyse imkansızlığına bağlar. Bu bağlamda Alman ulus fikrine karşı Fransız modeli bu sorunlara bulunmuş mükemmel bir çözümdür. Kurulacak ulus, seçimli ve hukuksaldır. Aynı Fransa'da olduğu gibi kendine Türk diyen herkes Türk'tür ve kurulacak ulus evrensel olmak zorundadır. Geriye dönük sorgulamayı kabul etmeyen, geleceğe yönelik, yerellikten esinlenmeyen,kültürel göndergesi olmayan, evrensel bir uygarlık. Oysa Fransız ulusunun arkasında Hristiyanlık değerleri, Aydınlanma ve Fransız ihtilâli varken Türk ulusunun evrensellik fikrinin arkası boştur. Türk ulusunun sanallığı, marazî bir biçimde geleneksel farklılıkları görmezden gelmesi ve redd-i mirası, devletin bekası açısından iyi kötü bir sonuç verdiyse de bu ulus, dahil olunduğu söylenen uygarlığın simgelerini içselleştirememiştir. Bunun nedeni yerel göndergelerin reddedilmiş olması ve ulusun hiçbir somut meşruiyet dayanağı olmamasıdır. Weber'in kavramlarıyla söylenirse ne "zweckrational" yani iktisadi münasebetler ne de "wertrational", (kabaca) ulusal kimlik

bir dayanak olur. Yapay Fransız modeli sonuçta somut Alman modelinin içeriğiyle doldurulmayı bekler gibidir (Aktar, 2002, s. 77-78).

Cumhuriyetin ideolojisini yaymak maksadıyla kurulduğu söylenen "Kadro" (Oksaçan, 2016) dergisi de iktisat ve siyaset düşüncesi açısından bu süreçte önemli bir rol üstlenmiştir. 1931'de ilk sayası yayınlanan dergi öncesi olan iki somut olay bu hareketi ortaya çıkarmıştır. İlki "Serbest Fırka" (Emrence, 2014) deneyimi esnasında rejim bakımından "devletçilik" ilkesinin belirmeye başlaması, diğeri de bu fırkanın kapatılmasının ardından en bariz tezahürünün Mustafa Kemal'in uzun soluklu yurt gezisi olduğu söylenebilecek rejimin bir çıkış yolu, bir sistem arayışına hız vermesidir. Bu bağlamda 1930'lardan itibaren Yakup Kadri, Şevket Süreyya, Burhan Belge, İsmail Hüsrev ve Vedat Nedim birbirlerine yakınlaşmaya başlamış ardından bu yakınlık derginin kurulmasına yol açmıştır (Yıldız A. , 2011, s. 105). Aydemir otuzlu yılların başında, kapitalizmle sosyalizm arasında "Türk modeli" fikrini savunan ve devletçiliği salık veren hareketin içine girmiş farkını göstermiştir. "La Turquie Kemaliste" adlı Fransızca dergide Kemalizm propagandası yapar. Balkan milliyetçiliğinin ve Balkan savaşları sonrası bu toprakların kaybedilmesinin, Türk milliyetçi hareketinin oluşumundaki etkisi Aydemir üzerinde de net bir şekilde görülür. O da dönemin aydınları gibi Türk Yurdu dergisini okur, sonrasında Türk milletinin tarihinin Osmanlı'dan çok önce başladığını keşfeder. Vatan bundan böyle Turan'dır. Balkan Türklerinin çoğu gibi Anadolu hakkında hiçbir fikri yoktur. Alayındaki askerlere ders verirken onların dinden bihaber, vahiy öncesi cahiliye döneminde kaldıklarını fark eder. Askerlerin Türklük bilincinde olmadığını belirterek onlara "kızılbaş" yani "alevi" demektedir. "Turanı kurmak istiyoruz ama, arkamızda bütün bir Türkiye bile yok" (Georgeon, 2002) diyerek milliyetçiliğin aydınlar yoluyla nasıl oluşturulduğunu da göstermektedir.

Buraya kadar yapılan incelemede görüldüğü gibi gerek Osmanlı dönemi gerekse de Cumhuriyet'in laboratuvarı denebilecek İttihad ve Terakki'nin hakimiyeti döneminde -onların büyük çabasına rağmen- resmi ideolojinin oluştuğu gözlenememiştir. Bunun en büyük sebebi öncelikle kamusallığın ve resmi ideolojinin oluşması için gerekli olan medya unsurlarının eksikliğidir. Bununla birlikte, 19. yüzyılda başlayan ama 20. yüzylın başından itibaren yoğunlaşan, devletin savunma refleksine geçmek zorunda kalması da bu sürece eklenmelidir. Böyle bir kargaşa içinde

resmi ideolojinin oluşturulmaya çalışılması bir yana var olan düzeni koruma çabası daha öne çıkmaktadır. Daha sonradan İslamcı ve Milliyetçi akımların kendince bir Osmanlı söylemi yaratmaları aslında ideolojilerinin bir parçası olarak oluşturmaya çalıştıkları mitos için gerekli ögelerin bir araya getirilmesinden ibarettir ve senkretiktir. Burada elbette yeknesak bir İslamci ve Milliyetçi akımın olmadığını, aralarındaki ayrımlara bağlı olarak vurguların farklılaştığını söylemek gerekmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet ile kurulan resmi ideolojinin aslında kolay bir alana girdiği söylenebilir. Yine aslında bu sürecin 1960'lara dek sorunsuz geçmesinin sebepleri de burada aranmalıdır.

4.3.3. Resmi İdeoloji ve Heretikler

Resmi ideolojinin Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki baskın niteliği devrimlerin ardından ortaya çıkmıştır. Bora (2002, s.15) milliyetçiliğin ülkemizdeki ideolojik baskınlığını Kemalizmle bağlantılı düşünmek gerektiğini söyler. Bu Osmanlı'dan Cumhuriyete geçişte belirli bir devamlılığı da taşıyan korporatist ve patrimoniyal-vesayetçi devlet yapısının ve devlet aklının kendini ideolojik olarak yeniden üretme zeminidir. Kurucu asker-sivil bürokratik elit ile milli burjuvazinin ittifakının ortak lisanı da, o burjuvazinin hiçbir zaman bitmeyen ergenlik aşamasına dek bu böyle olmuştur. Kemalizme ve milliyetçiliğe bağlılık, yükümlendirici bir siyasi meşruiyet şartıdır.

Koçak (2002, s. 37-38). Kemalist milliyetçiliğin bir yandan basit bir coğrafi ve kültürel çerçevesi, diğer taraftan da etnik bir yönü olduğunun söylendiğini ifade eder. Farklı coğrafyalarda doğan milliyetçiliklerin değişik ve çeşitli tezahürlerinin -oranlar tartışmalı olsa da- karışımının bu ikiliği bünyesinde barındırdığı yönünde genel bir mutabakat olduğu görülür. Bu karışımdan siyasi yarar sağlamaya çalışan, Kemalist milliyetçiliğin bulanıklığını, kendi milliyetçi anlayışının çıkış noktası olarak kabul eden değişik ve zıt milliyetçi yönelimler görülebilmektedir. Yani tek bir bulanık ana damardan beslenen, çeşitli, farklı ve zıt mlliyetçilik anlayışları bugün de gündemdedir ve milliyetçilik siyasi prim yaptığı sürece de gündemde olacaktır.

Milliyetçiliği tali olarak gören Kemalizm yorumları olduğu gibi, bundan daha yaygın bir şekilde Kemalzmi devlete sadakat olarak sınırlayan milliyetçilik telakkileri vardır. Her halükarda Kemalizmle milliyetçilik arasında simbiyotik bir ilişki var olup bu ilişki resmi ve sivil günlük siyasi alanı marke eden, sınırlarını çizen, kontrol eden mukayyet olan bir güce sahiptir (Bora, 2002, s. 16). Milliyetçilik, ideolojik içeriği

itibarıyla, yekpare ve sabit değildir, farklı milliyetçilik telakkileri vardır. Bu bağlamda Bora sıradan/gündelik milliyetçiliklerle siyasi milliyetçilikler arasında bir ayrım yapılması gerektiğini vurgular. Gerek resmi/yüksek kültür yani milli eğitim, dil ve tarih politikası, askerlik gibi şeyler, gerekse de medya gibi popüler kültür milliyetçi nassların ve zihniyet kalıplarının siyaset-ideoloji üstü bir duygu olduğunu işleyerek yeniden üretimini sağlar. Bu durumda doktriner katılığı olmayan popüler bir milliyetçilik ortaya çıkar. Resmi ideoloji dışı milliyetçilikler ne ölçüde ayrışmayı sağlayabilmişlerdir? sualini soran Bora'ya göre (2002, s. 19-20) bu ayrışma fazla da olmamıştır. Özgül bir milliyetçi ideoloji tahlilinde etnik, dini veya kültürel biricikliği vurgulayan özcü milliyetçilik ile, vatandaşlık bağına dayalı milliyetçilik arasındaki fark önemli bir ölçüdür. Gündelik siyasi süreçte, teamülde ılımlı ve aşırı milliyetçilikler arasındaki ayrım da büyük ölçüde bununla örtüşür. Hemen her milliyetçilik bu ikisi arasında bir yerde konumlanır. Bora ideolojik tasnifini "Resmi milliyetçilik veya Atatürk milliyetçiliği", "Kemalist sol milliyetçilik veya ulusal solculuk", "Liberal milliyetçilik", "Etnisist milliyetçilik" ve "Muhafazakar milliyetçilik" olarak yapar. Koçak, (2002, s. 42) sol düşüncedeki, Atatürk yerine Mustafa Kemal adının tercih edilmesinin bir şekil sorunu olmadığını bunun siyasi ve ideolojik bir tercihin ifadesi olduğunu söyler. Atatürk tamamlanmamış devrimi, Mustafa Kemal ise bu henüz tamamlan(a)mamış ve hiçbir zaman tamamlanamayacak olan devrimin ana ilkelerini, amaçlarını dile getiren liderdir. Bu bağlamda sol düşünce tam bağımsızlık formülünü Milli Mücadelede bulmuş, onun anti-emperyalist ve anti-kapitalist özünü vurgulamıştır.

4.3.4. Ulusal Anlatının Görünümleri

Başlangıç dönemlerinde milli kültürün gerçekten de edebi doğası vardır; genişletilmiş anlamda hikayelerde, kurmaca şeklindeki özgül anlamında da, edebiyat milletin aynası olmakla kalmayıp, halkı toplumsal açıdan önemli değer ve normları edinmeye teşvik ettiği düşünülür (Jusdanis, 1998, s. 9). Edebiyat'da ulusal anlatı bağlamında birçok kişi olmasına rağmen hem popülerlikleri hem de kitaplarının çok satması bakımından bazı yazarlar ön plana çıkmaktadır. Eserlerde birkaç öge olsa da ana ögeler doğuş-yokoluş-diriliş temaları ekseninde görülmektedir. Ulusal anlatıya farklı siyasi görüşlerden eklemlenme çabaları 1960'ların sonundan itibaren başlanmıştır. Kemal Tahir "Asya Tipi Üretim Tarzı" (ATÜT) tartışmalarının da ekseninde "Devlet Ana" romanı 1967, Erol Toy'un Şeyh Bedrettin'i sosyalist bir bakışla yorumladığı

"Azap ortakları" 1973 ve muhafazakar bakış açısıyla Tarık Buğra'nın "Osmancık"ı 1983 yılında yayınlanmış, bu yazarlar kuruluş efsanelerine kendi yorumlarını katmışlardı (Belge, 2008). Kemal Tahir'in romanı o dönemler tartışmalarda yoğun bir şekilde işlenen "Asya Tipi Üretim Tarzı" (Divitçioğlu, 1981), (Akşit B. , 1966) konusuyla birlikte anlaşılmalıdır. Etkisi büyük olan roman o dönem CHP Genel Sekreteri olan Bülent Ecevit tarafından yazılan iki makale ile desteklenir. Celal Bayar ve Nihal Adsız dahi romanı beğendiklerini belirtirler (Kudret, 1990, s. 176-177).

Kendi aralarında ciddi sorunları olan milliyetçi ve dinci ideolojilerin "fütuhat" konusunda hemen uzlaştığını, hatta burada belki de dinci ideolojinin asıl altyapıyı kurduğu görülmektedir (Belge, 2008, s. 34).

Türkiye'de tarih hep bir "milli seferberlik" borusu gibi öttürülen bir araç olmuştur. "Büyük rakibi yenen küçük" güç köken olarak ister Osmanlı, Selçuklu veya Ortaasya seçilsin görülen temalardandır. A. Z. Kozanoğlu'nun "Kızıl Tuğ"unda Cengiz, Attilâ anlatılarında güçlü Roma, H. N. Atsız'ın "Göktürkleri"nde dillere destan Çin…Temanın prototipi Tevrat-Davut peygamber menşei olsa da bu hikayenin benzeri onun adını hiç duymamış olan Kamçatka yerlileri arasında da variddir (A.g.ç., s. 37).

Özellikle Kemal Tahir ve Tarık Buğra'da gördügümüz akıl ve bilgelik de öne çıkan temalardandır. Bazıları kurgu bazıları da gerçek, yaşça ileri, bilge kişiler kurucu liderlerin yanında akıl hocaları olarak danıştıkları kişilerdir. Akçakoca, Konuralp, Dursun Fakih gibi tarihi kişilikler eski Yunan tiyatrosunun "koro"su gibi, bir çeşit "bilgeler korosu" olarak karşımıza çıkmaktadırlar (A.g.ç., s. 41).

Don Kişot arketipinde ortaya çıkan "Komik tip" bütün edebiyatta aranan bir çeşit kurtarıcı, hikayeyi dağıtıcı-toplayıcı olarak edebi türlerde görülmezse olmaz karakterdir. Namık Kemal'in Abdullah Çavuş'u sürekli "kıyamet mi kopar" diyerek bu rolünü göstermektedir. Ancak bizim ulusal anlatılarımızda pek görülmemektedir (A.g.ç., s. 43).

Kalıplardan biri de "hain" tiplemesidir. Ancak bir genelleme yapmak gerekirse bu hainler bizden oldukları yani kökleri sağlam olduğu için onlarınkinden (!) daha kötü olamıyorlar. Ancak "Kurtuluş Savaşı" gibi çok daha yakın zamanları ele alanlar için dönemin hainlerinin hoşgörülür bir yanı yoktur, olması da mümkün değildir (A.g.ç., s.45). Bir diğer kalıp "Bize katılan gavurlar" dır. Dine pek önem vermeyen Kemal Tahir dahi romanında en sevdiği tip olan Hristiyan kişiyi büsbütün kucaklamak için

müslüman yapmıştır (A.g.ç., s. 95). Köse Mihal örneği Osmanlı tarihi örneğinden sinemamıza da çokca girmiştir. Bazı filmlerde tema olan iyi, mert, cesur tip Hristiyan kimliğiyle bağdaşmaz, bu yüzden kişinin Müslümanlığa avdet ettiğini görürüz. "Battal Gazi Destanı" (IMDB, 1971) filminde Fikret Hakan'ın canlandırdığı "Hammer" buna iyi bir örnektir.

Kadınlara gelirsek iki, aslında iki buçuk arketipi var. Biri Türk-İslam ideolojisinin en önemli tapınç nesnesi "Ana" diğeri "Yar" iken, buçuk "Bacı" tipolojisi olup bu kurgularda pek de yer almamaktadır. Ana tipi en iyi örneğini Kemal Tahir'in "Devlet Ana" romanında alıyor. Evrensel "Toprak Ana" arketipinin bir versiyonu olarak kadın, hele hele bir ana Müslüman-Türk bilinçaltında aseksüel olarak temsil edilmektedir (Belge, 2008. s. 46). Cinselliğinden sıyrılan, rolünün hakkını fazlasıyla verip yeni bir üst kimliğe erişen, saygı ifadesiyle karşılanan kadın "yenge" olmaya da hak kazanır (Çiftci & Bora, 2017). Popüler imgelemde cinsel edimin düşünülme biçimi "kanırtma" söyleminde gittiği için "saygıdeğer zevce" imgesi, sevgili ise Müslüman olmayan bir stoktan elde edilerek çözülür (Belge, 2008, s. 47).

Ülkücü kesimin temsilcisi sayılan M. N. Sepetçioğlu ise pentalojsini Türklerin Anadolu'ya ilk girişleri Malazgirt yani Selçuklularla başlatmış, 5 cilt halinde yazdığı bu romanına "Kilit" ile başlamıştır. Romanın 1971'de Sol hareketlerin palazlanmaya başladığı dönemde basılması dikkat çekicidir (A.g.ç., s. 163).

BÖLÜM 5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Türk sinemasında ulusal anlatının şekillenişi bağlamında yapılacak araştırmanın yöntemi söylem analizi olacaktır. Söylem analizi bir nitel veri türüne, inceleme ve veri toplama biçimine, verilen tartışma ve sunmanın bir yoluna, nitel veri analiz tekniğine ve bir kuramsal açıklamaya işaret etmekte olup, antropolji, psikoloji, arkeoloji, tarih, dilbilim, edebiyat eleştirisi, siyaset bilimi ve sosyolojide yaygın olarak kullanılır. Anlatılar, insanların gündelik uygulamalarını ve öznel anlayışlarını nasıl düzenledikleri hakkında olup, sözlü ve yazılı metinlerde yer alır. Pek çok deneyim saklama yerinin yanı sıra, eğitim, klinikler, danışma merkezleri, hapishaneler, hastaneler, destek grupları ve kendine yeterlik kuruluşları, kişisel performansın anlatı çerçevesini sağlar. Roman, şiir, mit, epik hikaye, dramatik performanslar, film, gazete ve medya haberleri, vaazlar, sözlü tarihler, görüşmelerdeki öyküler ve kişinin kendi yaşamını algılamasında meydana çıkar (Neuman, 2014, s. 683-684). Sosyal bilimlerde bâki, toplum bilimleri-doğa bilimleri, idiografik-nomotetik, tümevarımcı-tümdengelimci, pozitivist-yorumlayıcı (ve eleştirel elbet), etik-emik vb. tartışmaların süreceği görülmektedir. Bu bağlamda yaklaşımlar ekseninde söylem analizine doğru giden sürecin bir izleği sürülecektir.

5.1. Film Analizine Doğru: Hermenötikten Söylem'e

Film analizi, görece yeni bir tarihlerde başlamış olmasına rağmen kökeni kabul edebileceğimiz edebiyat eleştirisinin kaynağı Rönesans'a kadar gider. Ancak tek tek eserlerin ve yazarların çeşitli sebeplerle incelenmesi ilk kez onyedinci yüzyılda başlamıştır. Neo-klasik kurama bağlı olan bu dönemin yazarları Aristoteles, Horatius vb. düşünürlere bakarak mukayesesini yapar ve eserin ahlaki etkilerini değerlendirir (Moran, 1988, s. 66-67).

Sinemanın ne kadar önemli olduğu Sovyet devriminin daha ilk yıllarında görülmüştü. Troçki "Şimdiye kadar sinemaya el koymamış olmaklığımız, ahmak demeyelim ama, ne ölçüde beceriksz ve aymaz olduğumuzu kanıtlamaktadır. Sinema kendisini kendiliğinden dayatan bir araçtır, en iyi propaganda aracıdır" derken, bu düşünceyi Lenin ve Lunaçerski de paylaşmaktaydı. Devrimin ideolojisinin kitlelere

yayılması için sinema alkolün ve dinin çekiciliğine karşı bir denge oluşturmalıydı (Ferro, 1995, s. 119).

Bir kültüre egemen olan temsiller aslında politik önemdedir. Kültürel temsiller psikolojik duruşları şekillendirdiği gibi, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğini yani hangi figürlerin ve sınırların baskın çıkacağını da belirler. Bu yüzden toplumsal iktidarın muhafazasını hedefleyenler gibi, bunun dönüşümünü isteyen hareketler için de büyük önem taşır. Filmler gerçekliğin nasıl kavranacağına ilişkin yarışın olduğu bir kapışma zeminidir. Amerikan toplumu için düşünürsek, ekonomik ve politik krizlerin temsil krizi anlamına gelen psikolojik krizleri tetiklediği görülmüş bu süreç filmlerde de gösterildiği görülmüştür. Sinema geniş bir kültürel sistemin en önemli parçalarındandır. İdeoloji toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çabadır. İdeoloji kültürel temsillerle bunları yerine getirir. Film ideolojisi düzeni tehdit eden, aksamasına yol açan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılarken aynı zamanda sergileme gereği duyar (Ryan & Kellner, 2010, s. 39).

Film eleştirisi ilk kez gazete sütunlarında ortaya çıkmış uzun bir süre bu şekilde devam etmişti. 1904'de "Philedelphia Inquirer" gazetesi filmleri değerlendirmeye başlamış, ancak "The Great Train Robbery" (1903) için yapılan yorum oldukça yüzeysel olmuştu. 1906'da ilk film dergileri yayınlanmaya başladı. 1909'da "The New York Times" Griffith'in "Pippa Passes" filmi üzerine yazılan ilk yorumu yayınladı. O günden sonra gazetede film yorumu düzenli hale geldi. Bu yorumlar film hakkında hiçbir kavramsallaştırmaya sahip olmadığını gösteren "review"lerdir (Özden, 2004, s. 3).

Film eleştirisi sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkmasına rağmen, akademik bir disiplin olarak gelişimi daha geç tarihlerdedir. Akademik inceleme, tarih, yöntembilim ve kuram gibi alanları dahil edebileceğimiz bir yapıda tasarlanabilir. Günümüzde film eleştirisi tarihten, eleştirel yaklaşımların sunduğu yöntembilimlerden ve kuramsal yaklaşımlardan yararlanarak gelişmektedir. Uzun yıllar geleneksel bir çizgide giden eleştiri, eleştirmenin kişiliğine bağlı öznel değerlendirme ölçütleri bağlamında bir tavır olarak seyretmişti. Artık filmler eleştirmenin öznel haz ölçülerinin ötesinde, farklı eleştirel yaklaşımlar ekseninde değerlendirilmektedir. Bir film toplumla ilişkilileri,

toplumsal dışavurum sağlama yönüyle ön plana çıktığında sosyolojik, yönetmenin kişiliği bağlamında ele alınırsa auteurist ya da psikanalitik, film tarihi ya da toplumsal tarih içinde bir dönüm noktasıysa tarihsel, bir dil sistemi olarak incelenirse göstergebilimsel, ideolojik ise siyasal, kadınla ilgili ise feminist, belirli bir film türüne yönelikse türsel eleştiri bağlamında incelenir. Bu dönemlerde farklı disiplinlerden akademik incelemeler, geleneksel eleştiri tarafından sıcak karşılanmamıştır (Özden, 2004, s. 14). İkinci Dünya Savaşı sonrası film kuramında gelişmelerin neticesi eleştiri bir ivme kazandı. Bu bağlamda önemli bir tarihsel dönemeç olan "Cahiers du Cinema" dergisi etrafında önemli bir genç eleştirmenler kuşağını toplayan Andre Bazin yeni yaklaşımların ilk örneklerini verdi. Film eleştirisi artık edebiyat eleştirisi gibi değerlendilecekti. 1960 öncesi Sorbonne'de "Institut de Filmologie" kurulmuş çıkardıkları dergide görüntü algılaması, psikoloji, sinema sosyolojisi, film üretiminin ekonomisi, deneyim fenomenolojisi konularında makaleler yayınlanmıştı (A.g.ç., s. 44). Eleştiri yazımının popüler okumalardan ayrıldığı nokta filmlerin giriş-gelişme-sonuçtan oluşan, bütünleşik bir metin olarak okunması ve bundan duygusal değil, bilişsel bir keyif alınarak yazıya dökülmesiyle oluşur (Kabadayı, 2014, s. 28).

Sinema göstergebilimi, günümüz film kuramları ve eleştirisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir ve giderek yaygınlık kazanmaktadır. Ancak terminolojisinin ve yönteminin zorluğu, filmleri en küçük parçalarına ayırarak inceleme yöntemi zahmetli bir uğraştır. Altmışlı yıllardan itibaren film eleştirisi alanında egemen olan auteurist ve göstergebilimsel yaklaşım etkili olduğundan, konuya vâkıf olmak isteyenler bu konuları araştırmak zorunda kaldılar. Göstergebilim alanındaki önemli bir gelişme filmsel anlatının kodların egemenliği altında işlediği ve yönetmenin kendinden önce var olan kodlar aracılığıyla filmsel anlamı yarattığı düşüncesini ortaya çıkarmasıydı. Bu bağlamda yönetmenin kişiliğinden ve ürettiği anlamlardan çok, filmsel anlamlandırma sisteminin kendisi üzerinde durulmaya başlandı. Filmin mesajından daha fazlası, yani mesajların üretimini sağlayan anlamlandırma sisteminin incelenmesi öne çıktı (Özden, 2004, s.137-144). Sinemanın evrenselliği ve insan olma hali ortak bir dil gibi işlese de filmleri doğru eleştirebilmek için üretildiği ülkenin kültürünü, kodlarını, dönemini vb. iyi bilmek gerekmektedir (Kabadayı, 2014, s. 55).

Sinema araştırmalarında Marksist kuram etkisindeki "İdeolojik Eleştiri"nin yanı sıra psikanalitik yaklaşım da dikkat çekmektedir. Psikanalitik eleştiri yönetmenin ruhsal

dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya çalışmakta, filmleri sanki bir düş gibi ele alarak, manifest (açık) içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriğini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu bağlamda sadece yönetmen değil karakterler de veri olarak değerlendirilir. Sanat yapıtlarının psikanalitik eleştirisi, Freud'un edebiyat, tiyatro, resim ve heykel gibi sanat dallarında ürün vermiş Sofokles, da Vinci, Shakespeare ve Dostoyevski'nin yapıtlarını incelemesiyle başlamıştır. Freud bu çalışmalarında, sanatçıların yapıtlarını bir hastanın anlattıkları gibi düşünmekte, onların kişiliği bağlamında analizler yapmaktadır. Onun bu çalışmalarının etkisi kırklı yıllarda edebiyat eleştirisi alanında görülmeye başlamıştı. Başlangıçta analiz nesnesi sanatçıyken sonradan sanatçı da psikanalizi etkin bir şekilde kullanma yoluna girdi.

Hugo Münsterberg'in 1916'da yazdığı klasik olan "The Film: A Psychological Study" kitabının ardından 1926'da ünlü psikanalist Hans Sachs'ın danışmanlık yaptığı psikanaliz üzerine çekilen ilk film "Geheimnisse Einer Seele" gösterime girdi. Sachs sonraları bu çalışmalarını sürdürdü (O.Gabbard & Gabbard, 2001, s. 14).

Modern psikanalitik film eleştirisi büyük ihtimalle 1950'de Martha Wolfenstein ve 1970'de Nathan Leites'in filmlerin psikolojik tetkikte Sofokles'in, Shakespeare'in ve İbsen'in oyunlarından aşağı kalmadığını göstermeleriyle başlamıştır (O.Gabbard &Gabbard, 2001, s. 30). Psikanaliz 1970'lerde özellikle Laura Mulvey'in film kuramının önemli parçalarından olan "Visuel Pleasure and Narrative Cinema" makalesiyle öne çıkan bir sinema yaklaşımı oldu (M.Butler, 2011, s. 173).

Bu alanda Lacan'ın incelemeleri çalışmalara yeni boyutlar açtı. Kurama en önemli katkısı, sanatçı biyografisine dayalı onun kişiliğinden yola çıkarak metnin anlamına ulaşmaya çalışan Freud'un yönteminin yerine, yine onun kavramlarını kullanarak sanat yapıtının metnini ön plana çıkaran ve simgesel alana geçişi sağlayan dili merkez alan bir yöntemi eleştiri alanına sokmasıydı. Psikanalitik bakış açısından, sanatsal yaratım süreci ile düş görme birbirine çok benzer. Sanatçı tıpkı nevrotik bir hasta gibi içgüdüsel ihtiyaçların baskısıyla gerçeklikten kaçıp hayal alemine sığınır. Feminist film eleştirisini, politik, eşcinsel ve siyah hareketle bağlantılı değerlendirmek gerekmektedir. Başlangıcında politik temellerde yükselen feminist film eleştirisi sonradan göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenmiştir. Oysa feminist eleştiri, ilk zamanlarında, psikanalizi kadının babaerkil yapı içinde ikincilleştirmesine

katkısı olduğu için reddetmişti. Sonraları bir taraftan psikanalizin Lacancı okumasını kullanarak kendilerine uyarlarlarken, diğer taraftan da feminist söylem yaratma sürecine girerek bu alanda düşünce üretmeye başladılar. Bu bağlamda Juliet Mitchell'in "Psychoanalysis and Feminism" (1974) kitabı bir dönüm noktasıdır. Film analizlerinde ise erkek egemen sinemada kadınların kendi anlamlandırma sistemi içinde değil, erkek bakışıyla temsil edildikleri, kadınların gerçek kadınlara ait imgeler değil, erkeğin kadına yönelik duygu, düşünce, arzu ve korkularının yansıması olarak temsil edildikleri görüşündeydiler. Bu yeni yaklaşım sinema üretiminde etkisini gösterdi. Kadın örgütlerinin tepkisinden korkan yapımcılar kadını nasıl temsil edeceklerini bilemediklerinden onları beyazperdede göstermeme yoluna gittiler. Böylece erkek erkeğe ilişkilerin konu alındığı "buddy" filmleri patlama yaptı. Bundan sonraki süreçte kadınlar temsil olarak artık "absence" yokluk değil kimlikleriyle var olduğu hatta bir zamanlar cinselliği önde olan kötü kadından artık bunun normalleşeceği bir döneme girildi. Ancak buna erkek sinemasından cevap tecavüz filmleriyle gelmişti, sonrasında ise erotik ve pornolar (Özden, 2004, s. 179-197). Kadın hareketi az çok sempati ve ilgi toplamayı başarmışken "Exorcist" benzeri korku filmleriyle de şiddetli bir eril tepkiyle karşılanmıştı (Ryan & Kellner, 2010, s. 30).

Türkiye'de kadın yönetmenlerin 2000 sonrası çektiği filmlerde kadınların özne olma mücadelesine yer verilmiş, aile içi kadın-erkek rolleri sorgulanmış, egemen toplumsal cinsiyet düzeniyle kadın bedeninin travmanın ve şiddetin nesnesi olması süreci açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Kadın yönetmenler anne/fahişe ikiliğini yapıbozumuna uğratmış, öznelliklerinin ataerkil düzende nasıl sakatlandığını göstermişlerdir. Bu filmlerde erkeklik temsillerin sergilendiği farklı okumalar da görülmüştür (Yüksel, 2015, s. 135).

Laura Mulvey 1975 yılında "Screen" de yayınladığı "Visual Pleasure and Narrative Cinema" makalesinde Hollywood sinemasının kadına bakışını "male gaze" (eril bakış) kavramıyla açıklamıştı. O günden sonra feminist sinema yaklaşımlarında bu kavram paradigmatik bir hale geldi. Psikanalizde eksik falluslu kadının, patriarkal bilinçdışının şekillenmesinde, hadım edilme korkusu ve çocuğunu simgesel için büyütme olarak ikili fonksiyonu vardır. Çocuğu, kendisini simgesel düzene sokacak arzusunun göstereni haline getirir. Böylece patriyarkın içinde kadın hala anlam taşıyıcısı olarak değil erkek öteki için bir gösteren yerine geçer (Mulvey, 2008 a). 1989'da

yayınladığı ikinci makalesinde King Vidor'un "Duel in the Sun"unu analiz etmiş, bu kez kadın seyirci açısından çözümlemişti. Bu filmde kadın, kararlı bir cinsel kimliğe ulaşmaktan aciz, edilgin tip ve geriletici erillik şeytanı olmayı kabul etmiş kadın arasında gösterilmiştir (Mulvey, 2008 b).

Filmlerde psikiyatristin görülmesi türe göre belirli stereotiplerle sağlanır. Psikiyatristler, "Altın Çağ"da denebilecek 1950 ve 60'larda -öncesi ve sonrası olumsuz temsillerle ifade bulmuşsa da- çoğunlukla idealize edilmişlerdir. İdealize edilmelerinin sebebi ise Amerikan yaşamında psikiyatristlerin kabulüydü. 1966 filmlerinde olumsuz stereotipler fazlaca yer kaplarken 70'lerde bu yoğunlaştı (O.Gabbard & Gabbard, 2001).

Film incelemelerinde dönüm noktalarından birisi de üçüncü sinemanın ortaya çıkmasıdır. Birinci sinema ana akım, ikinci sanat-yönetmen sineması ve üçüncü sinema, coğrafyayla tanımlanmayan, önceliği sosyalist bakışı olan bir sinema türüdür. 1920'li yıllar Sovyet sinemasında öncüleri olsa da, esas etkilenme nedeni 1959 Küba devrimidir. 70'li yıllarda ortaya çıkan bu sinema, 80'lerde büyük ölçüde Teshome Gabriel'in "Third Cinema in the Third World" adlı kitabı sayesinde sinema derslerine girmiştir. 1968'de Arjantinli yönetmenler Solanas ve Getino "La Hora de los Hornos" belgesel filmiyle üçüncü sinema terimini ürettiler (Wayne, 2011, s. 15). Birlikte yazdıkları makalede, devrimci kültürün ve bilincin iktidarın alınmasından sonra edinebileceğini, ancak bilim ve sanatın politikayla birlikte kullanılmasının, devrimci zemini hazırlayacağını ve iktidarın alınması sonrası ortaya çıkacak sorunların çözümünü kolaylaştıracağını ifade ederler (Solanas & Gettino, 2008, s. 170). Amerika'da bir mücadele alanı olarak sinemada, 60'lı yılların hippi, zenci, eşcinsel ve kadın hareketleri etkisindeki filmlere karşı, 70'lerde muhafazakar bir karşı tepki oluştu. Bir taraftan Vietnam yenilgisi, diğer taraftan politik krizler ekseninde giden sinema anlatımı yeni bir mecraya girmeye başladı. Aslında muhafazakar filmler 60'lı yıllarda da vardı ancak bunlar daha çok savunmada kalmıştı. Bu tarihlerde ise filmlerle birlikte Reegan'a doğru giden bir sürece giriliyordu (Ryan & Kellner, 2010).

Ryan ve Kellner'e göre (2010, s. 33-34) film ve toplumsal tarih arasındaki ilişki söylemsel şifreleme sürecidir. Yazarlar bu yaklaşımla sinemada işlerlik gösteren temsillerle toplumsal hayatın yapısını ve biçimini belirleyen temsiller araındaki bağlantıları vurgulamayı amaçlamaktadırlar. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar.

Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu şekilde sinema toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu süreç kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Temsiller yaşanılan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin parçası olur. Bu temsiller benliği, kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Dolayısıyla bir kültüre egemen olan temsiller politik bir önem taşır. Kültürel temsiller sadece psikolojik şekillendirme yapmaz, toplumsal gerçekliğin inşa sürecinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağında da belirgin rol oynar. Bu bakımdan sinema, politik mücadelenin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenasıdır. Bu bağlamda bu temsilin kodlarını çözülmesi çalışmayı tarihsel bir izleğe doğru sürüklemektedir.

Yorumun bir metinde yada göstergebilimin alanına giren her şeyde ne kadar önemli olduğu çeşitli çalışmalarda ortaya çıkmıştır. Dante'nin Vergilius esinli (Auerbach, 2010) "İlahi Komedya"sı (Dante, 2010) Papa Gelasius'dan (Güngör Ö. , 2000) bu yana gelen "İki kılıç öğretisi" ve iktidar mücadelesinde Papa yanlıları "Guelfo" ile Monarşi destekçileri "Ghibellino" grupları arasındaki çatışmada Dante'nin konumu (Dante, 2017) bilinmeden okunduğunda ne anlama gelir. Dante Floransa'yı o tarihlerde yöneten Guelfolara ve Floransa yönetimini elde tutan "Hekimler ve Eczacılar Loncası"na üye olmuş, zaman içinde şehirin altı yöneticisinden biri konumuna gelmişti. Guelfler Papalık destekçisi "Siyah Guelfler" ve Papalığın siyasi etkisine mukavemet eden "Beyaz Guelfler" olarak ayrıştı. Papalık darbesi neticesi hakkında ölüm kararı verilen Beyaz Guelflerin içinde, o sırada şehir dışında olduğu için kurtulan Dante'de vardı (Erhan, 2015, s. 12). Dante sadece kutsal metinlerin değil bütün yazıların dört anlama göre anlaşılabilir olduğunu buna göre açıklanması gerektiğini söyler. Dördüncü anlam metafizik, inisyatik olandır. Dante'nin başkanlarından olduğu "Fede Santa" Tapınakçıların Tiers-Ordre'sine bağlı bir koldu. Bunlara aziz manasına "Kadosch" deniyordu. Bu yüzden Tapınakçıların kurucu rehberi St. Bernard son semavi yolculuğunda Dante'ye rehberlik etmişti (Guenon, 2001). Kitaba "Divine" sıfatı da ilk kez Boccacio tarafından verilmiş, 1555 sonrası bütün baskıları "Divina Commedia" adıyla yayınlanmıştı (Temel, 2016, s. 102). Yine 1740'da Aydınlanma Fransa'sında bir matbaada yapılan kedi katliamı üzerine kitabın neden yazıldığı, dönemin Lonca sistemini bilmeden anlaşılacak gibi değildir. Kalfalar bir türlü ustalığa

geçememektedirler, zira lonca sisteminde her iş türünden dükkan sayısı belirlidir. Ustalar ölmeyince kalfalar da bir türlü ustalığa geçememekte, dükkanlarını açamamakta, dolayısıyla boğaz tokluğuna çalışmaktadırlar. Çok iyi taklit yapan bir kalfa çatıya çıkıp uygunsuz vakitlerde kediymiş gibi gürültü yapar, kimseyi uyutmaz. Bundan bıkan usta da kedilerin susturulması talimatını verir. İşçiler susturmaya (katliama) ustanın karısının kedisiyle başlarlar zira kedi onlardan daha çok beslenmektedir. Mahkeme kurulmuş kediler yargılanmıştır, anlaşılacağı gibi eğlence ve intikam doruktadır yani (Darnton, 2015). Efsane "Mimesis" (Auerbach, 2019) kitabını ve en önemli makalelerini topraklarımızda yazan Auerbach ise Montaigne'nin denemelerindeki hemen her şey üzerine yazıların reformasyonun ardından gelen bir moda olduğunu bu düşünürün de amatörce yazan ilk amatör olduğunu, Pascal'ın "Düşünceler"inde "Juste" adalet kavramının iki farklı kullanımını, onun yeraldığı Port-Royal okulunun Augustinus kaynaklı insanın Adem'in günahı nedeniyle sevilmemesi yaklaşımının etkisiyle açıklamıştır (Auerbach, 2010). Cervantes'in ikinci cildinin ilkinden biraz farklılık göstermesinin sebebi (Şklovski, 2017, s. 48) korsan yazarlar tarafından yapılan baskılarına karşı hakiki Don Kişot'u alelacele yazması olduğu söylenmektedir. Hatta korsan yazarlardan Avelenada (?) adında oldukça yetenekli birisi kitabın önsözüne "Don Quijote'nin devamı budur ve okuyunca göreceksiniz ki o ahlaken düşük, yaşlı, sakat adamın yaptığından da daha iyi bir şey yaptım" diye yazınca Cervantes sinirlenip daha önce düşünmediği Don Kişot'un devamını yazmak zorunda kalır (Parla, 2003, s. 127). Onaltıncı yüzyılda bir değirmencinin heretik olduğu iddiasıyla yargılanması esnasında mahkemede verdiği ifadede, okuduğu kitaplardan yaptığı alıntıların, aslında hangi eserlere ait olduğu, değirmencinin evrenini Ginzburg'un (1996, s. 151-160) bir dedektif edasıyla araştırdığı örneklerde görüldüğü gibi, tarihsellik ve kavramın ilişkiselliği dikkate alınmadığında metinlerin düz okunması bir eksiklik yaratmaktadır. Değirmencilerin çalışma koşulları tıpkı hancılar, meyhaneciler ve gezgin sanatçılar gibi onları yeni fikirlere açık ve bunları yaymaya hazır hale getiriyordu. Kapalı bir toplumda değirmen bir toplumsal ilişki kurma yeridir. Köylüler değirmencilere ilişkin stereotipler oluşturmuşlardır. Onlar kurnaz, hırsız ve sahtekardırlar. Katharlara uygulanan zulmün Patarines değirmenlerinin yıkılmasına kadar gidilmesi birşeyler gösterir. Ortaçağ ve sonrası yüksek Avrupa kültürünün popüler kökenleri Rabelais ve Brueghel örneklerinde görüldüğü gibi istisna değildir.

Onlar yüksek kültürle halk kültürü arasındaki alışverişin belirleyici olduğu dönemi kapatmışlardı. Bundan sonraki dönemde, egemen sınıfların yukarıdan gelen doktrinleri aşılanmıştı. Belirleyici kriz "Köylü Savaşı" ve Münster'de Anabaptislerin iktidarında yaşanmıştı. Kırsal bölgelerin Hıristiyanlaştırılması, cadı mahkemeleri ve yersiz yurtsuzlarla, çingeneler gibi marjinal grupların denetimi tam da bu dönemde olmuştur. Değirmencinin nezdinde aşağı kültür terbiye edilirken, yine aynı tarihte Bruno davasıyla da yüksek kültür hizaya sokuluyordu.

Hermeneuein ve hermeneia kavramları antik çağlardan günümüze kadar birçok metin içerisinde gözükmektedir. Aristo Organon'da "Peri hermeneias" (yorum üzerine) şeklinde, Sophocles Oedipus eserinde, Plato birkaç kez isim olarak kullanmıştır. Kavram Xenephon, Plutarch, Euripides, Epicurus, Lucretius ve Longinus gibi antik yazarlar tarafından farklı kalıplarda görülmektedir. Hermeios Delphi rahibine işaret etmekte, fiil hali hermeneuein ile isim hermeneia ise Tanrı Hermes'e kadar gider (A.Palmer, 2008. s. 40). Söylem etimolojik olarak Latince discurrere (koşuşturma, gidiş geliş) ile discursus sözcüğüne (uzaklaştırma, eritme, yayılma) karşılık gelir. Thomas Aquinos terimi felsefede kullanan ilk kişidir. Onun için bu "zihni çıkarım" anlamına gelmekteydi. Bu bağlamda çift kutupluluk Hobbes, Leibniz ve Kant'ta da vardı (İnceoğlu & Çomak, 2016, s. 22).

Söylemin bir araştırma nesnesi olarak ortaya çıkması bilginin "ne"liği üzerine soruların başlangıcına dek gitmektedir. Antik felsefede Kinikler, Sofistler, Septikler doğru bilgiye ulaşılamayacağı görüşündeyken, Platon ve onun dolayımıyla da Socrates bunun mümkün olduğunu söylemektedir. Platon'a göre (1971) bu dünyada var olan temsillerin gerçeği, ilk hali idealar dünyasında vardı, yani böyle değerlendirdiğimizde mağaradan çıkmayı başarabilirsek ideaların bilgisine ulaşabilirdik. Platon açısından sanatın gereksizliği de zaten mimesis olan bu dünyanın mimesisi olduğu içindir (Murdoch, 1992). Eski metinleri açıklama çabası Antik Yunan'da hem filoloji hem de ona yakın bilim dalı gramerin ortaya çıkmasına sebep olmuştu. Rönesans döneminde metinleri yayma ve eleştiri ortaya çıkmış, antik kültürü tekrar ortaya çıkartmak adına Yunan ve Latin klasiklerinin çevrilmesiyle bir meslek doğmuştu. Tarihçiler vâkânüvis ve derlemecilerin yerini almış, bilim adamı büyücü arası "magüs" tipi ortaya çıkmıştı (A.Yates, 2013). Bunların içinde en meşhurları Newton (2012) ve Agrippa'ydı (2006). Rönesans'la birlikte gelen hümanizma anlayışı ve yeni filolojik yöntemler dinsel ve

profan yapıtlara uygulanmıştır. Her tür metin filolojik araştırmaya konu olabiliyordu, ama aslında filoloji edebiyattan önce hukuk, tarih ve teolojide ortaya çıkmıştı. Filolojinin yaptığı bir araştırma da metnin kaynaklarını ortaya çıkarmaktır (Bayrav, 1998). Bu bağlamda S. Eyüboğlu ve A. Erhat'ın Hesiodos'un "Theogonia" ve "İşler ve Günler" kitabının kaynaklarını inceledikleri araştırma filolojinin ne kadar önemli bir yaklaşım olduğunu göstermektedir (Eyüboğlu & Erhat, 1977). Önemli olan bir konu da etimolojiydi. Sevilla'lı İsidoro "Etymologioe" adlı eserinde bir adın nereden geldiği bilinince adlandırdığı şeyin özü daha kolay kavranır der. Bu bağlamda sanki dekonstrüksiyonu haber verir gibi üç ilkeyi belirler. Bir şeyin nereden geldiği, (homo insan humus topraktan), bir şeyin nedeni, (rex, kral-regere,idare), bir şeyin karşıtı, (lucus, kutsal koruluk loştur, non lucendo aydınlık olmayandan gelir) ve kelimeyi parçalara bölüp parçaların birleşmesindeki gizli yakınlıklar aranır. Roma Yunanca rome kuvvetten geldiğini savunanlara Roma'nın anagramı "Amor" ile açıklama (Bayrav, 1998. s. 35). Metin incelemesiyle analiz yapma metodunun en çarpıcı örneği "Konstantin'in bağışı" meselesiydi (A.g.ç., s. 61). İddiaya göre Büyük Konstantin İstanbul'u Doğu Roma'nın başkenti yaptıktan sonra Batı'yı Papalık makamına bağışlamıştı. Bu durum onlara kendileri gibi ekümenik olan Antakya ve İskenderiye'ye nazaran üstün hale getiriyordu. Valla'nın dilbilimsel olarak yaptığı inceleme neticesi metnin sonradan üretildiği ortaya çıktı. Ancak bu inceleme uzun süre gizlendi, Valla öldükten sonra yayınlandı (Valla, 1922).

12. yüzyılda Avrupa'da entelektüelin ortaya çıkması, üniversitelerin kurulmasına ve önce piskoposluklara bağımlıyken sonra laikleşmesi sürecine girilmesiyle hümanizme doğru gidilmeye başlanmıştı (Goff, 1994). Müslüman âlimlerin yaptığı Aristo ve Platon tefsirleri üniversitelerde bir hareketlilik yaratmış, kabul edilemeyen ve bağı kopan Pagan Yunan düşüncesi gündeme gelmişti (Gilson, 2007, s. 372). Yunan edebiyatı, dili bilen kalmadığından ünlü metinlerden değil de geç tarihlerde kaleme alınmış özetlerin çevirilerinden biliniyordu. Öğrenciler "Ilias Latina" adını taşıyan bir özetten Homeros gibi klasikleri okumaya çalışıyorlardı (Bayrav, 1998, s. 33). Bizans'dan İran ve Mezopotamya'ya kaçan Nasturi ve Yakubiler Bağdat-Beytü'l Hikme (Lyons, 2012) ile irtibatlı olduklarından, buraya Yunanca eserleri rahatlıkla getirdiler. Süryaniler tarafından Yunanca, Pehlevice, Nabatice ve Sanskirtçe dilinden yapılan çeviriler (Aydınlı, 2017, s. 8) ve Endülüs düşünürlerinin tefsirleri iki farklı Aristo ve

Platon ortaya çıkarmıştı. Biri düşünürün kendisi diğeri İbni Sina veya İbni Rüşd şerhiyle Yunan filozoflardı (Goff, 1994. s. 142).

Modernizmin şafağında Descartes, bilgiye ulaşmanın başlangıcı olarak şüpheyi ve merkeze de özneyi koyduğunda buraya varmak için yöntem olarak matematiksel kesinliği getirmişti (Descartes, 2015). Ortaçağ'dan o zamana dek patristik felsefenin tekelinde olan bilme ve "bible" dolayısıyla "credo" merkezli bilgi bundan sonra odağına özneyi almaktaydı. Bu tarihler modern bilimin de (Rossi, 2009) başlangıcı olmakla birlikte aynı zamanda Cizvitler örneğinde görüldüğü gibi baskının da artmasını getiriyordu. Aries (2015) bu dönemde ölümün teslimiyet yaklaşımıyla "evcilleştirilmiş" olduğunu, ölmekte olan kişinin odasının kamusal alan olarak serbestçe girildiği bir yerken, daha sonra hijyen fikrinin gelişmesi ve modern tıbbın genel kabul olarak yayılması nedeniyle hastanede yalnız gidilen "dramatik" ölüme doğru bir sürece girildiğini, vasiyet dinsel iken bu tarihlerden sonra laikleştiğini söyler. Yine bu dönem Aries'in (1962) çığır açıcı kitabında gösterdiği, çocukluğun Ortaçağ resimlerinde de görüldüğü gibi ayrı bir kategori değil, "yetişkin küçük" olarak değerlendirmesinin de dönüşümüne denk gelir. O kadar ki 15. yüzyılın başlarında ortaya çıkan cadı avının (Akın, 2001) bitmesine yakın bir zamanda, çocuklar cadı mahkemelerinde bir zamanlar masum olduğu için affedilirken–hatta Locke'nin (2004) eğitim felsefesinde formüle ettiği şekilde "tabula rasa"iken- bundan sonra yakılmalarına da şahit olunmaktadır (Akın, 2010). Dönem cadı avının bitmesine yakınken 17. yüzyılda zihniyetin dönüşümü söz konusudur artık. Jaspers'in (1965) MÖ. 8. yüzyıl ile MS. 2. Yüzyıl arasında olduğunu söylediği inanç yoğunlaşmalı "eksen çağı" "özne çağı" olarak yeniden oluşmaktadır sanki. O kadar ki kitaplarda dahi kendilerinden önce yapılanları göstermek için sınıflandırma fikri oluşmuş bibliyografya doğmuştu (Malcles, Lheritier & Acaroğlu, 2003). Siyasi olarak XIV. Louis'in soyluları soykütüklerini istemesi ve onları saraya toplaması neticesi curtizan tip oluşmuştu (Auerbach, 2010, s. 139). Bu tarihe kadar kendilerine bağlı topraklarda herhangi bir incelik bilmeyen soylular Versailles sarayında yeni oluşturulan görgü kurallarını öğreniyorlardı. Bu kurallar parasıyla satın alınıp, uydurulan mansıplarla sarayda görev alan burjuvalara geçmiş oradan da topluma yayılmıştı (Elias, 2004). O tarihe kadarki adab-ı muaşeret kitaplarına (Elias, 2007) bakıldığında temizlik, tuvalet, (L.Horan, 1997) ve hijyen gibi kavramların da henüz bilinmediği, Hippokrates'in dört sıvı, kötü kokunun hastalığa yol açtığı miyazma

teorisiyle (Turner, 2017, s. 31) vücut gözeneklerinin içinden hastalık geçmesin diye yıkanmanın değil silinmenin, temizlikten anlaşılanın gömlek temizliğinin olduğu görülür (Vigarello, 1996).Temizlik nedir bilinmez, kötü koku diye bir şey de neredeyse yoktur, zira herkes kokmaktadır. Bu durumu bastırmak için "perfumum" eski zamanlardan beri gelişmektedir (Ozan, 2014-2016).

Descartes'in kesinlik arayışı insan bilimlerine de uyarlanınca insan bilimlerinin yöntemi doğa bilimleriyle aynı olamaz görüşüyle Vico'dan ilk karşı koyuş gelmişti (Vico, 2007). Tanrı'nın "Aden bahçesi"nde Adem'e öğrettiği her nesneye bir ad düşen "kusursuz dil", insanın kibiri yüzünden lanetlenmesiyle unutulmuş, Babil'de diller ayrışmıştı. Ortaçağ boyunca bilginler Adem'in kusursuz dilinin peşindeydiler (Eco, 2009). Platon'un "Kratylos" diyaloğunda da görülen etnosantrik dil anlayışları nedeniyle Pre-Sokratik filozoflar, eski Yunanca dışındaki dilleri konuşanları "barbar" olarak nitelendiriyorlardı. Zirâ sözcükler nesnelerin doğasından kaynaklanan adlandırmalardı ve bundan dolayı da her nesnenin tek bir doğru adlandırması olabilirdi. Bu adlar onlara göre Yunan dilinde bulunmaktaydı. Sofistlerin thesei (uylaşım) /physei (nedensel) ayrımıyla, dilin doğal bir fenomen olarak ele alınmasının yanlış olduğu ve onun insan topluluklarındaki uylaşımlara dayanan olumsal bir kurum olduğu savı geçerlik kazandı (Altınörs, 2000, s. 78-79). Francis Bacon da kusursuz dili farklı bir şekilde aramaktadır. Ona göre insan düşüncesini olumsuz manada kuşatan "putlar"dan kurtulmak gerekmekteydi. Bu şekilde doğru düşünme yöntemi bulunacaktı (Bacon, 1999). Kant'a göre (2000) akıldışılığın vesayetinden çıkan insan bu putlardan kurtulmuş ve saf akla erişmiş olacaktı. Bilimsel düşüncenin Descartes, Bacon, Locke vd. ataları, bilimsel bilginin ve bilimin söylemden bağımsız ve tarafsız, dolayısıyla objektif bilgi türü olduğunu düşünüyorlardı. Onlar göre dil ve söylem, bilginin objektivitesini bozan, bilimsel hakikati tahrif eden bir şeydi. Bilginin bilimsel olabilmesi için, söylemin bilgiden çıkarılması gerekiyordu, çünkü dil ve söylem bilgideki subjektif unsurlardı (Sözen, 1999, s. 14). Aydınlanmacılar, zaman ve uzamı belirli bir uğrakta sabitleme arayışındadır. Sosyal bilimlere tarihsel ve kültürel önyargılardan arındırılmış insan doğasına ilişkin ezeli ve ebedi hakikatlere dayanan bir metodoloji geliştirmek ve insanlar hakkında bilimsel yasalar oluşturmak amacıyla, doğa bilimlerinin nomolojik-tümevarımcı yöntemini takip etmişlerdi (Hekman, 1999, s. 17).

Destutt de Tracy Fransız ihtilali hala sürerken ilk kez 1796'da "ideoloji" kavramını "idealoji" olarak kullandı. Bu yeni bir fikirler bilimiydi. Rasyonalist Aydınlanma coşkusuyla fikirlerin kökeninin nesnel olarak ortaya çıkarılabileceğini düşünüyor ve bu yeni bilimin biyoloji ve zooloji gibi bir konum elde edeceğini söylüyordu (Heywood, 2015, s. 23). De Tracy her ne kadar doğa bilimlerine yaklaşmaya çalışsa da, tüm araştırma faaliyetleri fikirlere dayandığı için "idealoji"nin bilimlerin kraliçesi olacağını öne sürmüştür. 19. yüzyılda Saint Simon (Meriç, 1967) ve katibi Auguste Comte doğa bilimlerinin yönteminin sosyal bilimlere uygulaması olan pozitivizmi geliştirdi (Comte, 1986). O günlerde yeni yeni oluşan pozitivizm sosyal bilimlerin bir çok kavramını jeoloji, coğrafya, fizik, mekanik, biyoloji, sismoloji vb. bilim dallarından almıştı (Kösemihal, 1995, ss. 36-52).

Kozmopolit Aydınlanmaya karşı ilk başkaldırı Alman düşüncesi Romantizm ile ortaya çıkmıştı. Heidegger'in (2008) kavramlarıyla insanlığı ontoloik insanı da ontik bir varlık olarak düşünürsek Almanlar diğer milletlerden ayrı "ontik" yani "nev-i şahsına münhasır" idi. "Alman tarihçi okul" ekseninde gelişen, önce iktisatta "methodenstreit" bağlamında başlayan tartışma, sonra sosyal bilimlere doğru genişliyor bu bağlamda klasik iktisat yaklaşımının bütünleyici tümdengelimine karşı tümevarım yöntemi savunuluyordu. Adam Müller'in Adam Smith'e –ve elbet Ricardo'ya- yönelik iktisat yasalarının evrensel olamayacağı eleştirisi tarihçi okulun çıkış noktası olmuştu. List'de ekonomik görüşlerini milliyetçilik bağlamında geliştirmiş varoluşu devlet ile birlikte oluşan bir mefhum olarak değerlendirmiş, Smith'in düşüncesini kozmopolit, materyalist ve partikülarist diye suçlamıştı (Derya, 2015). Bu okula karşı yeni klasikçi sayabileceğimiz "Avusturya İktisat okulu" Menger ve Hayek ile evrenselciliği yeniden savunuyordu (Gordon, 2000). Tarihçi okulunun bir değişken olarak kültürün değerlendirilmesi anlayışı bağlamında Alman Hermeneutik geleneği başlamış, Dilthey'e doğru giden sürece girilmiştir. Bu bağlamda Hermeneutik, söylem analizine giden önemli bir uğraktır. Bu okul çevresinde ortaya çıkan "Wissenssoziologie" kavramı bilgi olarak tercüme edilse de bu bilginin ne olduğu başından beri tartışma konusudur. 19. yüzyılda Alman felsefeci ve toplum teorisyenleri tarafından kullanılan "Wissen" terimi dar anlamda bilimsel bilgiden çok, bilgiyi içeriyordu. Weber, Dilthey ve Simmel gibi yazarlar sosyal bilimlerin bilgisinin doğa bilimlerinden nitelik bakımından farklı ve

onun kadar da geçerli olduğu iddiasındaydılar. O tarihlerde giderek artan methodenstreit tartışmaları pozitivistler tarafından tepkiyle karşılanmıştı (Hekman, 1999, s. 28).

Aydınlanma düşünürlerinin, De Tracy ve Bacon'un saf bilimi ideolojiden ayırmaya çalışan geleneği Marx ile doruğa varırken, onun Bacon gibi zihnin ışığını örten putları ortaya çıkarmaya yönelik bir amacı vardır sanki. Marx'a göre insanlar – ama özelinde proleterya- "yanlış bilinçlilik" ekseninde olayları "camera obscura" gibi ters görür. Kavramlar maddi varlığın ürünleridir ve bu bağlamda "Yaşamı belirleyen bilinç değildir, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır. Birinci yaklaşımın çıkış noktası, yaşayan birey olarak görülen bilinçtir. Gerçek yaşamla uyumlu olan ikinci yaklaşımın çıkış noktasi ise, yaşayan gerçek bireylerin kendisidir; bilinç yalnızca onların bilinci olarak görülür" (Marx & Engels, 2013, s. 35). Marx bu noktada diyalektiği ayakları üzerine oturttuğu gibi, proleteryaya sınıf bilinci aşılayarak bir anlamda ters duran camera obscura'yı da düzeltme arayışındadır. Bu bağlamda Marx ve ardılları bilgiye ideolojinin şekillendirmesi ekseninde bir anlamda hegemonik sürecin uzantısı gibi değerlendirmektedirler.

Aydınlanma düşüncesinin insanı zaman ve uzamda sâbitleme düşüncesi evrensel bir hakikatin olduğu anlayışının uzantısıydı. Bu düşünce bilimde de evrenselliğin yansıması olarak kesinlik arayışına yol açmış doğa bilimlerinin yöntemi yüceltilmişti. Hakikat arayışını giderek özneden bağımsızlaştırmaya doğru yöneltmişlerdi. Yani bilim, bilim insanının geçmişinden, önyargılarından velhâsıl kendisinden bağımsızlaştıkça kesinliğe ulaşılacaktı. Ancak Aydınlanmanın bu özneden bağımsız hakikati arayışı "Alman Tarihçi Okulu" nun kültürü öne çıkaran yaklaşımına ters düşmüş bunun neticesi Hermeneutik ortaya çıkmıştı. Bu yeni yöntem hakikat değil anlamın peşindedir artık. Özneyi zaman ve uzamın içine yerleştirip, gözardı edilemeyecek kültürü bağımsız değişken olarak görmektedirler.

Dilthey "Hermeneutik ve Tin Bilimleri" kitabında "Tinsel dünyaya açıklamayla değil anlamayla yaklaşılmalıdır" görüşündedir. Bu anlama, bir çocuğun agulamasını anlamaktan Shakespeare'nin Hamlet'ini veya Kant'ın "Salt Aklın Eleştirisi"ni anlamaya kadar uzanır. Taşlarda, mermerde, müzikal biçim verilmiş seslerde, jestlerde, sözcüklerde ve yazılarda, eylemlerde, ekonomik düzen ve anayasalarda aynı insan bizimle konuşur ve bunlar yorumu beklemektedir (Dilthey, 1999, s. 87).

Mannheim'ın çalışmaları da Alman tarihçi okulu gibi methodenstreit ürünüdür. Doğa bilimlerinin doğru/hakikat anlayışına saldırısı Aydınlanma'nın aksine, önyargıların hem yorumcu hem de yorumlanan açısından kaçınılmazlığını öne süren bir yaklaşımı savunur. İdeoloji ve ütopya ayrımını, ilkinin egemen ve statükocu diğerinin bağımlı ve dönüşümcü olduğu vurgusuyla gösterir (Mannheim, 2002, s. 64).

20. yüzyıl hermenötiğinde, metnin anlamını oluşturan şeyin ne olduğuna ilişkin soru E. D. Hirsch ve Gadamer arasındaki meşhur tartışmanın temelini teşkil etmektedir. Yazarın niyetini metnin anlamının kriteri olarak kabul ettiği için, Hirsch'in yorum yaklaşımı, "niyetselci" (intentionalist) olarak nitelendirilir. Hirsch'in takipçileri Juhl ve Knapp Gadamer'in yorum anlayıının metnin özdeşliğini zedelediğini ve nesnel, geçerli bir yorum imkanını temelinden yok ettiğini ileri sürerler. Yazarın niyetinin, doğru yorumun mutlak ölçüsü olduğu fikrini taşıdıkları için, Gadamer'in yaklaşımını relativizmin bir çeşiti olarak adlandırırlar (Tatar, 1999, s. 16).

Hermeneutik üzerine düşüncelerini anıtsal kitabı "Hakikat ve Yöntem"de ortaya koyan Gadamer'e göre (2008, s.33) hermeneutik fenomen, hiçbir şekilde yöntem ile ilgili olmadığı gibi, metinler diğer tecrübe nesneleri gibi bilimsel araştırmaya tâbi tutulan araçlarla anlama yöntemiyle ilgili de değildir. Bilgi ve hakikatle ilgili olsa da bilimin yöntem idealini karşılayacak türde doğrulanmış bilgi biriktirmekle ilgili de değildir. Bu noktada geleneğin önemini vurgulayan Gadamer geleneğin anlaşılması durumunda anlaşılan şeyin sadece metinler olmadığını, vukuflar edinilip, hakikatlere ulaşılacağını belirtir. Hermeneutik, bilimsel yöntemin dışında kalan pratiklerle, yani felsefe, sanat ve tarihin tecrübesiyle ilişkilidir der ve tartışmayı farklı bir yere sürükler. Edebiyatçı ve sanatçının felsefeciden daha önce hisleriyle bazı şeyleri görebildiği düşüncesi yaygınlaşmaya başlar. Tatar (1999, s. 19) Gadamer'in anlamanın biriyle aynı görüşü değil, aynı konuyu (Sache) paylaşma anlamına geldiğini, yazarın niyetini anlamanın ise konuyu anlamaya nispetle ikinci derece olduğunu düşündüğünü ifade eder. Bu durumda hakikat ile konuyu özdeşleştirmektedir.

Hermeneutiğin gelişiminden ortaya çıkan söylem kuramlarının arka planında 1920'li yıllarda Almanya'da Wittgenstein ve Rusya'da Bahktin yatmaktadır. Ancak asıl gelişme 60'lı yıllarda Austin, Searle, Foucault, Derrida, Levi Straus, Althusser, Pecheux, Lacan, Kristeva vb. tarafından ortaya konulmuştur (Elbirlik & Karabulut, 2015, s. 33). "Linguistic turn" ile başlayan "dil"i özneyi kuran bağlamında araştırma

nesnesi yapan yaklaşım sosyal bilimlere bir hareketlilik getirmiş, bu araştırmalar o günden sonra akademik yayınlarda patlama yapmıştır. Artık Newton'un mutlak zaman ve uzayı içinde değil, belirsiz, kaotik bir söylemler evreninde yaşıyoruz. Söylem analizi bir meta-analiz, yani analizin-analizidir ve günümüzde eleştirel söylem analiziyle ilerleme kaydetmektedir (Sözen, 1999, s. 16). Bu yaklaşım humanities (sosyal bilimler) disiplinlerine büyük bir anlam kazandırmıştır. Yorum insanı anlama gayreti olarak tanımlanırsa, yorumun dilsel formlarından öteye gider. Temelleri sadece yazılmış çalışmalara değil, bir sanat eserine de uygulanabilir. Tüm sosyal bilimler için, insanın eserlerini yorumlamayla ilgilenen tüm disiplinler için temeldir. Disiplinlerarası olmaktan da ötede, kendi kuralları, tüm sosyal bilim disiplinleri için zorunlu temel bir çalışma olarak görülmelidir (A.Palmer, 2008, s. 37-38).

Gösterge üzerine Eskiçağ'da Stoacılardan başlayarak Ortaçağ skolastik yapıtlarına doğru anlamlama biçimleriyle (modi significandi) ilgili görüşler öne sürülmüş, bir göstergeler dizgesi olan dil üzerine düşünceler ortaya konulmuştu. XVII ve XVIII. yüzyıllarda usçu ve deneyimci felsefede gündeme gelmiş, Locke "An Essay Concerning Human Understanding" kitabında göstergeye yer vermişti. Burada "semeiotike" terimini kullanmış, göstergeler öğretisine logike (mantık) adını vermişti. Kuramın ondan sonra temsilcisi olan J. H. Lambert "Neues Organon" adlı yapıtının bir bölümünü, düşüncelerin ve nesnelerin gösterilmesiyle ilgili öğretiye yani Semiotike ayırır. Burada doğal dillerin yanısıra müzik, koreografi, arma, amblem, tören gibi dildışı gsterge dizgeleriyle de ilgilenir. Sonrasında iseWronski, Bolzano ve nihayet Husserl'in çalışmaları dikkat çeker. Bu ilk dönemde semiotik kavramına rastlanmaktaysa da genel bir gösterge kuramından çok dile ilişkin göstergeler kuramının, bir dil felsefesinin geliştirildiği görülür (Rıfat, 2008, s. 115-116).

Pozitivizmin doğa bilimleri yöntemine karşı insanın hikayesinin farklı anlatılması gerektiğine yönelik yorumsayıcı yaklaşımın genel kabul görmesiyle edebiyat sosyolojisi ve Hermeneutik çalışmaları gelişmiş, metnin ve elbet bu araştırmada görüleceği gibi görüntünün de sâbiteden kurtulup yoruma açılmasına yol açmıştı. Bir yöntem olarak hakikat arayışından yorum(lar)a doğru giden süreç sosyal bilimlerin alanını da genişletmişti. Yorumun kapısını açan birçok bilim dalı olsa da pratikte sosyal bilimlerin alanının genişlemesine neden olan en büyük âmillerden birisi dilbilim alanında ortaya çıktı. Saussure, neredeyse aynı tarihlerde Peirce (Peirce, 2004)

ile birlikte dilbilime devrimci bir bakış getirmiştir. Onların yaklaşımına kadar dilbilim, karşılaştırmalı ve tarihsel olarak analiz edilirken artık artsüremli değil eşsüremli ve kelimelerin tarihselliğini değil diğer ögelerle ilişkisini inceleyen bir bilim dalına dönmüştü. Saussure bu bilim dalını dilbilimini de kapsayan yeni bir bilim olarak ifade etmiş göstergebilim olarak kavramsallaştırmıştı. Dilbilim gibi her şey bir göstergeydi, bunun bir yapısı vardı ve bu yapıları henüz var olmayan yeni bilim dalının yeni bilim adamları ortaya çıkarmalıydı (Saussure, 1983). Peirce bütün olguları kapsayan bir göstergeler kuramı tasarlamış ve mantıkla özdeşleştirdiği bu kurama "semiotik" adını vermişti. Buna göre semiotik her çeşit bilimsel inceleme için bir başvuru çerçevesi oluşturan genel bir kuramdır (Rıfat, 2008, s. 116). Saussure ve Peirce'nin çağrısına ilk cevap antropoloji alanından C. Levi Strauss'dan gelmiş, bunun yanısıra dilbilim, göstergebilim, yazınbilim, anlatı çözümlemesi, biçembilim, yazınsal eleştiri vb. alanlarda hızlı ilerlemeler oluştu (Rıfat, 2008. s. 121).

Saussure'e dayanarak dilbilimi göstergebilimin bir örneği biçiminde gören kuramcıların tasarladığı metinbilim çalışmaları farklılık göstermiştir. Avrupa'da dilbilim sözlü dili ve bu dilin bildirişim işlevini incelerken, Almanya'da bildirişim dilbiliminden farklı bir metin dilbilimi doğmuştur. Akımın temsilcileri W. Iser, K. H. Stierle, R. Warning'dir (A.g.ç., s. 170). Barthes, dilbilimi göstergebilimin bir alt kolu olarak gören Saussure'ün düşüncesini tersyüz etmiş, göstergebilimi dilbilimin alt kolu olarak değerlendirmişti. Barthes'e göre, moda, mutfak, görüntü, yazın gibi gösterge dizgeleri ancak dil ile bir gerçeklik kazanır (A.g.ç., s. 184).

Sosyal bilimlerde öznel etkilerden kurtulmayı sağlamak ve nesnel okumayı sağlamak için içerik analizi üzerine çeşitli teknikler oluşturulmuştur. Bu analizin XX. yüzyılın başında "Columbia Gazetecilik Okulu"nun gazetelerin nicel analizine ilişkin çalışmalarıyla ortaya çıktığı kabul edilir. 1. Dünya savaşıyla birlikte propaganda önem kazanınca nicel araştırmalara önem verilmiştir. Burada en önemli araştırmacı Laswell olmuştur. Bu süreçte ABD'de psikoloji alanında davranışçılık yükselmektedir. İçebakış dayalı sezgisel psikolojinin yerini davranışçılığın aldığı bir süreçte Laswell "Propaganda Technique in the World War" (1927) kitabını yayınlamıştır. 1940-1950 yılları arası ABD'de siyasal bilimler içerik analizine yönelmiş, bu yöntem sistematikleşmiştir. Bunun en önemli nedeni 2. Dünya savaşıyla başlayan karşı propagandaya yönelik tedbirler alma düşüncesidir. Bu süreçte Laswell ile birlikte

Leites, Fadres, Goldsen, Gray, Janis, Kaplan, Mintz, de Sola Pool, Jacobson vb. araştırmacılar yetişmiş, bunlar "The Language of Politics: Studies in Quantitative Semantics" adlı çalışmayı yapmışlardı. Ardından edebiyat ve psikanaliz olarak da iki araştırma ortaya çıkınca içerik analizinin farklı uygulama alanları oluşturacağı ortaya çıkmıştır. Ardından Lazarsfeld ile birlikte B. Berelson içerik analizinin kurallarını belirlemiştir (Bilgin, 2014, s. 1-4).

Söylem analizleri de çeşitlilik göstermektedir. Dilbilimsel söylem analizi, kendi içinde metnin yapısına önem veren, dili zihinsel fenomen olarak gören "formalist" ve dili toplumsal bir eylem olarak gören "işlevselci" olarak iki yaklaşım gösterir. Özellikle "konuşma analizi", "varyasyon analizi", "konuşma eylemi kuramı", "iletişim etnografisi", "etkileşmsel toplumdilbilimi" ve "pragmatik" gibi yaklaşımlarda kullanılmaktadır. "Konuşma analizi" en az iki konuşmacıyı gerek görür. Etkileşimin yapısal olduğu kabulüyle katılımcıların ürettiği kalıplar ve kuralların oluşturulması üzerinde durur. Dilbilimsel bir yapıdan daha çok sözceler arasındaki ilişkiler düzeyinde analiz yapar. "Varyasyon analizi" sadece dilbilimsel faktörleri değil, toplumsallığı da dikkate alarak aynı şeyin farklı kullanım kalıplarını inceler. Dilbilimsel bir biçimin hangi biçimle yer değiştirdiği incelenir. Bunun varyantları alınır. "Konuşma eylemi kuramı" J. Austin ve J. Searle tarafından öne sürülmüştür. Bu yaklaşım dilin eylem üretme yönüne vurgu yaparken, iletişimsel eylemin gerçekleştiği cümleler analize alınır. "İletişim etnografisi"nin kökeni E. Sapir'e kadar gitse de esas itibarıyla D. Hymes tarafından geliştirilmiştir. Bu yaklaşımın söyleme ilişkin yönü antropoloji ve dilbilimine dayanır ve iletişimin biçimleri, işlevleri analiz edilir. Analiz edilen kalıplar kültürel bilgi ve davranışın parçası olarak değerlendirilir. "Etkileşimsel toplumdilbilimi" J. Gumperz ve E. Goffman tarafından antropoloji, dilbilimi ve sosyolojiden beslenerek oluşturulmuştur. Gumperz dili toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş bir şey olarak görürken, Goffman anlamın ortaya çıkmasını sağlayan toplumsal önkabulleri oluşturan sosyolojik çerçevenin analizine yoğunlaşır. "Pragmatik" C. Morris tarafından göstergebilimin bir dalı olarak ortaya çıkarılmıştır. Buna göre göstergelerin incelenmesinde üç yol öne sürülür. Göstergelerin birbiriyle ilişkisini inceleyen "sözdizimi", göstergelerin kullanıldıkları nesnelerle ilişkilerini inceleyen "anlambilim" ve göstergelerin yorumlayanlarla ilişkisini inceleyen "pragmatik" (Evre, 2009, s. 109-113).

Söylem analizine postmodern yaklaşımlarda Foucault ve Derrida öne çıkmaktadır. Söylemin (discours) bir inceleme alanı olarak ivme kazanması Foucault'un çalışmalarıyla olmuştur. İkinci kitabı "Akıl Hastalığı ve Psikoloji"de (Foucault, 2013) psikiyatrinin bir söylem olarak ortaya çıkmasını, hastalık ve hastanın tanımını yaparken kendisini de tanımlamasını, daha sonra "Deliliğin Tarihi" (Foucault, 1992) ve "Hapishanenin Doğuşu"nda "discours"un problemi ortaya çıkarıp kurulumunu yaptıktan sonra kurumsal olarak kapatma sürecinin nasıl işlediğini göstermiştir (Foucault, 1992). Yine "Cinselliğin Tarihi"nde (Foucault, 1986-1994) bütün tutuculuğuna rağmen Victoryen dönem İngiltere'sinde bir söylem olarak cinselliğin nasıl kurulduğunu anlatmış, Rana Kabbani (1993, s. 76-77) Foucault'u teyit ederek "1001 Gece Masalları"nı çeviren Richard Burton'un kitaba dipnotlarda kendi fantazilerini nasıl eklediğini örneklerle göstermiştir. "Söylemin düzeni"nde özneyi kuran olarak söylem teması üzerine eğilir. Söylemin oluşturduğu mantık ortaya çıktığı tarihsel dönemin epistemesiyle alakalıdır ve kendisinin karşı çıkılamaz tarihsel gerçeklik olduğunu iddia eder (Foucault, 1987).

Foucault önceki söylem yaklaşımlarından ayrı olarak toplumsal bilgi alanlarına, bir iktidar kurucu olarak düşünce sistemlerine, söylemsel ve söylemsel olmayan pratiklere yoğunlaşır. Bu bağlamda düşünürün arkeoloji ve soykütüğü yaklaşımından, döneminden söz etmek mümkündür. İlkinde, söylemsel kopuşlara, oluşuma, dağılıma ve sınırlara dikkat edilirken toplumdaki iktidar ilişkilerindeki bağlantılara dikkat edilmez. Nietzche'nin "Ahlakın soy kütüğü" kitabından esinlenen soykütüğü kavramı söylemin maddi bağlamını, söylemsel unsurlarla söylemsel olmayan unsurlar arasındaki bağlantıyı ortaya çıkarır. Derrida ise Batı düşüncesine hakim olan metafizik unsurların yapısökümüne gider. Her türlü merkez düşüncesine karşıtlık olarak oluşturduğu düşüncesinde merkezin her zaman sabit bir mevcudiyeti varsaydığını söyler. Derrida'ya göre Batı düşüncesi söze yazı karşısında öncelik vermiştir. Bunun gibi yazının da sese tabi olması "sesmerkezcilik" olarak kavramsallaştırılır. Yani Derrida bu iki kavram yoluyla, yazının geri plana atılmasının metafizik inşanın yolunu açtığını ifade eder (Evre, 2009, s. 122-124).

Film analizlerinde çeşitli yöntemler kullanılmış ise de ideolojiyi ortaya çıkarmak için daha çok "Eleştirel söylem analizi" (ESA) kullanılmaktadır. Kuram Van Dijk ve sonrasında Norman Fairclough, Ruth Wodak ve Phil Graham tarafından geliştirilmiştir.

ESA dilbilimsel analizlerden farklı olarak dili biçimsel olmaktan çok işlevsel açıdan değerlendirir. Yaklaşımın "eleştirel" başlığından anlaşılacağı gibi iki ayrı ekolden beslenir. İlki özellikle Habermas olmak üzere Frankfurt okulu, ikincisi eleştirel dilbilimdir. ESA söylem analizinin esas itibarıyla tahakküm ve eşitsizlik gibi temalara eğilmesini öne sürerken, disiplinlerarası bir yaklaşım sergiler. Kendi içinde de çeşitlilik arz eden ESA'de çeşitli kişiler ve yaklaşımlar öne çıkar. Dilin kurumlardaki kullanımı yani örgütsel söylem olarak ırkçılığa yönelen yaklaşım "Söylem-Tarihsel Yöntem" ile Ruth Wodak, metinlerin ayrıntılı analizini öngören "Metin Yönelimli Söylem Analizi" ile Norman Fairclough ve "Toplumsal Biliş Yönelimli Söylem Analizi" ile Van Dijk (Evre, 2009, s. 135-142).

Söylem analizini bir çok kişi farklı bağlamlar ve önceliklerde kullanmışlardır. Bunların arasında en çok dikkat çekenlerden biri de neredeyse bütün hayatını söylem analizi araştırmalarına veren Van Dijk'dir. Van Dijk paradigma odaklı yaklaşımlara karşı sorun odaklıdır. Neredeyse bütün araştırmalarında cinsiyetçilik ve ırkçılık gibi eşitsizlik biçimlerinin çeşitli alanlardaki analizini yapar. Bunun için text ve konuşma analizini öne çıkarar. Bu manada diğerlerinden farklı olarak çok disiplinli bir yaklaşım arayışındadır. Söylem gramer, retorik, biçim gibi örneklerle tüm boyutlarıyla incelenmelidir. Sadece sözel değil bütün semiyotik anlam biçimlerini yani resim, müzik, ses ve filmleri incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda hegemonya tahakküm ve direniş sanatlarının (!) (başa çıkma yollarının) (J.C.Scott, 1995) sosyal gruplarca üretimi, kabullenilmesi sınıf, etnisite, ırk, din ve toplumsal cinsiyet gibi kimlikler bağlamında gösterilir. Metnin anlamı ne, söylenmeyen ne gibi imaları var, rızayı nasıl üretiyor, kelimelerin seçimi, sözlerin dizimi…Bunların hepsi çok yönlü multidisipliner bir yaklaşımı gerektirmektedir (Dijk, 2003), (Çoban & Özarslan, 2003).

Dijk'e göre ideoloji çokanlı, bilişsel ve toplumsal psikoloji, toplumbilim ve söylem çözümlemesi olarak incelenir. İdeolojilerin toplumsal boyutu, ideolojilerin yeniden üretiminde ve gelişmesinde, gruplar ve kurumlar arasında ne tür ilişkinin yer aldığını açıklar. Söylem boyutu ise ideolojilerin günlük konu ve konuşmalarımızı nasıl etkilediğini, ideolojik söylemi nasıl anladığımızı ve toplumda ideolojinin yeniden üretiminde söylemin nasıl yer aldığını açıklar. Söylem ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ilişkilerde vazgeçilmez rol oynar. Bu nedenle imge, söz dizimi, tonlama, konu, tutarlılık, önvarsayımlar, metaforlar ve uslamlama gibi anlamın birçok yönüne

kadar ideolojiler söylemi etkiler. Grup yada hareketin paylaştığı toplumsal, siyasi ve dini düşüncelerle ilgilidir. Komünizm kadar komünizm karşıtlığı, sosyalizm ve liberalizm, feminizm ve cinsiyetçilik, ırkçılık ve ırkçılık karşıtlığı, pasifizm ve militarizmin hepsi yaygın ideoloji örnekleridir. Bu ideolojileri paylaşan grup üyeleri dünyaya ilişkin belirli inançlarının temeli olan olayları yorumlamada kendilerine yol gösteren ve kendi toplumsal pratiklerini gözlemleyen genel fikirleri savunmaktadırlar. Bu noktada Dijk psikolojide düşüncelerin her çeşidine gönderme yapan inanç kavramını kullanmayı yeğlediğini söyler. Buna göre "İdeolojiler bir grubun üyelerinin köklü inançlarıdır". İdeolojilerin olumsuz kullanımı "biz" ve "onlar" kutuplaşmasını gerektirir. Biz doğru bilgiye sahibizdir onlar ise ideolojiye. Bu durum "iç grup" "dış grup" ayrımını doğurur. Çoğu zaman ideolojiler grup çelişki ve çatışmasından çıkarlar ve bu nedenle de tipik biçimde "biz"e karşı "onlar"a sarılırlar. İdeolojiler ve grup üyelerinin toplumsal pratikleri birbirleriyle yakından ilgili olmalarına rağmen, bunlar farklı kavramlardır ve ideolojiler sadece ideolojik pratiklere indirgenemez. İdeolojik fikirlerimizin çoğunu ebeveynlerimizden ve akranlarımızdan başlayarak diğer grup üyelerini dinleyerek ve okuyarak öğreniriz. Sonra bir yığın konuşma ve metin biçimleri arasından televizyon izleyerek, okul kitaplarından, reklamlardan, gazetelerden, romanlardan veya iş arkadaşlarımız ve dostlarımızla yaptığımız günlük konuşmalardan öğreniriz. Öğreti kitapçığı, parti toplantıları, telkin ve politik propaganda gibi bazı söylem türleri aslında ideoljileri grup üyelerine ve yeni katılanlara öğretme gibi bir amaç güder. Dijk, dil kullanımı, metin, konuşma, sözlü etkileşim ve iletişimi, "Söylem" geniş kümesi içinde, ideolojiler fikirler ve düşünceler, toplumsal olarak paylaşılan temsiller olarak statü gibi süreçleri "Biliş" kümesinde, ideolojilerin toplumsal, politik, kültürel ve tarihi yönleri, gruba dayalı doğaları ve egemenliğin yeniden üretimindeki veya egemenliğe karşı muhalefetteki rolleri ise "Toplum" kümesi altında incelenmesi gerektiğini söyler (Dijk, 2003, s. 16-19). Bu üç alanın birbiriyle kesiştiği noktalar varsa da alanlar arasındaki kavramlar, kuramlar ve çözümleme yöntemleri farklıdır.

İdeolojilerin gerçek doğasını yanlış bilinç, sağduyu gibi geleneksel terimler, veya fikirler gibi günlük terimlerle açıklama yetersiz kalmaktadır. Bilişsel süreç açısından bakarsak, inançlar kişisel olduğunda "olaysal bellek" olup, özelliğiyse otobiyografik ve öznelliğidir. İdeolojiler toplumsal olarak paylaşılan şeylerdir, olaysal bellek ideolojileri etkilese de öznel olduğu için geri planda kalır. İnsanlar sadece

öznellik değil aynı zamanda diğer insanlarla da genel inançları paylaşırlar. Sosyokültürel bilgi etraftan devâsa bir bilgi topladığı için bu süreçte çok önemlidir. Dijk bu noktada toplumsal olarak paylaşılan inançların "toplumsal bellek"i oluşturduğunu ve sosyokültürel bilginin toplumsal bellekteki zihinsel temsillerin ana sistemi olduğunu varsayar. Bu süreçte bilgi, gruba, topluma, kültürel inançlara bağlı göreli bir kavramdır. Bu bakımdan Orta Çağlarda olduğu gibi bir süre önce varid olan fikir bugün hurafedir. Söylem, devâsa büyüklükte bilgi bütünü içinde bir grubun sosyokültürel ortak alanında dolaşır. Bireylerin bunları bildiği varsayılır bilmeyenler de öğrenir. İdeolojiler gruplar tarafından paylaşılan toplumsal belleğin temelidir. Aynı toplum içinde pek çok ideoloji olduğundan gruplar ya da toplumsal hareketler dahilinde sınırlanmalıdır. Ortak alan bilgisinin aksine ideolojiler sosyokültürel değildir ve herkes tarafından kabul edilmezler. Bununla birlikte aynı grup içinde yer alan sosyalist, feminist ve ırkçılık karşıtlarında olduğu gibi üyelerinin, aynı ideolojiyi paylaşıyorlar diyebileceğimiz gruplar da vardır. Genel ideolojiden biraz farklı olan alt gruplar da görülebilir. Toplumsal bellekle bağlantılı zihinsel temsiller arasında eylemlerimizi ve değerlendirmelerimizi düzenleyen kurallar ve değerler vardır. Bu kurallar genel olarak iyi-kötü, izinli-yasak gibi değerler olup otonomi grupları için mücadele alanıyken zeka, güzellik gibi şeyler ise insani değerlerdir. İdeolojiler gruplara özgü olmalarına, grup çelişki ve çatışmalarını yönlendirebilmelerine rağmen değerler daha genel, daha basit ve kültüreldir. Sosyokültürel kurallar ve değerler sistemi ortak alanın bir parçasıdır ve aynı kültür içinde genellikle karşı konulmayan inançlardır. İdeolojik şemayı belirleyen kategoriler olasılıkla o grubun temel özelliklerinden türetilir.

Dijk'e göre (2003, s. 28) ideoloji şemasınnı kategorileri şu şekildedir;

Üyelik ölçüleri: Kimler ait (değil) ?

Tipik etkinlikler: Ne yapıyoruz?

Genel amaçlar: Ne istiyoruz? Bunu niçin yapıyoruz?

Kurallar ve değerler: Bizim için iyi yada kötü olan nedir?

Durum: Ötekilerle ne tür ilişkilere sahibiz?

Kaynaklar: Kim(ler) grup kaynaklarımıza ulaşma hakkına sahip?

Soyut ideolojiler çoğu zaman metinde ve konuşmada dolaylı olarak ortaya çıkar. Bu durumda "arabulucu temsiller"e ihtiyaç vardır. Örneğin feminist ideoloji emek, eğitim veya cinsellik alanına uygulanabilir. Kürtajla ilgili feminist ya da karşı düşünce

bu şekilde belirir. Ancak her şey ideolojik değildir elbet, ortak alan inançları belirli bir toplum açısından ideolojik olmayabilir, çünkü burada biz-onlar çatışması yoktur. İnançların nasıl değişeceğine örnek cinsel performatiflik sürecinde de görülebilir. Roma imparatorluğu döneminde eşcinsel ilişki soyluluk alametidir mesela (Duby, 1992). Bir söylem olarak dışlanma sürecini Foucault "Cinselliğin tarihi"nde göstermiştir (Foucault, 1986-1994) Dijk (2003, s. 32). Toplumsal biliş ve söylem arasındaki ilişki kültürel ortak alanın, toplumsal ve şahsi bilişin bütün biçimleri, dolayısıyla tüm söylem üretimi ve anlaşılmasının temelini oluşturduğunu ifade eder ve bunları: Söylem, kişisel-zihinsel modeller, grup bilgisi, grup tutumu, grup ideolojisi ve kültürel alan bilgisi olarak sınıflandırır. Zihinsel modeller ideolojiyle zaman zaman çatışabilir, örneğin göç karşıtı olabilirsiniz ancak Afrikalı göçmenlerle deneyimin olumlu olduğu için bu noktada ırkçı tutumlarınla çelişebilirsin. Yani kişisel deneyimler düzeyinde ideolojik çelişki yaşanılması durumunda farklı ideolojilere kayma yaşanabilir. Günlük yaşam deneyimlerimizin zihinsel modelinin oluşmasında yer alan etmenler ve bunların gerektirdiği kişisel ve bağlamsal farklara rağmen, zihinsel modeller aynı zamanda toplumsal olarak paylaşılan ideolojilerin bölümlerini sergilerler. Söylem ve ideolojiler arasındaki en önemli ara birim olaysal bellekte temsil edilen zihinsel modeller ideolojik fikirlerden etkileniyorsa böyle modeller önyargılıdır. Bu zihinsel modeller sadece kişisel deneyimlerimizin temsili için değil, aynı zamanda eylem ve söylemin kavranması ve üretiminin de temelidirler. Yani bir şeyi değerlendirmek istediğinizde olayı anlamanıza olanak veren zihinsel modeli oluşturmak gerekmektedir. Konuşma işte bu zihinsel modelleri anlamayı içerir. İdeolojilerin bilişsel boyutu varsa da esas itibarıyla toplumsaldır. Ancak iki boyutunu da ihmal etmemek gerekmektedir. İdeolojiler bir grup tarafından paylaşıldığından, toplumsal olarak bakarsak makro düzeyde, belirli bir anda bir aktörün bireysel düşünceleri ise mikro düzeyde analizi gerektirir. Bireylerin kendilerini ve başkalarını iç grup ve dış grup üyeleri olarak belirlemek ve ona uygun davranmak için kullandığı bazı emareler vardır. Bu ölçüler bazen giyim, müzik bazen de cinsiyet, etnisite, din ve meslekte olduğu gibi, bir grubun üyelerinin yaşam ve etkinliklerinin neredeyse her yönünü düzenler. İdeolojiler büyük oranda, -sadece özel bir davranış ya da eylem biçimi olarak değil- söylem yoluyla edinilir. İdeolojiler makro düzeyde iktidar ve egemenlik gibi grup ilişkileri açısından tanımlanır. Geleneksel olarak egemenliğin yani yöneten sınıf ya da çeşitli seçkin

gruplar, örgütler tarafından meşrulaştırılması bakımından tanınırdı. Eğer iktidar bir grubun başka bir grup üzerindeki denetimi açısından tanımlanırsa, ideolojiler bu tür bir denetimin zihinsel boyutu olarak işlev görür. Yani ideolojiler egemen grup üyelerinin pratiklerinin, ayrımcılığının temelidir. Egemen ideolojiler terimi egemen gruplar tarafından kendi egemenliklerinin yeniden üretimi ya da meşrulaştırılmasıyla görevlendirilen ideolojilerden bahsedilirken kullanılır. İdeolojiler toplumsal mücadele ve eşitsizliğin bilişsel karşılığıdır. Yalnızca toplumsal yapı tarafından oluşturulmaz aynı zamanda söylemleri ve mikro düzeyde eşitsizlik, egemenlik ve direnişin yapılarını gerçekleştiren grup üyelerinin diğer toplumsal pratiklerini denetleyerek onları büyük ölçüde sürdürür ve yeniden üretirler (Dijk, 2003, s. 48-50). Ayrımcılığın günlük toplumsal pratikleri, ötekiler hakkındaki olumsuz inançların bilişsel temelini önvarsayar. Bu noktada toplumsal pratikler tarafından örgütlenen mikro bilişsel bir süreç hakimdir ve makro düzeydeyse üretilen, ırkçı ideolojiler tarafından bilişsel olarak desteklenen etnik bir eşitsizlik biçimi görülür. İdeolojilerin kendisini metin ya da konuşmanın neredeyse tüm yapılarında sergileyebileceği görülmektedir. Anlambilimsel anlam ve biçem, biçimbilim ve sözdizimin pek çok yönüne göre ideolojiden daha çok etkilenir. İngilizce ve İspanyolca'da tanım isimden önce gelir ve hiçbir ideolojik etki bunu değiştiremez. Ancak birisine "isyancı", "terörist" demek ideolojik konuma ve o kişinin ait olduğu gruba göre değişir. Söylem karmaşık olduğundan, ideoloji farklı şekillerde ifade edilebilir. Bu durumda pratik bir "buldurucu"ya (heuristic) ideolojiyi metin ve konuşmada bulmayı sağlayan yönteme sahip olmak gerekir. Yukarıda altı madde halinde verilen şablon grup kimliği ve ideolojilerle bağlantılandırılan sorulardır. Soruların çoğu "biz" ve "onlar" karşıtlığıyla ilgilidir. Bir çok ideolojinin kesişme noktası aşağıdaki gibidir:

Bizim hakkımızda olumlu şeyleri vurgula

Onlar hakkında olumsuz şeyleri vurgula

Bizim hakkımızda olumsuz şeyleri vurgulama

Onlar hakkında olumlu şeyleri vurgulama.

Söylem yapıları tutarlı olmak zorundaysa bağlamın etkisinde değişmiyorsa konuşmacının mikroluğu ile de değiştirelemeyecektir. İdeolojiler çoğunlukla iki veya daha fazla grubun çıkarları yani mücadele veya rekabet durumlarında ortaya çıkar. Böyle durumlarda değişik söylem biçimleri, yaklaşımlar ortaya çıkar. Yadsıma

(disclaimer) bunlardan biridir. "…'e karşı değilim ama…" şeklinde başlayan daha çok ikincide yani "ama" ile başlayan kısımda "sözde olumsuzluk" ortaya çıkar. Bir şey hakkında konuştuğumuzda uslamlama içeriği ideolojilerimize bağlı olabilir, ancak uslamlamanın kendisi ideolojik konumumuzdan bağımsızdır. İyi ve kötü uslamlama grup üyeliğinden çok bireysel konuşmacılarla farklılık gösterir. Biz ve onlar ayrımı kutuplaşma açısından çok önemlidir. Dostlar ve müttefiklerin bir yanda, düşmanların öte yanda olduğu durumlar gibi, dış grupların "iyi" ve "kötü" alt sınıflarına da uygulanabilir. Kutuplaşma açık bir zıtlık olarak, yani birbirlerinin anlamsal olarak zıttı olan biz ve onlar'ın özelliklerini birbirine bağlayarak ifade edilirse, retorik bakımından geliştirilebilir. Olumsal kendini sunma dış grupların aşağılanmasıyla bağlantısı olsun ya da olmasın grup söylemi çoğunlukla başka bir genel strateji, yani iç grup kayırmacılığı ya da "olumsal kendini sunma" tarafından tanımlanır.

5.2. Uygulamaya Doğru: Sınıflandırma

Dijk'in yaklaşımına dayanarak söylemin içindeki "buldurucu" (heuristic) tesbit edilecek, bu düşmanı oluşturan biz-onlar ikiliğiyle bağlantılanacaktır. Buna göre tarihsel olarak "Bozkurt" mitinin mekanı Orta Asya, düşman ise o bölgenin en büyük gücü Çin'dir. Kültürel görünümler olarak söylemin bir çeşidi olan, kostümler, din adamı temsili, hitaplar da analize katkı olması bakımından kullanılacaktır.

Milletlerin coğrafyası kaderidir (Haldun, 1982), bulunduğu teritoryale göre düşman değişir. İlk ve Orta Çağlarda bu düşman çok uzakda değildir. Mesela İngiltere-Fransa, Almanya-Polonya arasında, İskandinav ülkeleri, İsveç, Norveç, Danimarka, Finlandiya birbirleriyle, Rusya bir dönem Osmanlı, Polonya, sonrasında ise yayılmasına göre değişen ülkelerle çatışma halindedir. Bu durum teknolojik gelişmelerin askeri sanayiye uyarlanmasıyla değişmiş, hasmı vurmak kolaylaşmış, kıtalararası düşmanlar belirlenmiş, neticesinde Amerika ve Rusya gibi küresel güçler ortaya çıkmıştır.

Türklerin tarih sahnesine ilk çıkışı M. S. VI. yüzyıl ortasında Göktürkler tarafından kurulan devletle ortaya çıktığı kabul edilir. Buna göre Türk adı ilk kez M. S. 420'de Pers kaynaklarında geçer, Turan ise bir mitoloji olarak İran efsanelerinde yer bulur. (Firdevsi, 2009) 542'de Çin yıllığı Çou-şu'da Göktürk birliğini göstermek üzere ve 545'de Batı Wei imparatoru T'ai-tsu tarafından Göktürk şefi Bumin'a elçi gönderilmesi münasebetiyle geçmektedir (Kafesoğlu, 1966). Tarihi kayıtlara geçen ilk

Türklerin bölgenin büyük bir gücü olan Çin ile çatışması kaçınılmazdır. Bu bakımdan Bozkurt geleneğinin gönderme yaptığı düşman imgesi haliyle Çin olacaktır.

Türk tarihinin önemli aşamalarından olan Büyük Selçuklular'ın tarih sahnesine çıkışı önce 1040'da Gaznelileri Dandanakan savaşında yenmeleri (Köymen, 2000) sonra Abbasiler'i Şii Büveyhoğulları'nın vesayetinden çıkarıp bunun yerine kendilerinin geçmesiyle olmuştu (Brockelmann, 1992). Melikşah tarafından Anadolu'nun fethi için görevlendirilen Kutalmışoğlu Süleymanşah 1071 Malazgirt zaferi ile Anadolu'ya girmiş, ardından İznik'i başkent yapmıştı (Sevim , 1990). Büyük Selçuklularla zaman zaman gerilimler yaşasa da Anadolu Selçukluları 1239 "Babai isyanı" na (Ocak, 1980) kadar varlığını sürdürmüş bu isyandan sonra hayli güçsüz kalmış, sonunda Moğol istilasıyla da yıkılmıştı. Anadolu Moğollar'ın bir kolu İlhanlılar'a bağlanmış, beylikler dönemi başlamıştı (Karadeniz, 2008). Türk filmlerinde Selçuklu temasının neden Osmanlı'ya göre daha geri planda durduğu da dikkat çekici bir durum olup yer yer bir alt tez olarak bunun nedenleri üzerinde durulacaktır. Türk filmlerinde Osmanlı teması bu çalışmada da görüleceği gibi hayli yoğundur. Bozkurt filmleri genel olarak "B filmi" statüsündeyken bu filmler daha çok büyük "A film" şirketlerince çekilir. Bir alt tez de Osmanlı filmlerinin düşman imgesi üzerinedir. Bu filmlerin çoğunun düşmanı önceki sayfalarda bahsedilen İmparatorluğun iki "Kızılelma"sından biriyle yani Fatih ve Kanuni ekseninde giden "Batı" küffarıdır. Burada ise çoğunlukla ilk dönem düşmanı olan Bizans başroldedir. Daha sonra yayılma sürecinin düşmanı olan Avusturya, Habsburglar filmlerde pek yer bulmamıştır. Bu da anlaşılır bir şeydir elbet, zira bir hayâlin oluştuğu zaman Bizans filmleriyle yeniden üretilerek yüceltilmiş, hayalin çarptığı, parçalandığı zamanlar ise anımsanmak istenmemiş dolayısıyla filmlerde yer bulmamıştır. Bulduğu zamanlardaysa yenilgi destana dönmüş "şerefli yenilgi" anlatısı oluşmuştur. Diğer Kızılelma yani Yavuz-4. Murat ekseninde giden Doğu'ya yayılma filmlerde neredeyse hiç yer bulmamıştır.

Resmi ideoloji olan Atatürk milliyetçiliğiyse düşmanını Cumhuriyet'in kuruluş tarihi itibarıyla Kurtuluş Savaşından almaktadır. Dolayısıyla burada düşman imgesi Yunanlılar olup esas onları ittiren arkasındaki lojistik güç olan İngiltere gibi ülkeler ise bir figür olarak kendisini göstermektedir. Kore filmleri de harbin başlamasının hemen ardından gelmiş, Seyfi Havaeri 1951'de "Kore Gazileri" ve "Kore'de Türk Kahramanları" filmleri ile süreci başlatmıştı. 1974 "Kıbrıs Barış Harekatı" ardından

Kıbrıs filmleri furyası başlamış olsa da bunun başlangıcı esas itibarıyla 6-7 Eylül olaylarının yarattığı gerginliğin ardından 1959'da çekilen "Vatan Uğruna/Kıbrıs'ın Belası Kızıl EOKA" filmidir. Bu filmlerde de kadim düşman Yunanlılar başroldedir.

Türk filmlerindeki ideolojik motifleri bulmak için öncelikle sınıflandırma yapmak gerekmektedir. Bu araştırmada bir söylem olarak "ulusal anlatı" inceleneceğinden anlatı dörtlü bir modellemeyle analiz edilmeye çalışılacaktır. Sınıflandırma Türk tarihinin evrelerinde ortaya çıkan milliyetçi siyasi akımların ekseninde yapılacaktır. Elbet Bakhtin'in diyalojisi gibi birbirlerine geçişgenlikler olsa da ana temaları bellidir. Okumalar filmlerde olayların geçtiği tarih, mekan ve düşman imgesinin kim olduğuyla ilgili yapılacak, bu sırada kadın imgeleri de değerlendirmeye alınacaktır, zira Atatürrk Milliyetçiliği ve Bozkurt temalarında kadın yüceltilen bir konumdayken, diğerlerinde daha geri planda erkeğin tamamlayacısı niteliğindedir. Bu bağlamda sınıflandırma aşağıdaki gibidir.

5.2.1. Resmi İdeoloji Olarak Atatürk Milliyetçiliği

Resmi ideoloji aslında bir muğlaklık taşır. Kime göre, hangi ülke, hangi devlet ve en önemli değişken olarak ne zaman. Zira resmi ideolojinin tanımı yapılırken zaman çok önemlidir. İdeolojiyi belirli bir parantezin içinde toplamak mümkün değildir. Zaman zaman önceden heretik gördüğü ideolojileri bünyesine alır, bazen de onları en büyük düşman ilan eder. Türkiye için bunun en iyi örneği sol görüşe yönelik 1938 "Donanma davası" (A.Kadir, 1967) ve milliyetçilere yönelik 1944 "Irkçılık-Turancılık Davası"dır (Türkkan, 1975). Resmi ideoloji her zaman egemen ideoloji değildir. Egemen ideoloji her zaman resmi ideoloji olamaz. Egemen ideolojinin resmi ideoloji sıfatına girmesi egemen sınıfın zayıflığından, hegemonyasını oluşturmak ve sürdürmek için bir devlet aygıtına ihtiyaç duymasından dolayıdır. Burjuvazinin çeşitli nedenlerle hakimiyetini kuramadığı yerlerde rızaya dayanan bir sistem kurması zordur, bunun geliştirilmesi de kolay değildir. İsmi Kemalizm, Baascılık, Frankizm veya Peronizm olabilir, ancak önemli olan o ülkedeki egemen toplumsal sisteminin sürmesini ve yeniden üretimini sağlamasıdır. Uluslararası sistem piramidinde ortada veya tabanında yer alan ülkelerde resmi ideolojilerin olması tesadüfi değildir. Çünkü bu ülkelerde kapitalist gelişmeler sorunlu olmuş, burjuvazi bir sınıf olarak egemenliğinin sağlamlığından kuşku duymuştur (Öngider, 2007, s. 493-494). Atatürk milliyetçiliği esas itibarıyla Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde İttihat ve Terakki'nin resmi,

Kemalistlerin gayriresmi ideoloğu Ziya Gökalp (Parla, 1989) düşüncesiyle birleşmiş Durkheim'ci korporatist, sınıfsız, imtiyazsız, kültürel Türkçü, ahlakçı tasavvuf fikirlerinde olduğu söylenen, alamet-i fârikasını "Nutuk"un (Parla, 1992), söyleminde ve bunun cisimleşmiş hali altı okta (Parla, 1995) bulan bir ideolojiye bürünmüştü. Atatürk'ün belirlediği çizgide gelişen resmi ideoloji, Baskın Oran'ın "WASP" tan mülhem, "Lahasemut" yani Laik, Hanefi, Sünni, Müslüman, Türk teori ve pratikleri icra ediyordu (Oran, 2010, s. 167). Bir taraftan Türklerin nasıl kadim bir millet olduğu gösterilirken, diğer taraftan da aslında uygarlığın kökeni olduğu tezi dahi işleniyordu. "Güneş dil teorisi" (Sadoğlu, 2010) ve "Türk tarih tezi" (Copeaux, 1998) ile Osmanlı döneminde aşağılanan bir millete yeni bir kimlik veriliyordu. Meksikaya maslahatgüzar olarak yollanan Tahsin Mayatepek burada "Mu" ile Türklerin bağlantısını kuruyor, (Şenoğlu, 2007) sonraları Sümer kökenleri bulunuyordu. Cumhuriyetin ilk dönemleri Türklüğün tanımında bir belirsizlik vardı. Türklüğü bir "vatandaşlık bağı" olarak görme ve "ırka bağlanma" arasında gidiş gelişler görünmekteydi. Nişanyan (2008) hukuki "TC vatandaşı olan herkes Türktür" ile subjektif "Türk dilini, kültürünü, ulusal ülküsünü benimseyen herkes Türktür" tanımı arasındaki ayrımı vurgular. Kemalist literatür açısından ikincisinin geçerli olduğunu öne sürer. En iyi ihtimalle ilkinde dahi gayrimüslimler Türk kapsamında değerlendirilmeyip azınlıklar statüsüne alınmışlardır.

Türkiye'de gördüğümüz resmi ideoloji esas itibarıyla kendisine eklemlenmeye çalışan Osmanlı'dan devraldığı ideolojilere karşı da bir çeşit koruma kalkanı oluşturuyordu. Her ne kadar pratikte talihsiz "1934 Trakya olayları, (Bali, 2008 a) gayrimüslimlerin askere silahsız şartıyla alındığı "20 Kur'a Nafia Askerleri", (Bali, 2008 b) ve savaş zamanı haksız kazanç elde ettikleri (Kayra, 2015) veya sermayenin el değiştirmesi olarak düşünülen (Aktar, 2004) "Varlık vergisi", ve bunu ödeyemeyenlerin gönderildiği "Aşkale" (Akar, 2009) ve başlangıcında planlı olduğu ancak sonra maksadını aştığı anlaşılan "6-7 Eylül olayları" (Güven, 2005) gibi hadiseler olsa da bu durum rejimin resmi söylemince sonradan yargılanmıştır (Yüksek Adalet Divanı Kararları, 2007). Atatürkçü ideolojinin farklı ideolojilerce varyantları, konjonktüre göre birbirine geçişleri görülse de resmi ideolojinin heretik diye niteleyebileceğimiz unsurlara mesafeli durduğu görülmektedir. Birbirinden çok farklı yorumları olsa da, Atatürk milliyetçiliğinin belirli bir görünümü olup bunun izleri Afet İnan'a 1931'de yazdırdığı "Vatandaş için medeni bilgiler" kitabında görülebilir. Burada ulus anlayışı

sözleşmeye dayalı gösterilir. Sözleşmeci ulus yapısı farklı kökenden insanları "yurttaşlar birliği" şeklinde algılar. Toprak sürekliliği, ortak geçmiş, sınırları istikrarlı bir vatan anlayışı görülür. Oysa vatan anlatısında Orta Asya geçmişinin vurgulanması ulusu Türk unsurlardan ayırdığı için kavramı sorunlu hale getirir. Kitabın ilk bölümlerinde yer alan millet tanımı dil, kültür, ülkü birliğine bağlı vatandaşların oluşturduğu, siyasal ve sosyal birlik olarak tanımlanmaktadır. Atatürk'ün en açık millet tanımı olan "subjektif" ve "kültürel millet" anlayışını benimsemiş olduğu görülür. Ahlak dinsel kaynaklardan koparılarak dünyevileştirilir ve daha sonra millileşir. "Milli his" "dini his"in yerine geçip bir karşı kutsallık oluşturur. Din birliğinin ulus oluşumunda rolü kabul edilmez. İslamiyet öncesi ve sonrası tarih anlatısındaki Türklerin bütünüyle Müslüman olduğu kabulü bir yandan Müslüman olmayanı ulusdan dışlar, diğer taraftan Arap ve Acemleri de modern öncesi ümmet ve modern millet hiyerarşine dayalı olarak ötekileştirir. Kitabın yazıldığı dönemde ulus devletin kuruluşunun gergin olması, dikkatli olunmasını gerektirmiş bu yüzden ayrımcılıktan uzak, bütünleştirici bir söylem kullanılmıştır (Gürses, 2010). Milliyetçilik sınıflandırmalarında en geçerli olan etnik ve kültürel temele dayanan "Alman" ve devlet temeline dayanan "Fransız" geleneğidir. Bu anlayışa göre devletin yurttaşı olmak ve kader birliğini benmsemek o milletten olmak için yeterlidir. Cumhuriyetin ilk dönemlerindeki örnekler bu Fransız modeline benzer. Zaten ne Fransa'daki gibi milliyetçilik ve ulus devlet olgusunun eş zamanlı ortaya çıkması ne de Almanya örneğinde olduğu gibi milliyetçiliğin ulus devletten yarım asır önce ortaya çıkması durumu söz konusudur. Bununla birlikte Türkiye'de Alman örneği "Devletini arayan millet" değil tersine "Milletini arayan devlet" söz konusudur. Bu bağlamda bunu oluşturan âmil Atatürk milliyetçiliğidir. Atatürk'ün milliyetçiliği subjektiftir, bağlar manevidir. Panislamizm ve Panturanizm'in siyasi olarak tarihte başarılı olduğunun görülmediğini ifade eder. Irk ve kanı değil kültürü temel alır. Anadolu'yu dikkate alarak bunu kapsayan bir milliyetçilik anlayışı öne sürmüştür. Bu yaklaşımı "Türkiye Cumhuriyetini kuran Türkiye halkına Türk Milleti" denir söyleminde ifadesini bulur. Atatürk'ün bu yaklaşımı devletin resmi söylemi haline gelmiştir. Ancak onun ölümünden sonra Recep Peker ve Mahmut Esat Bozkurt gibiler farklı yorumlara gitmiş, bu bağlamda Peker "kan saflığı"nı, Bozkurt ise "Ne mutlu Türküm diyene" sözünü "diyebilene" şeklinde değiştirmiştir (Kılıç, 2007, s. 121). Oran (2010, s. 166) Türkiye'nin Fransız ve Alman geleneği arasında bir yerde

bulunduğunu ifade eder. Son olarak belirtmek gerekirse Atatürk milliyetçiliğinin en kararlı yönü seküler olmasıdır. Bu bakımdan Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan İttihat ve Terakki döneminde devam eden modernleşme ve ulus devlet olma yolundaki çabalarda resmi ideolojinin, bu çalışmada yapılan kategorilerden daha çok seküler yönü olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Bu bağlamda Berkes'in (2002, s. 28) söylediği zorunlu olan Batılılaşma yoluna girmek de bunun bir parçasıdır.

5.2.2. Bozkurt

Bozkurt geleneğini Türk milliyetçiliğinin başlangıç tarihinden itibaren gözlemek mümkündür. "Bozkurt" Türklerin Orta Asya kökenlerine vurgu yapan, bu vurguyu Türklerin birliği demek olan "Turan" ülküsüyle cisimleştiren düşüncenin kavramsallaştırmasıdır. Esas itibarıyla Rusya-Sovyetler Birliği'nden göçen Türkler tarafından savunulmuş, ancak şaman kökene vurgu nedeniyle İslami gelenek ile çatışma yaşanmıştır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kan ve vatandaşlık dikatomisinde değişen Türk devlet söylemi vücuduyetini "Yusuf Akçura" ve "Ziya Gökalp" düşüncelerinde bulmuş, zaman içinde -her ne kadar Gökalp'in bazı şiirlerinde Turan ülküsü görünse de- vatandaşlık temelli Gökalp'e doğru bir teveccüh görülmüştü Berkes (1976). Akçura'yı ırk kavramı temelli değerlendirirken Georgeon (1996, s. 3) Akçura ve arkadaşlarının Pantürkizm'inin Osmanlı İmparatorluğu'nun ayrışması için öngörülen bir çözüm olarak, içeriği zengin bir kültürel proğram olduğunu, Rus devrimi ve Mustafa Kemal'in bu düşünceyi mahkum etmesinden sonra, bir ölçüde sağ düşünceye meylettiğini belirtir. Gökalp'de başlangıcında meşhur şiirinde görüldüğü gibi Turan ülküsündeyken zaman içinde ulus düşüncesine doğru evrilmiştir (Oran, 1988, s. 34). Türkiye'de faşist Alman propagandasının bir parçası olarak Ribbentrop'un emriyle Von Papen tarafından desteklenen (Glasneck, 1976) Turancılık akımı 1940'lı yıllarda, Nihal Atsız ve Reha Oğuz Türkkan önderliğinde bir aşama kaydetmişti. Ancak bu duruma Nazilerle arayı bozmak istemeyen hükümetin müdahaleden kaçınma tavrı, Almanya'nın yenileceği belli olduğunda son bulmuş "1944 Irkçılık-Turancılık Davası" başlamıştı. Berkes'e göre (1997, s. 176) bunun bahanesi olarak F(aris) Erkmen'in (1943) "En büyük tehlike" broşürü gösterilmiş, ardından bu vesileyle Turancılık işine bulaşan hükeümet ve "Milli Şef" kendisini temize çıkarmıştı.

27 Mayıs ihtilali sonrası hareketin önemli kişilerinden olan kurmay albay Alparslan Türkeş bir müddet sonra tarihimize "14'ler olayı" diye geçen bir hadiseyle

çeşitli yerlere görevli olarak yollanmışlardı (İpekçi & Coşar, 1965). 1963 yılında Türkiye'ye dönen Türkeş, arkadaşlarıyla birlikte Osman Bölükbaşı'nın CKMP'ne girmiş, 1965 kongresinde ise yönetimi ele geçirmişlerdi. 1963-1966 arası korporatist, kalkınmacı-modernist bir Kemalizm, 1965-1969 evresindeyse faşizan bir söylemi öne çıkarmaktaydılar. CKMP 1967 kongresinde "toplumcu, milliyetçi" 9 ışık doktrinini benimsemiş ve yoğun bir anti-komünist söyleme yönelmişti. 1969'da meşhur "Biz Tanrı dağı kadar Türk, Hira dağı kadar Müslümanız. Her iki felsefe bizim şiarımızdır" formülünü ortaya attı. İslamiyetin vurgulanmasının nedeni anti-komünist sloganlara Müslüman kitlelerin seferber olabilme potansiyelindendi, yani bir anlamda araçsaldı. İslamiyet Türklüğü güçlendiren, milli kimliği pekiştiren bir unsur olarak talileştiriliyordu. 1965 seçim programında laiklik savunulurken, 60'ların sonuna doğru bu tutum değişmeye başladı. Bu tarihten itibaren müslümanlık "Türk tarihinin ayrılmaz bir unsuru" olarak nitelendirildi. Partinin 1969 Adana kongresi bir dönüm noktası oldu. Adı "Milliyetçi Hareket Partisi" MHP olarak değiştirildi. Gençlik kollarının amblemi slogana uygun olarak "hilalli bozkurt", partinin amblemi ise "kırmızı zemin üstüne üç hilal" oldu. Bu kongrede şiddete varan tartışmalar olmuş Atsız ve ekibi tasfiye olmuştu. Türkçülerin tasfiyesi 70'lerin ortalarına dek sürdü (Bora & Can, 2000, s. 54). MHP'de bir dönem sona ermiş milliyetçi hareket, "şaman" ve "Orta Asya"yı öne çıkaran Bozkurt geleneğini tasfiye etmişti. Bozkurtların cisimleşmiş hali Nihal Atsız ve ekibi unutulmaya yüz tutmuş, ülkücülerin doktrinizasyon sürecinde nostaljik okumalara tabi olmuştu.

5.2.3. Üç Hilal

Üç hilal geleneği her ne kadar İslamcı akımın göstereniyse de bu araştırma bağlamında milliyetçi söylem içindeki dini damar inceleneceğinden bunun dönüm noktası olan CKMP'nin MHP'ye döndüğü tarihten itibaren inceleme devam edecektir. Milliyetçi hareketin simgelerinden "üç hilal"i bir geleneği ifade etmek için kavramsallaştırmanın gerekçesi, bunun önce öne çıkarılan bir söylem olarak kullanılması ve daha sonra "Büyük Birlik Partisi" (BBP) örneği ayrışma sürecinde önemli bir âmil olmasındandır.

12 Eylül darbesi sonrası Agah Oktay Güner'in duruşmada söylediği "fikri iktidarda kendi zindanda" sözü bir dönem ülkücü hareketin halet-i ruhiyesini çok iyi anlatmaktaydı. "Devletlü" olarak kutsallaştırılmış devlet, darbeyle birlikte kendisi için

savaşan ülkücüleri de içeri atmış onlara "Mamak cezaevi" anlatısı vermişti. Cezaevinde tefekkür sürecine giren ülkücüler kendilerini ayakta tutacak bir dal olarak dine daha da sarıldılar. "Lider, teşkilat, doktrin" üçlemesi çatırdamış, ülkücü hareket meşruiyet krizine girmişti. Cezaevinde başlayan tartışmalar ülkücü hareket içinde yayılmaya başladı. "Ben artık devlet-i ebed müddet" fikrine katılmıyorum diyenler çoğaldı. 1987 sonrası Türkeş'de radikallerin orduya ve düzene karşı çıkışlarına iltifat etmemekle birlikte darbe karşıtı bir söylemi benimsedi (Bora & Can 2000). Üç Hilal Türklük söylemi İslami söylemden biraz daha fazlası olması itibarıyla dikkati çekmektedir.

5.2.4. Türk-İslam Sentezi

Millet mefhumunun, İslamcı hareketler tarafından kullanılan dinsel içeriğinin kalıtları, bugün Türk-İslam sentezi akımının Türk kimliğini İslam vasıtasıyla tanımlamasına cevap vermektedir. Türklük ve İslam arasında mükemmel bir uyum olduğunu öngörmekte olan bu fikir 19. yüzyılın sonunun ilk milliyetçi yazarlarının çalışmalarında olduğu gibi, Ziya Gökalp'inkilerde de rastlanılır. İslam'ı kabul etmenin Türklerin kaderi olduğu; Türkler olmasaydı bu dinin felç olup tükeneceği; bazı halkları da İslam'a kazandırdıkları için dinin kalkanı ve kargısı oldukları bu düşünürlerce savunulmaktadır. Türk kimliği kendisini ancak İslam içinde gerçekleştirebilirdi. Türkler olmasa nasıl İslam ihyâ olamayacağı gibi Türkler de Müslüman olmasaydı Türk kültürü yok olurdu. "Sentez" akımı, Kemalist mirası açıkça reddetmeden, İslam'ın dini ve kültürel değerlerini, Türk milliyetçiliğine eklemlemek isteyen muhafazakar bir milliyetçiliği temsil eder. Söylemi ilk olarak seçkinci kulüp "Aydınlar Ocağı" üretmiş, İslam'ı komünizme karşı duvar olarak kullanmak isteyen 1980 darbecileri de bundan faydalanmıştır (Copeaux, 1998, s. 46-47).

Tekrar milliyetçi hareketin serencamına gelirsek, Muhsin Yazıcıoğlu önderliğinde başlayan MHP içindeki tartışmalar giderek milliyetçiliği İslam'a nazaran tali planda olmasına yol açmaya başladı. Devletin yanında olmalarına rağmen solcularla aynı zulme maruz kalmaları Yazıcıoğlu'nun ifadesiyle "Türk'ün Türk düşmanıyla aynı zincire vurulması" olarak tanımladığı meşruiyet krizi dokuz ülkücünün asılmasıyla doruğa tırmandı. Hele 12 Eylül'ün hemen ertesi Necdet Adalı ile birlikte hakkaniyet olarak ülkücü Cevdet Karakaş'ın da asılması, gençlik nezdinde büyük gerilime yol açtı. Bu hareketin dergisi sayılabilecek "Bizim Ocak"da insan hakları temelli tartışmalar başlamıştı. Ancak ülkücü hareketin ana damarı bu tartışmalara sıcak bakmıyor bunun

bir solcu oyunu olduğunu öne sürüyorlardı. Bizim ocak dergisinde başlayan tartışmalarda okuyucuya verilen cevap bu süreci net gösteriyordu. Demirin çelikleşmesi gibi Türk-İslam sentezi de buna benziyordu, okuyucunun itirazına yönelik sualde: Sentez bakımından "ikisinin de lazım olan seviyede alınması gerektiğini" savunuyorsunuz, bizim merak ettiğimiz taraf, "lazım olan seviye ibaresi, İslam'ın ne kadarı lazım, ne kadarı değil" diye soruyorlardı (Bora & Can, 2000, s. 310). Artık saflar netleşmişti.

İdeolojik önderlik genelde Türkeş'de temsil ediliyordu. Buna rağmen 1976'ya kadar Kurt Karaca ve Ayhan Tuğcugil müstear adıyla yazan İskender Öksüz etrafında ifadesini bulan ideoloji bu tarihten sonra Seyyid Ahmet Arvasi ile birlikte İslamlaşma sürecinin ideoloğunu buldu. Necip Fazıl'ın "Büyük Doğu" ekolü İslamlaşma sürecine önemli bir etki yaptı. Erol Güngör İslamlaşma sürecinde ülkücü taban nezdinde saygınlık kazandı. Türkçü-Turancı uzlaşmaları, Türklük ve İslamiyetin bağdaştırılması gereğini belirten bir yaklaşımla eleştirmişti. Ona göre İslamiyet Türklere cihanşümul bir vazife yüklemişti. Arvasi popülaritesini bir taraftan da ailesinden almaktaydı. Nakşibendi büyüklerinden Şeyh Abdülhakim Arvasi'nin akrabasıydı ve Hüseyin Hilmi Işık cemaatiyle de yakın ilişkisi vardı. MHP İslam'a oynadığı 1977 seçimlerinde dahi aşırı İslamcı bir açılım tehlikesi yüzünden onu geri plana çekmişti. 1979'da yayınlanan "Türk-İslam Ülküsü" kitabı ülkücü hareketin İslamlaşma sürecinin ürettiği terminolojinin, temel teorik ve ideolojik tutumların, kataloğu gibidir (Bora & Can, 2000).

Arvasi'nin Türk-İslam Ülküsü öğretisinin, "Türk-İslam Sentezi"nden farkı sadece vurgu düzeyindedir. Bu grubun içinden bazıları İslam'ı daha fazla öne çıkardılar. İslam'ın Türklüğü yücelttiği tezini tersten okuyarak, Türklüğün İslam'ı yücelttiğinin altını çizdiler. Mamak'da başlayan ülkücülerdeki İslamlaşma diğer cezaevlerine de sıçradı. Hatta Malatya'da "Müslümanlar" imzasını kullanan eski ülkücüler ayrı bir koğuş isteğinde bulundular.

Ülkücü hareketin İslamlaşması sürecine etki edenlerden birisi İran İslam devrimiyken diğeri de uluslararası konjonktürde Brzezinski'nin öne sürdüğü "Green belt" Yeşil kuşak politikasıdır. Bu politikaya göre Sovyetler Birliği İslam ülkeleriyle çevrilecek, komünizm bunlarla uğraşacağından hem devrim ihracına çalışamayacak hem de gücü tükenecekti. Bu yeni ihtiyaç yeni figürlere yol açtı. Türkiye gibi ülkelerde

sert değişmeler yaşandı. Darbenin ertesinde ideolojik uyum ihtiyacına "Aydınlar Ocağı"nın gündeme getirdiği, Arvasi menşeili "Türk-İslam" mefkuresi cevap verdi.

Resmi anlatıdan kayma olarak yukarıda bahsedilen üç heretik yorumun kesişme noktası "Kızılelma"dır. Kızılelma Yavuz Sultan Selim ve 4. Murat için Doğu, Fatih ve Kanuni için Batı'dır. Evliya Çelebi'de dahi sık sık geçen bu kavram esas popülaritesine Ziya Gökalp'in 1913'de Türk Yurdu dergisinde yazdığı manzum hikayeyle kavuşmuştur (Gökalp, 1976). Gökyay'a göre tabir "erişilmesi istenen ülkü, elde edilmesi amaçlanan muhayyel yer" anlamında kullanılmaktadır. Bazı kaynaklara göre Yunan mitolojisinde Hesperides'in altın elmalarından mülhemken başka kaynaklara göre bu Vatikan'ı ve Saint Pierre kilisesini göstermektedir. Gökalp Tanzimat'tan sonra neredeyse unutulmuş olan kavrama yeni bir mânâ kazandırdı. Kızılelma çökmekte olan Osmanlı yerine bütün Türklerin bir araya geleceği Turan ülküsüyle eş anlamda kullanıldı. Ömer Seyfettin'de "Kızılelma neresi?" (1913) hikayesinde "Padişahın ayağının bastığı yer" der ve kavramı "erişilmek istenen ülke" şeklinde yorumlar. 1914'de Aka Gündüz "Muhterem Katil" kitabında, Yahya Kemal ise "Gedik Ahmet Paşa'ya Gazel" şiirinde bu ideali ortaya koyar. Cumhuriyetten sonra ise Nihal Atsız, Arif Nihat Asya, Necdet Sançar, Niyazi Gençosmanoğlu gibi şair ve yazarlar Kızılelma motifini Ziya Gökalp bağlamında kullanırlar (Gökyay, 2002, s. 559-561). Türk-İslam sentezi söylemi İslam vurgusuna daha ağırlık vermesiyle dikkat çekmektedir. 80 sonrası siyaseti ve kültürümüzü etkileyen bu ideoloji hakkında akademik olarak ilk teferruatlı inceleme 1991'de Bozkurt Güvenç, Gencay Şeylan, İlhan Tekeli ve Şerafettin Turan tarafından yapılmıştır (Güvenç, Şeylan, Tekeli, & Turan, 1991).

BÖLÜM 6. İMPARATORLUK'TAN CUMHURİYET'E SİNEMA

6.1. Kanonik Mücadele Olarak Edebî(Ha)Yat

İlk dönem Türk sinemasında, bir taraftan yabancı filmlerin uyarlaması, diğer taraftan da sevilen yazarların roman ve oyunları -çoğunlukla tiyatronun ardından- sinemaya aktarılıyordu. Bu bağlamda edebiyat eserleri bir dönemin ve zihniyetin yansıması olduğundan edebiyat da tarihselliği içinde izlenmelidir.

Önceki bölümlerde kanon kavramı vesilesiyle değinildiği gibi bu mefhum aslında bir icat sürecinin ve o sürecin neticesinde oluşturulmak istenen bir ses ve nefesin inşâsının pratikleridir. Teorik anlamda ise kanona dahil edilmek istenen şeylerin bir genel çerçevesinin çizilmesi süreci vardır ki bu süreç önceden devralınan mirasa da dayanabileceği gibi, çoğunlukla yeni oluşturulmak istenen geniş çerçeveyle her türlü literatürü gerekli kılmaktadır.

19. yüzyıl gerçekçi romanı, materyalist, pozitivist bir dünya görüşüne dayanıyordu. İnsanoğlunun ilerleme içinde olduğu linear bir tarih içinde aynı şekilde algılanan bir dünya bilimsel açıklamalara yaslanıyordu. Bu yüzyılın ortak bir fenomenler dünyasının varlığını sorgusuz kabullenişi 20. yüzyılda özellikle Dünya savaşından sonraki gelişmeler neticesi gerçekliğe bakışı sarstı. M. Proust, H. James ve J. Conrad gibi yazarlar klasik gerçekçi roman anlayışına uymayan değişik bir romanın yolunu açmışlardı. Sonradan 20. yüzyılda yazdığı için "modern" sıfatını alan ama eski anlayışı sürdüren yazarlardan ayırmak maksadıyla "modernist" diye anılan J. Joyce, F. Kafka, V. Woolf, R. Musil, W. Faulkner vb. yazarlar bu yeni romanı 1920'lerde doruğuna ulaştırdılar. Önceki yüzyılın iyimser inancını paylaşmayan bu yazarlar dış dünyaya, topluma değil, insana ve onun bilincinin karmaşıklığına yöneldiler. Klasik gerçekçi romanın üç ana öğesi, olay örgüsü, karakter ve çevre modernist romanda önemini yitirdi, onların yerine geçen örüntü, simge, imge, ritim ve bakış açısı gibi öğeler oldu. Olay örgüsünden sıyrılan modernist roman, şiire ya da müziğe yaklaşmaya çalıştı. Yaşamı, dünyayı anlamsız bulan, çoğu Tanrı'ya inancını yitirmiş modernistler bu anlamsızlıktan kurtulma çaresini sanatta buldular. 1930'larda hızı kesilen modernist romanın yanı sıra geleneksel roman da yazılıyordu tabiatıyla. Postmodern denilen bu çağdaş roman 19. yüzyıl gerçekçi romanının da, modernist romanında dayandığı estetiği yetersiz bulur. Bu yapıtlar üstkurmaca (metafiction) özelliğine sahiptirler ve bu özelliği

roman türünün konvansiyonlarını bilinçli olarak vurgulamak ya da parodisini yapmak suretiyle yerine getirirler (Moran, 2001 b, s. 263-264).

Osmanlı'da roman türü ortaya çıktığı zaman Fransa'da Zola ve doğalcılık akımı modaydı. Ancak ilk dönem romancılar eserlerini Zola'nın yaptığı gibi, çirkin bir çıplaklık içinde sergilemelerine olanak yoktu. Bu durumda doğalcılığın psikolojik versiyonu olan Paul Bourget'in tarzını anlatmak istedikleri ve anlatabilecekleri şeylere daha uygun bulmuşlardı. Osmanlı aydını Avrupa'yı ciddi tarih ve sosyoloji incelemelerinden önce, gerçekleri olduğundan da karanlık ve çirkin gösteren romanlarla tanımak durumundaydı; böylece askeri ve teknolojik nedenlerle Batı'yı taklide zorlandığı bir dönemde, bu uygarlığı ahlaken yozlaşmış, aile kurumu çökmüş ve tüm kadınları bağlılık duygusunu yitirmiş bir uygarlık olarak görmeye başlamıştır. Aslında gerçekten de Fransız romanı, daha doğalcı akımdan çok önce, "Manon Lescaut" ve "Tehlikeli İlişkiler"den itibaren ürettiği birçok eserde bu görüntüyü fazlasıyla veriyordu. Böyle bir imaj kadının daha kocasından ve yakınlarından başka birine pek görünemediği Osmanlı toplumunda asla kabul edilebilir bir durum değildi. Bu nedenle ilgi ve eğilimler ilk aşamada romantik yazarlar üzerinde toplanmıştır. Tanzimat romanında yanlış bir Batılılaşma süreci sık sık eleştirilmiş ve kendi kültürünü inkar etmeyen fakat Batı uygarlığının da en iyi yanlarını alan karakterler yaratılmaya çalışılmıştır. Ne var ki, bu tipleri yaratanlar, o uygarlığın büyüleyici etkisini o kadar çok hissederler ki kahramanlarına adeta kustururlar (Timur, 2002, s. 38). Arap edebiyatının başlangıcı Cahiliye kasideleri ve "Kur'an" ile İran edebiyatının kökeni "Şehname" arasında dört asır vardır. Orta Asya dönemi (Köprülü, 1980) birçok destan olsa da bunlar çoğunlukla göz ardı edilmiş, belirli kesimlerin muhayyelesinde yer edinmiştir. Kur'an ile ilk vesikamız olan "Orhon Kitabeleri" arasında ise bir asırlık bir zaman bulunduğu halde, Anadolu lehçesinin temeli "Yunus Divanı" XIV. asrın başında, Moğol istilasından sonra teşekkül eden her üç lehçede dil zevkinin dönüş noktalarını veren, Ali Şir Nevaî, Necati ve Fuzulî divanları ise sonraki asırlardadır. Değişim aruz vezninin etrafında ve İran örneklerinin tesiriyle olur. Tasavvufta ve saray şiirinde Nesimî ve Şeyhî ile başlayan bu değişim dilin içinde, bugüne kadar sürecek olan gizli bir mücadelenin kapısını açar (Tanpınar, 1988, s. 2).

Osmanlı romanından önce klasik yazında anlatım türü, "Leyla ile Mecnun", "Yusuf ile Züleyha" "Hüsrev ile Şirin" gibi Farsça mesnevilerle kendini gösterir.

Bunlar, seçkinler için aruz vezniyle yazılmış, efsaneleşmiş sevda temalarını işleyen, çoğunlukla tasavvufi özellik taşıyan, şiirsel hikayelerdir. Hint kaynaklı Türkçe'ye Arapça'dan çevrilen "Kelile ve Dimne" ve "Farac Bad'es Sinne" gibi daha sade yazılmış kitaplara rastlandığı gibi, Aziz Efendi'nin nesiri töresel ve gizemli "Muhayyelât"ı da eserlerin başka bir yönünü ortaya koyar. Dede Korkut gibi ulusal destana bağlı olanlardan ya da folklorik "Köroğlu", "Karacaoğlan", "Kerem ile Aslı" gibi hikayelerdan başka "Battal Gazi", "Hazreti Ali'nin Yaşantısı", "Firuzşah'ın Serüvenleri", "Binbirgece Masalları" aşıkların romanlaştırılmış yaşamları, Tıfli'nin usdışı serüvenleri, Tutîname hikayeleri, özellikle hikaye türünü özümleyen Hançerli Hanım, Tayyarzade ve Cevri Çelebi'nin hikayeleri, romanın doğuşundan önceki anlatım yazınını oluşturmuştur. Sözlü anlatım geleneğine bağlı olan bu hikayelerin çoğu, ilkin taşbaskısı olarak, sonra da aşağı yukarı Batı etkisindeki ilk Türk romanlarının çıktığı sıralarda genel basım tekniğiyle yayınlanmıştır. Anlatı çeşitlerinin özellikleri dinsel ya da alegorik, doğa dışı, büyü ve tılsıma başvuran, olağanüstü serüven dolu olmalarıdır. Ussal yer ve süre kavramlarının eksik olması toplumun temel bir durallık içinde geri kalmış bir dünya görüşünü sürdüregeldiğini ortaya koyar (Dino, 2008, s. 7-8).

İlk romancılarımızın devrinde Fransa etkisi bütün dünyada olduğu gibi Osmanlı'da da yoğundur. Sayıları giderek artmakta olan Fransızcayı öğrenen aydınlar, romanları asıllarından okumaktadırlar. Etkilenme ilk Türk romanı "Taaşşuk-i Talât ve Fitnat" (1872) öncesi, 1859'da Yusuf Kamil Paşa tarafından Fenelon'dan özetlenerek çevrilen "Terceme-i Telemak" ile başlamıştı. Victor Hugo'dan özetlenen "Mağdurun Hikayesi" ise 1862'de bir gazetede tefrika edilmiş, sonrasında Şemsettin Sami bu eseri "Sefiller" adıyla çevirmişti (Naci, 1990, s. 14). Tanpınar'a göre (1988, s. 287) Telemak çevirisi edebiyatımızda büyük bir tesir yaratmamıştır. Yusuf Kamil Paşa'nın üslubu eski inşayı en lüzumsuz zamanda diriltmiş, Yunan mitolojisine ve o kaynaktan gelen bazı hayallere açılma bu piyesle olmuştur. İlk Türk romanlarının doğuş sürecinde çevrilen yapıtların seçimindeki özellik, sevda ve serüven konularına önem verilmesindendir. Bu yapıtlar geleneksel sevda hikayelerinin bol ve devimli olaylarına alışık okuyucuların beğenisine uygundu. Ama asıl, us dışı, olağanüstü ve tılsımlı öğelerden kopmaya başlayan yeni bir beğeninin gelişmesine bu çevirilerin katkısı olmuştur. Çevrilen romanlarda, yeni bir çevre, olgular ve durumlardaki tutarlılıkla usa bağlılık, daha gerçek bir evren imgesini arayan okuyucunun dünya görüşlerine yön veriyor ve onu

zenginleştiriyordu. Zaten çevirilen roman konularının özeti biçimindeydi. Yapıtın kolay anlaşılması için, psikoloji, felsefe ya da yazın içeriğini serüvene ve heyecanlı olaylara feda ediyorlardı (Dino, 2008, s. 41-42). Gündelik yaşantıyı şartlayan eşyaların etkisi de büyüktür. Örf ve âdetlerdeki değişikliklerden önce, aile değişir. Masaların biçimi, kullanılması, koltuklar, çatal bıçaklar, sinilerin, sedirlerin, kaşıkların yerini alır. Geleneksel el kol davranışları, oturup kalkmalar değişir. Yeni bir dekor, yeni bir töresel iklim oluşur. Eşhâsın ve paşaların yükselmeleri için bu bilgiler elzemdir. Kadınlar Batı modasını izlemekle bu iklim değişmesinin öncülerindendiler. Ama bu oluşum, ağır ve karşılıklı olmuştur. Ortaya çıkan ikilik, uzun süre toplumu bölecektir. Namık Kemal geleneksel Hançerli hanım hikayesini işte bu ortamda yeniden kurgular. Kültür sürekliliği isteğini bölüm başlıklarına Divan edebiyatındaki gibi beyit koyarak gösterir. Geleneksel halk hikayelerindeki kişileri somutlaştırmaya çalışmış, onları ruhsal ve toplumsal bir çerçeveyle ortaya koymuştur. Bu bireyleştirme deneyleri arasında en önemlisi düzyazının bir anlatım türünde ilk defa ortaya çıkan psikoloji incelemesidir. Şemsettin Sami ve Ahmet Mithat'da bu daha fazladır (Dino, 2008, s. 55). İlk dönem romancılarının edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı geriliğin bir işareti sayarlar. Batı'yı sadece sanayi ve teknikte bir ilerleme değil maarifi ve edebiyatı ile bir bütün olarak görüyorlardı. Bu durumu Şemsettin Sami, "Avrupa dillerini bilenlerin, Shakespeare'in, Moliere'in, Racine'in, Schiller'in, Goethe'nin, Alferi'nin manzumelerini okuduktan sonra, leyleklerin Mecnun'un başında yuva yapmasından, Leylâ'nın ay ile mükâlemesinden, Ferhad'ın dağları yarmasından bâhis kaba ve çocukça hikâyeleri" yazmaya tenezzül etmeyeceğini söyler (Moran, 2001 a, s. 9).

Kadın meselesinde de ilk romanlarda o gün için uygunsuz ilişkiler gayri-Müslim azınlık tiplerinden seçilir. Bazen de Müslüman bir Türk kadını konu edlmişse bu ancak günahı, kötülüğü simgeleyen bir fahişe olabilirdi (Dino, 2008, s. 109). Batı edebiyatındaki kurban tipi genellikle zengin bir erkek tarafından baştan çıkarılıp sonrasında bedbaht kaderine terkedilmiş masum bir kızdrır. Bu tema bizim romanlarımızda yer alamazdı, zira İslâm toplumundaki kaç-göç bir erkeğe aile kızıyla flört etme onu baştan çıkarma imkanı tanımazdı. Aynı şey Batı romanında görülen evli kadınla sevgililik ilişkisi için de geçerlidir. Bu yüzden Tanzimat romanında kadınları

baştan çıkaran çapkın erken tipi yoktur. Kurban tipini âşık hikayelerinde aramak daha doğrudur. Sevişen gençleri ayırarak ölümlerine neden olan ana babanın öyküleri halk hikayelerindedir. "Femme Fatale" ölümcül kadın tipinin arketipi Adem'e elmayı yediren Havva'ya dek gider. Bizdeki ölümcül kadın tipi 17. yüzyıldaki bir grup meddah hikayesinde yatar (Moran, 2001 a, s. 45). Aynı "kurban" tipini köy romanlarında da görürüz. Ama köydeki kadınların kurban olma nedeni görücü usulü değil başlık parası âdetidir (Moran, 2001 b, s. 245). Yasak aşk suçunu erkek işlediğinde ceza verilmez ama kadın lanetlenir, fahişe damgası yer. Tanzimat'tan beri kadın haklarını savunan bir çok yazar olsa da H. R. Gürpınar gerek aşk felsefesi gerekse de evlilik kurumu ve namus kavramına yaklaşımı bakımından bu yazarlardan ayrılır (Moran, 2001 a, s. 123).

İlk roman meselesi de günümüze dek ihtilaf konusudur. Yeni bilgilere göre Recaizade Mahmut Ekrem'in ağabeyi Mehmet Celâl'in "Hayal-i Celal" adlı eserinin ilk Türk romanı olabilme ihtimali yüksektir (Köroğlu, 2017). Tanzimat edebiyatı denilince akla gelen ilk isim Ahmet Mithat Efendi'nin hikayelerinin ve romanlarının bir kısmı doğrudan Fransızcadan tercüme bir kısmı adapte, bir kısmı da intihal olmasına rağmen Fransız edebiyatıyla Servet-i Fünun romanı arasında bir köprü olmuştur (Perin, 1946). Önceleri Hariciye Nezareti "Tercüme Odası'nda Ermeni ve Rum tebaa görevliyken özellikle Yunan isyanı sonrası bu anasıra karşı oluşan güvensizlik ortamında Türkler bu daireye alınmış böylece Türk aydını doğmuştur (Küçük, 1984).

Kırım harbi ile ilk kez alınan borçların ve savaş sebebiyle gelen Fransız ve İngiliz askerlerin harcamalarının ardından görece bir refah dönemine girilmiş, Mısır hanedanının da İmparatorluk topraklarına para yığmasıyla bu genişlemişti. Klasik gelenekte aşk karşı cinse duyulan bir eğilimi değil, Tanrı'ya karşı hissedilen hatta cezbe halinde delilik gibi de algılanan (Dols, 2013) sınırsız bir sevgiyi ifade etmektedir. Bu anlamdaki aşk, yazınsal olarak İran etkisiyle Osmanlılara geçmiş mistik bir aşktı ve 1859'da Şinasi'nin Batı şiirinden ilk çevirilerine kadar Osmanlı şiirene hâkim olmuştur. Bedensel aşk ise küçümsenmemekle birlikte bahnâmeler (Bardakçı, 1993) dışında yazın konusu pek olmamış, ayrıca eşcinsel ilişkilerle bir arada yaşanmıştır. Ahmet Cevdet Paşa bu tarihten itibaren kadına yönelen aşkı eserinde "zendostlar çoğaldı, mahbublar azaldı" sözleriyle betimlemekteydi (Timur, 2002, s. 27). Yani yeni eserler yoluyla "gulampârelik"ten "zenpârelik"e geçilmekteydi. Yeni edebiyat bunun üzerinden yükselecekti.

Osmanlı romanının en büyük zaafı, evrim durumundaki toplumun yöneticileri ve yönetilenleriyle bir bütün olarak işleyişini anlamamıza katkısının düşük kalışıdır. Osmanlı romanı, en çok çöküş durumundaki rantiye kibarzâdeleri konu edinmiş, toplumun diğer katmanlarını romana kalıp olarak ya da sınırlı bir biçimde sokmuştur. XIX. yüzyılın son çeyreğndeki toplumu anlamak için sadece bu mirasyedileri değil, sarrafları, mültezimleri, levanten tüccar ve sanayicileri ve birbirleriyle kurdukları ağ içinde etkili ulemayı resmetmek gerekmekteydi. O dönem için Hristiyan ve Musevi sarraf ve mültezimlerin büyük bir gücü vardı ve bunlar, güçlü paşalarla ilişki halinde yöneticiler durumundaydı. Oysa Tanzimat romanına Rum, Ermeni ve Musevi vatandaşlar, genellikle hafifmeşrep kadınlar, sahtekâr doktor ve işadamları ya da garson, arabacı, uşak gibi hizmetkarlar olarak girmişlerdir. Lüks hayat anlatırılırken ünlü mağaza adları olarak mirasyedilerin hayatına karışsalar da romandaki yerleri sınırlıdır. Modern Batı romanı ve gerçekçilik, toplumun tüm sınıflarının anatomisini yaparak ve bunların sorunsal kahramanlarını yaratarak doğmuştur (Timur, 2002, s. 50).

İlk romancılarımız garp hikayesini taklide başladıklarında Türkçe bu tecrübenin imkanlarından yoksundu. Oralarda resim sanatının doğayı tasvirinin yazıya dökülmesi imkanı bizde yoktu. Minyatürle büyük resmin, çiçekli ve hendesî çizgili duvar süsünün, zihnî ve mücerret bir sanat olan ve her sanat için mukadder olan merhalelerden geçmekle beraber, tabiatla hiçbir alâkası olmayan yazının, kabartma, fresk veya heykelle aralarındaki farkın edebiyatta kendisini göstermesi gayet tabiîdir. Eski minyatür, hayatı muayyen âdab ve merasim içinde ve çok küçük bir köşeden görür. Eski edebiyat onun erişebildiği her şeyi içine aldı. Hattâ biraz ileriye gitti. Fakat onun ufkunun dışına çıkamadı (Tanpınar, 1977, s. 64-65).

Tanzimat dönemi roman çıkmadan önce sözlü gelenekte masallarda, halk hikayelerinde, âşık hikayelerinde, vilayetnamelerde ya da yazılı edebiyatın mesnevilerinde doğaüstü varlıklara, olaylara rastlanmaktadır. Büyü, sihir, keramet olağan karşılanır. Türk romanını başlatan yazarlarımız bu türü eleştirirken özellikle "Muhayyelât-ı Aziz"i (1796-97) eleştirirler. Namık Kemal "Mukaddime-i Celal"de bu tür anlatıları kocakarı hikayesi olarak değerlendirmiş, Şemsettin Sami ise bu nedenden ötürü bizim edebiyatımızı Batı'ya göre çocukça bulur. Batı-Doğu değerleri arasında denge arayan yazarlarımız fantastik romanın bu ilk örneğine dudak bükmüştürler. Batı yazınında Frankenştayn, Doktor Jekyll ve Mr. Hyde, Drakula, Alice Harikalar

Diyarında vb. örnekler vardı ama bunlar popüler yapıtlardı ve burjuva toplumunun akıl dışı olana karşı duyduğu kuşku nedeniyle gerçek edebiyat adına layık görülmediler. Fantastik tür H. R. Gürpınar'ın "Gulyabani" (1912) ve Peyami Safa'nın "Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" (1949) gibi birkaç örnek dışında edebiyatımızda görülmemiştir (Moran, 1994, s. 61-64). Gulyabani'nin yazıldığı yıllar halk sınıfında boş inançlar yaygındır. Gürpınar, cinlere, perilere, fala, vb. inançlara karşı halkın gözünü açmak, Batı'nın maddeci, pozitif düşüncesini yerleştirmek için yazmıştı eserini. Peyami Safa'nın eseri ise dinsel inançların zayıfladığı ve özellikle aydınlar arasında Batı bilim ve felsefesinin örnek alındığı, doğaüstüne inanılmadığı, kuşkuyla karşılandığı bir dönemde yazılmıştı. Gürpınar'ın aksine Batı'ya karşı Doğu mistisizmi öne çıkarılır (A.g.ç., s. 67).

Osmanlı'nın son on yılı tam bir karabasandır. Ülkenin asker-sivil aydınlarının bir bölümü devleti kurtarma uğraşı verirken, bir başka bölümü ölenin arkasından veraset savaşı yapanlar gibi çöküşten pay alma mücadelesine girmişlerdir. Karaborsa, ihtikâr, vagon tahsisi yoluyla vurgunlar savaş zenginlerini ortaya çıkarıyordu. İtalya ile Trablusgarp harbi neticesi çaresiz kalan ülke Libya ve Ege'deki on iki adayı vererek bir barış anlaşmasına gitmek zorunda kaldı. Hemen ardından Osmanlı aydının zihniyet dünyasında büyük yaralar açan Balkan harbi geldi. Buradan kaçmak zorunda olan, geldikleri yurdunda aç, sefil, elbiseleri pare pare olan muhacirlerle doldu ülke. Bu arada İttihatçıların Babıali baskınıyla kader kısa bir süreliğine değişmiş, Edirne kurtarılmış, "Garbi Trakya Hükümet-i Müstakilesi" kurulmuş, Devletin başkanı Süleyman Askeri tarafından milli marşı dahi yapılmıştı (Gündağ, 1987). Balkan hezimeti birçok şiir ve kitaba konu olmuştur. Fakat romanlarda bunun üzerinde pek durulmamış, sadece Ömer Seyfettin öykülerinde bu konuyu işlemiştir (Çavdar, 2009, s. 28). Günümüzde de popülerliğini koruyan Enver Paşa'nın emriyle kurulan "Teşkilat-ı Mahsusa" (Tetik, 2014) özellikle Trablusgarp, Balkanlar, Edirne ve Meşrutiyet organizasyonlarında dikkat çekmiş, sonrasında -tasfiyeler olsa da- Milli İstihbarat Teşkilatı'na doğru giden bir geleneğin sahada nasıl etkin olduğunu göstermişti. Hem Arap eyaletlerindeki ayrılıkçı hareketlerin bastırılmasında hem de Batı Anadolu'daki Rum işyerlerine karşı yapılan saldırılarda önemli rolleri oldu. İmparatorluk dışında ise Rus, Fransız ve İngiliz sömürge imparatorluklarındaki yönetimlere karşı direnişi körüklemeye çalışmıştı (Zürcher, 2000, s. 162).

Meşrutiyet ile düşün alanında sosyalst kıpırdamalar görülüyor, Rusya'daki "narodnik" halkçı akımından İstanbul'a, Selanik'e esintiler geliyordu. "Genç Kalemler" dergisinin yazarları Ömer Seyfettin, Ali Canip, Rasim Haşmet, Akil Koyuncu bu ortam içinde işe koyuluyorlar, halka ulaşabilmek için dilin Arapça ve Farsça etkisinden kurtarılarak sadeleştirilmesi gerektiğini savunuyorlardı. Böylece aydın-halk kopukluğu ortadan kalkacaktı. Koşullar Millî Edebiyat akımının halkçılık yönünün gelişmesine elverişli değildi. İslâmcılık ve Osmanlıcılık ideolojilerine karşı Ziya Gökalp Türkçülüğü geliştirince bu edebiyatın halkçı niteliği de Türkçülüğe dönüştü. Böylece milli konulara ve sözlü gelenekten gelen halk edebiyatına yönelindi (Moran, 2001 b, s. 15).

Milli edebiyat kanonu yaratmak için ilk somut adımlar İttihat ve Terakki ile başlar. Bu bağlamda ilk yayın organı Selanik mahreçli, yazarları Ali Canip, Ömer Seyfettin ve Ziya Gökalp'in olduğu "Genç Kalemler" (1911) dergisidir. Gökalp ve Ömer Seyfettin'in "Yeni Lisan" üzerine yazıları Gökalp'in "Turan" şiiri, Ömer Seyfettin'in "Bomba" hikayesi ilk kez burada yayınlanmıştır. Yine 1911'de İstanbul'da "Türk Yurdu Cemiyeti" kurulmuş aynı adla dergisini çıkarmıştı. 1912'de "Türk Ocağı" açılır. Bu hareketleri ve dergileri oluşturanların edebiyattan bekledikleri öncelikle milli ve milliyetçi olmasıdır. Bu estetik bakımdan da yeterli olacaktır zaten. Bu anlamda yaratılmak istenen kanonun ne olduğunu da tanımlayacaktır. Bu akımlar başlar başlamaz Osmanlı savaşa girer. Bu durumda kültür ve edebiyat ister istemez askerîleşen bir ortamda oluşur (Belge, 2004, s. 57). Bu dönem yazarların pek azı istisna olmak üzere azınlık ve yabancı düşmanlığının doruğa tırmandığı bir dönemdir. Belge'ye göre (A.g.ç., s. 62) Ömer Seyfettin bu yeni dönemin kurucusu sayılabilir. Ondan birkaç yıl geriden gelen Yakup Kadri ve Halide Edip kuşağı da bu anlamda çok farklı değildir.

Resmi kanon oluşturulması açısından Birinci Dünya Savaşında bir savaş edebiyatı kanonu yaratma girişimi bağlamında "Genel Karargah İstihbarat Şubesi Müdürlüğü" tarafından Çanakkale Savaşı öne çıkarılmak istenmiş bu maksatla durumu sanatkârların bizzat görmesi için bir gezi düzenlenmiştir. Otuza yakın şair, gazeteci, müzisyen ve ressama davetiyeler gönderilir ancak 18 kişi bu davete icabet eder. Heyetin tehlikeye atılmaması için sol kollarına bir çift yeşil defne dalından işaret konan bir üniforma ve Enveriye başlıkları dağıtılır. Orduyu ve milleti coşturacak eserler beklenir ancak sonuç beklentilerin altındadır. Celal Sahir'in "Ordunun Duası" şiiri yayınlanan ilk eserdir. Sonra İbrahim Alaadin üç şiir, Hamdullah Suphi bir yazı ile devam ederken iki

yıl sonra Ömer Seyfettin edebi eserlerini vermeye başlar. Ancak savaş edebiyatı kanonu girişimi başarılı olamaz (Anar, 2013, s. 71).

Dünya Savaşı yıllarında yayınlanan "Harb Mecmuası" dergisinde çokca fotoğraf kullanılmış, her sayıda "mübarek şehitlerimiz"in de vesikalık fotoğrafları yayınlanmıştır. Savaş haberleri, milliyetçi ve militarist edebiyat örnekleri, özellikle "hamasi" denebilecek şiirler vardır. Verdikleri edebi ürünler için edebiyatçılara dolgun telifler verildiği söylenir. Bu dergi de "Milli edebiyat kanonu" yaratma yolunda önemli bir merhale olmuştur (Belge, 2004, s. 57).

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında inkilâba yönelik bir Edebiyat Kanonu'nun rejime bağlı yazar ve şairler, dönemin bazı siyasileri, çeşitli yayın organlarının yöneticileri ile parti, hükümet, Halkevleri, Basın Genel Müdürlüğü gibi kurumlar tarafından oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Cumhuriyetin ve inkilâpların yerleştirilmesi ve halka benimsetilmesi bakımından onuncu yıl dönümünde yapılan edebi faaliyetler de inkilâp kanonunun oluşturulması açısından dikkat çekicidir. 1939-1947 arası CHP'nin verdiği sanat mükâfatlarının, bu mükâfatı kazanan -Halide Edip'in "Sinekli Bakkal" ve M. Ş. Esendal'ın "Ayaşlı ve Kiracıları" vb. gibi- eserlerin halkın gözünde şöhret kazanmasına veya şöhretini tazelemesine, satışının artmasına vesile olduğu görülür. CHP'nin piyes yarışmasının şartlarında dahi "devrim ilkelerine bağlı kalınması" gerektiği belirtilmiş, bu da inkilâp edebiyatının kanonlaştırılmasının bir aracı olduğunu göstermektedir. Yine edebiyat dünyasında kitap tanıtımlarının ve reklamlarının da kanonlaştırma faaliyetleri olarak değerlendirilmesi mümkündür. Yakup Kadri'nin "Yaban"ı sonrası Kadro ve diğer dergilerdeki yazıların değerlendirilmesi henüz yapılamamıştır. Harf inkilâbının yapılmasının da eskinin sekteye uğraması açısından yeni kanon oluşumunda büyük bir kazanım olmuş gibidir. 1930'lu yıllarda yeni Karagöz piyesleri aracılığıyla kanonlaştırma faaliyetleri görülür. Bu piyesler vesilesiyle bazı halk hikayelerinin cumhuriyetin, devletin, inkilâpların Türk dil ve tarih tezleriyle Batılı hayatın öngörülerine uygun mesajlarla donatıldığı görülmektedir (Çıkla, 2007, s. 54-56). Belge'ye göre (2004, s. 58) 1942'de yapılan yarışmada sırasıyla "Sinekli Bakkal", "Yaban" ve "Ayaşlı ve Kiracıları"na verilen ödüllerin sebebi kanona bir müdahaleden değil, Atatürk'ün vefatının ardından İnönü önderliğinde yeni rejimin bu süreçte küslerle –Adıvar'ların ve Rauf Orbay'ın geri gelmesi, Memduh Şevket'in

“Zoraki diplomat”lığının bitmesi, Karabekir’in Meclis başkanlığı vb.- barışmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Aslında dil reformu herhangi bir kanon oluşumunu engelleyen tek faktör değildi ve reform özel olarak edebiyatı da hedeflemedi. Bürokratik yazışmalardan orta öğretim ve üniversitelerdeki eğitim diline, bütün sosyal ve kültürel pratikler ihtiva etmeyi amaçlamıştı. Ancak reform ifade yoluyla müdahale ettiği için edebiyat daha çok etkilenmişti. Osmanlıca karşıtlığıyla arındırılmış Türkçeye olan bağlılık kültürel milliyetçi homojenlik için, toprak bütünlüğü ve özerklik, ilerleme, modernlik ve çağdaşlık için bir varlık nedeni haline geldi. 1930’lardan önce yazılan her şeyin Türkoloji bölümlerinin arşivlerine gömülmesinden sonra bu eserlerin modern Türk alfabesine çevrilerek kopyalanması teşvik edilmediği için bunlara Türk edebiyatı uzmanlarından başka ulaşabilen olamamıştır (Parla, 2011, s. 64). Ziya Gökalp’ten itibaren başlayan hece-aruz vezni tartışmaları basit bir form meselesi olmayıp bir öz ve kimlik tartışmasına dönüşen dinamikleriyle önemlidir. Hece “biz” Aruz “kozmopoit onlar”a yani İran kültürüne vurgu yapmaktadır. Bu durumda Osmanlı musikisi de ondan aşağı kalmaz zîrâ o da “Rum”dur. Müzikte nasıl çokseslilik-tekseslilik tartışılmışsa, edebiyatta da ulusal bir kanon formu olarak hece ölçüsü benimsenmeye çalışılmıştır (Tekelioğlu, 2003, s. 67).

Sovyetler Birliği’ndeki “parti edebiyatı” çağrıları ile aynı zamana denk gelen “Türk rönesansı” için Kadro dergisi çevresinin -Marksizmden kopmalarına rağmen- Sovyet örneğinde toplumcu gerçekçilk fikriyatından etkilenerek iki ülke arasında paralellikler kurma çabaları görülmektedir. Yakup Kadri’ye göre bir devrimi hazırlayacak düşünürler doğmadıkça, devrim başarıya ulaşmadıkça ve yeni değerler tutarlı bir yapıya kavuşmadıkça yeni dönem doğamaz. Burhan Asaf da pek çok yazara dağıtılan makam ve milletvekilliğini işaret eden “ticareten” bağlanma olmaması gerektiğine vurgu yapar. Kurtuluş Savaşı romanlarında savaşın nedenlerine odaklanmak yerine -diğer milliyetçiliklerde de görüldüğü gibi- düşmanın kimliğine vurgu söz konusudur. Bu düşman çoğunlukla Yunanlılar ve yerli Rum halkıdır ve doğuya doğru Ermeni’ye dönüşür. Güneydoğu’da geçen Yüzbaşı Celâl’de ise Araplar ötekileşir. Yerli işbirlikçi yobazlar ve direnişe katılmayan köylüleri de bunlara eklemek gerekir. Bu ilk dönem Kurtuluş Savaşı romanlarının genel özelliğidir. Cumhuriyet kadrolarının ve Kadro hareketinin manifestosu Yaban romanının ardından Türk aydınının Osmanlı’dan

devraldığı vatan kurtarma görevi, artık köyü kurturmak biçiminde simgelenecektir Cumhuriyet romanında (Türkeş, 2009, s. 426-428).

Yakup Kadri'nin 1926 tarihli "Hüküm Gecesi" romanı da İttihat ve Terakki gibi muhalefeti de eleştirmiş, İstanbul yaşamının sefih yönünü vurgulamıştır. Yine Burhan Cahit Morkaya'nın "Dünkülerin Romanı" (1933), Zeki Mesut Alsan "Hürriyet Pervanesi" (1943) benzer temalarıyla zayıf eserler görünümündedir. Fazlı Necip'in "Külhani Enteller"i (1926) aydın çevreyle hesaplaştıktan sonra "Daima vatanını, milletini, istiklalini, Cumhuriyeti sev" sözleriyle kurtuluşu Mustafa Kemal'e bağlamaktadır. Burhan Cahit Morkaya "Köy Hekimi" (1932) romanında hayali köy ve köylü tasvirleriyle umutlu bir gelecek vaat eder. Ethem İzzet Benice'nin Cumhuriyet'in onuncu yılında "On yılın romanı" adıyla Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayınlanan kitabıysa baştan sona Cumhuriyet ideolojisine adanmış bir eserdi (Türkeş, 2009, s. 428).

Nahit Sırrı Örik ve Ahmet Hamdi Tanpınar ne pastoral bir geçmiş hayallari kurmuş ne de Kemalizmle uyum sağlamışlardı. İttihat ve Terakki tarzı bir Türkçülükle uyuşmadıkları gibi, Kemalist milliyetçiliğe de sıcak bakmadılar. İttihatçı dönemi anlattıkları romanları, onları eleştirmesine rağmen Osmanlı düşünsel ve kültürel mirasını da göz ardı etmeyerek Kemalist kanondan uzak bir yerde durmuşlardır (A.g.ç., s. 431). Bu bağlamda Parla (2011, s. 67) Tanpınar'ın "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi" kitabına da kanonik tartışmayı başlatan ilk eser olarak dikkat çekmiş, mezkûr çalışmada Cumhuriyetçi değerleri tam kalbiyle desteklemeyen yazarlara da yer verildiğini belirtmiştir.

İlk dönem popüler tarihi romanlarda ağırlık Osmanlı değil Türklerin önceki dönemleridir. Osmanlı dönemi eleştirel bir tavırla görülür ve Türk-İslam tarihine ilgi görülmez. Olumlu kahraman tipleri daima Türklerden seçilir. Duraklama ve Gerileme dönemlerinin nedeni padişah sülalesine karışan yabancı kandır. Yükselme devrinin ardında Türklük, çöküşte Osmanlılık ve dinin kötüye kullanımı temaları işlenir. Bu romanlar Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yüksek baskılar yapmış, sonrasında sinemayı ve çizgi romanı etkilemiştir. Türün en büyük ismi Abdullah Ziya Kozanoğlu'dur. Turhan Tan'ın ilk benzer romanı 1931 tarihlidir. Feridun Fazıl Tülbentçi, Reşat Ekrem Koçu, Nizamettin Tepedelenlioğlu, Ali Kemal Meram, Nihal Atsız, Fazlı Necip, Refî Cevat, Murat Sertoğlu vb. yazarlar milliyetçiliğin farklı ekollerine mensup olsalar da hepsinde benzer bir Cumhuriyet tarih anlatısı söz konusudur. Abdullah Ziya'nın

Türkçülüğü sığ bir kafatasçılıktan uzak, yıkılan İmparatorluğun yerine kurulacak ulus devlet modelini savunan ve Kemalizme yakın bir tarzdadır. Kızıltuğ (1923) gibi romanlarında anakronik olarak ümmetten millete geçişin propagandası görülür.

Tarık Buğra'nın "Küçük Ağa" romanı Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın "Türk-İslam sentezi" çerçevesinde sergilenmesidir. Eserin kahramanı Gazali'nin "İhya-ul Ulum"unu okuyan bir hocadır. Küçük Ağa başlangıçta Kuvvacılara karşıdır, önce Çakırsaraylı çetesine, sonra Çerkez Ethem kuvvetlerine katılır. Ancak onun ufkunun darlığı ve bilgisizliği yüzünden kerhen de olsa Millicilere katılır. Roman Kemalistlerin kan kaybettiği, şeriatçılığın canlandırıldığı 12 Eylül döneminde baskı üzerine baskı yapar (Timur, 2002, s. 60). Bu da anlaşılır bir şeydir. Türk-İslam sentezi resmi ideolojisinin şimdilik itibarıyla yeni kanonudur.

Son yüzyılın romanları, büyük ölçüde "Şark"lı olmayı içeren düşün yapılarıyla "Garp"lılığa özenen bireyleri, aileleri ve toplumu yansıtan belgelerdir. İnsanımızın ikilemini yansıtan bu yapıtlar aracılığıyla bu yüzyılı kapsayan trajediyi de çok iyi anlayabiliyoruz. Reşat Nuri'nin "Akşam Güneşi" yaşanan ikilemi kuşak çatışmasına indirerek yansıtan bireysel trajediye bir örnektir. "Yaprak Dökümü" ise hiç bitmeyecek tezatlar dünyasının yarattığı dramı gösterir. Türkiye siyasi hayatı Şark-Garp ikilemini yansıtmaktadır. Batı'nın "monden" denilebilecek yaşam biçimini benimseyen, plajlarda, balolarda, partilerde sürdürmeye çalışan kent-soylu grubun dışında, aslında büyük yığınların yaşamları pek değişmemişti. 20. yüzyılın ikinci yarısında güçlenen muhafazakar, islamcı siyasal partilerin adları "Selamet", "Refah", "Fazilet" ve "Saadet" sözcükleriyle bu yüzden donatılmıştı. Yakup Kadri "Ankara" romanında bir devrin modası "Cumhuriyet Balosu"na gelen davetlileri, Ankara Palas'ın kapısının karşısında seyreten çarıklı, yamalı gömlekli, poturlu yığınları anlatırken bile temel sorunun ekonomik olduğunu görememiştir. CHP'nin genel sekreterliğini uzun bir süre yapmış olan Memduh Şefket Esendal dahi bu çelişkileri "Ayaşlı ve Kiracıları" ve başka bazı öykülerinde sergilemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar

bir CHP milletvekilidir. Partinin verdiği roman ödülü ise bu temaların sorgulandığı Halide Edip'in "Sinekli Bakkal", Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Fehim Bey ve biz" ve Yakup Kadri'nin "Yaban" eserlerine verilmiştir (Çavdar, 2009, s. 13-14).

Yakup Kadri'nin İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e geçen süreci ele alan romanlarının ilki "Hüküm Gecesi"dir. Romanın kahramanı İttihad ve Terakki'nin

baskıcı döneme girmesiyle inancını yitirmiş, Ahmet Samim cinayetinden sonra muhalefete geçmiştir. Dönemin bütün çalkantılarını hisseden aydınını çok iyi yansıtan bu roman onların tükenişlerini göstermekteydi. Çöküş büyük yığınlar tarafından ekonomik olarak hissedilmekte, çözüm için önerilen tedbirlerden örneğin Batılılaşma karın doyuracak refahı sağlayamamakta, siyasi kadrolar ve yığınlarda yabancılaşma oluşmaktadır. Bu durumda "Halka rağmen halk için" yaklaşımı güçlenmektedir. Yakup Kadri romanlarını kaleme aldığı yıllarda Kadro hareketi içinde Türk Devrimi'nin ideolojisini yayma peşindedir. "Kiralık Konak" savaş zenginlerinin ahlaki çöküntüsü, "Sodom ve Gomorra"da bir mahşer yeri Mütareke İstanbul'u resmedilir. Yakup Kadri her ne kadar Ankara'ya gitmemişse de İstanbul'dan gazete yazılarında Millicilere destek vermektedir. "Yaban" ise aydın-köylü yabancılaşmasının doruk romanıdır. Batılılaşmayı bir kurtuluş olarak gören roman kahramanı köylüyle karşılaştığında ondan ne kadar uzak olduğunu görür. Romanı Kadro dergisinde köy araştırmalarının başladığı dönemde yazmıştır. Yaban sanki "Köy Enstitüsü"nün bir öncüsüdür. Osmanlı'nın son döneminden itibaren aydınların köylüyü, ahaliyi eğitmek özlemini roman kahramanı aracılığıyla görürüz. CHP'den roman ödülünü alması da bu yüzdendir. Bu eserde var olan yılgınlığı aşmaya çalışan Yakup Kadri bu kez "Ankara"yı (1934) yazmıştır. Bu kitap Kadroculların Türk Devrimi'ni yaratma özleminin adeta bir ütopyaya dönüşmüş biçimidir. Milli mücadelenin yokluklar Ankara'sı gitmiş Batı özentili bir mekan oluşmuştur. Yenişehir'de çağdaş mimari evleri yapılıyor, Ulus-Çankaya arası geniş Atatürk bulvarı ana arter olarak meydana çıkıyordu. Devlet binaları, bakanlıklar mimari tarzla yükseliyor, Batı'lı yaşam kentin bürokrasisini ele geçiriyordu. Ancak bir taraftan da umutların gerçekleşmediği görülmekteydi. Ankara Palas'a girenleri gözleyen köylüleri anlatan bölümün vuruculuğu buradan gelmekteydi (Çavdar, 2009, s. 17-23).

Mithat Cemal tek romanı "Üç İstanbul"da savaş yıllarının Maçka, Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı semtlerinde yaşayan yokluk bilmeyen vurguncuları, diğer yanda ise savaş meydanlarına gönderdikleri evlatlarını, kocalarını, yavuklularını, bekleyen insanlar, açlık, yokluk, hastalığı resmediyordu. Savaş yıllarını ve vurguncuları, Batı özentisi yaşamı konu alan bir başka roman da Reşat Nuri'nin ilk eseri "Gizli El"dir. Daha gazetede tefrika edildiği ilk gün sansüre uğrar. İkinci Meşrutiyetle daha su yüzüne çıkan Batı özentisi yaşam özellikle savaş, mütareke ve yirmili yılların başında Türk yazarların hedefi olur. Batılılaşmanın bireysel ve aile yaşamında bir huzur

getirmeyeceği o dönem yazarlarınca sürekli vurgulanır. Peyami Safa'nın "Sözde Kızlar", "Canan" ve "Fatih-Harbiye" romanları bu temayı işler (A.g.ç., s. 32). 1950'lere kadarki Türk romanının sorunsalını büyük ölçüde belirleyen Batılılaşmadır. Dönemn Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, Hüseyin Rahmi, Halide Edip, Peyami Safa, Yakup Kadri, A. Hamdi Tanpınar gibi romancıları Türkiye'deki toplumsal gerçekliği belirleyen Batılılaşma sorununa eğilirken köksüzleşme karşısındaki kaygılarını dile getirmeye Batılılaşmadan ne anladıklarını belirtmeye ya da Doğu ile Batı değerleri arasında bir bileşim kurmaya çalışmışlardır. Türk sinemasında da sık görülen alafranga-züppe tiplerinin belirgin özellikleri israf, mlli kültür ve geleneklerden kopukluk ve kendi kültürünü küçümsemedir (Naci, 1990, s. 33). Ahmet Mithat'ın "Felatun Beyle Râkım Efendi" romanı, Tanzimat'la başlayan züppe ve köksüz insanla, memleket şartlarının yetiştirdiği hakikî münevver arasındaki farkı göstermek isteyen bir romandır. Namık Kemal'in "İntibah"ı bu meselenin başka türlü ele alınışıdır. Recaizade'nin "Araba Sevdası" bir taraftan alafrangalığın, diğer taraftan da yine hiss"i terbiyenin hicvidir. Uşaklıgil'in "Mai ve Siyah" da bunlardan biridir (Tanpınar, 1988, s. 283). Bu yazarlar genel olarak "Dolce Vita", "Lüküs Hayat"ı eleştirel gözle yansıtırlarken İstanbul'un diğer muhitleri zikre değer bulunmamış, ama "mefhum-u muhalifi"nden ne dedikleri anlaşılmıştır. Alafranga-züppe tipinin geçirdiği gelişim ilginçtir. Felâtun, Bihruz, Meftun vb. aynı kalıptan çıkmış gibi görünseler de aslında farklı züppelerdir ve 1920'lere dek izleri sürülürse Peyami Safa ve Yakup Kadri romanlarındaki Batı hayranı yozlaşmış alafranga insanların Tanzimat'takilerden farklı oldukları görülür. Böylece yazarların bu tipe yaklaşımının ideolojik olarak nasıl geliştiğini gözlemleyebiliriz (Moran, 2001, s. 48). Yakup Kadri bu değişimi kıyafetler üzerinden tanımlar. Düz yaka ceket İstanbulin kıyafetinden, dizlere kadar inen yakalı redingot ile simgelenen dönemde zarif, temiz ve kibarlıktan, yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr adi bir nesile geçiş olmuştu (Mutluay, 1976, s. 41-42). Tanzimat züppeleri zararları kendilerine olan birer budala sayılırlar. 1914 sonrası ise, çıkarcı ve kurnazdırlar. Artık alafrangalık onlarda para yapma olanaklarını sağlayan bir zihniyete dönüşecektir (Moran, 2001 a, s. 86).

İttihat ve Terakki, milli burjuvazi (Toprak, 1982) yaratmaya kalkıştıktan sonradır ki ticaret alanında Türkler daha fazla faaliyet göstermeye başlamışlardır. Said Naum Duhani'nin çalışmalarında Beyoğlu'nun iki dönemi arasındaki dönüşüm görünmektedir. Evleri ve iş yerlerini tek tek tarayıp semt sâkinlerinin profilini çıkaran

Duhani'nin eserlerinde ilk başlarda Pera'da mûkim neredeyse hiç Müslüman-Türk'ün olmadığını sonrasında ise yavaş yavaş kapıcı olarak yerleştiklerini görürüz (Duhani, 1982), (Duhani, 1990). Dünya savaşında bu politika nedeniyle birçok taahhüt işini Türklere vermek suretiyle burjuva bir zümreyi devlet eliyle zengin ettiler. Savaş sırasında vurgunculukla, karaborsacılıkla el ele giden bu ticaret (!) düzeni halkın, aydınların ve incelemede görüldüğü gibi edebiyatçıların nefretini çeken, saray çevresi paşalarından farklı bir savaş zengini zümresi yarattı. Yüzyılın başlarında apartmanlarda Avrupa tarzı yaşam sürdüren bu zümre Türk-İslâm geleneklerinden tümüyle uzaklaşmış, köklerinden kopmuş bir zümreydi. İşte yerilen bu yeni tip alafranga, para için her şeyi yapabilen vurguncu, işbirlikçi adamdır (Moran, 2001 a, s. 264).1920'lerin romanında yazarın alafranga zümre karşısındaki tutumu da Tanzimat yazarlarından ayrışır. Ahmet Mithat ve Recaizade Ekrem züppe tipini alaya alırken gerçek Batılıya ve Batı uygarlığına karşı saygılıdırlar. Nefret yerine şu ya da bu yönlerne hayranlıkları gözlemlenir. Oysa Dünya savaşı ve ardından gelen olaylar yazarlarımızda milliyetçiliği bilemiş ve onları Batı hayranı zümreye karşı olduğu kadar Batı'nın kendisine karşı da kin ve nefretle doldurmuştur. İlk züppeler aptal, cahil ve gülünçtürler, alafrangalık uğruna servetlerini batıran mirasyedilerdir. Sonrakiler okumuş, zeki ve tehlikeli, alafrangalığı servet yapma yolunda kullanırlar. İlkler alay konusudurlar çünkü olmak istedikleri ile oldukları farktan güldürü doğar; ikinciler ise gülünç değllerdir, çünkü olmak istedikleri gibi olmuşlardır. Bu yüzden Ahmet Mithat, Recaizade Ekrem, Hüseyin Rahmi'nin anlatım yolu mizah, Peyami Safa ve Yakup Kadri'nin ise yergidir (A.g.ç., s. 266-267). Dünya Savaşı öncesi romanlarında daha çok gelenek ve görenekler üzerinde duran Gürpınar polis romanı tekniğiyle yazdığı "Hakka Sığındık" romanıyla toplumsal adalet dengesinin bozulması üzerinde durur. Bu görüşlere ulaşmasında 1910'da kurulan "Osmanlı Sosyalist Fırkası"nın etkisi olabilir. "Hâkim sınıflar" deyiminin edebiyatta ilk kez kullanılması mezkûr eserle başlamıştır (Kudret, 1977, s. 324).

İlk romanlarımızda Batı-Doğu sorunu yazarların karakter sorununa yaklaşımını da etkilemiş ve onları kendine özgü karakterlerle değil, tiplerle temsil etmişlerdir. Tip karakterin kendi dışında bir şeyle bağlantısından meydana gelir. Yobaz, öğretmen, alafranga-züppe vb. kendi dışlarında varolan sosyal tipleri temsil eder ve romanın anlam kazanmasında rol oynar. Başta sosyal tipler olarak karşımıza çıkarlarken sonraları

felsefi kavramları temsil ederek genellik kazanır. Karakterler daha çok sosyal tipler olduğu için yazar bunları çizerken dış dünyadaki örneklerinden yararlanır; ikinci çizgide ise, yazarın psikoloji bilgisidir ona yol gösteren. İkinci çizgideki romanlarda büyük karakterler bulunmayışının bir nedeni de yine Batılılaşmayla ilgili gibi. Dramatik türü seçmiş yazarlarımız gelenekten yararlanamayacakları için Batı romanını olduğu gibi almışlardı. Kahramanlar tarihsel gerçeklikten çıkmak yerine Batı örneklerine benzemiştir (Moran, 2001a, s. 326-331).

Kemalist kanon yaratılmasında aydınlanmacı düşüncenin yüksek sanat ideallerine pek de uygun düşmeyen aşk romanları gibi edebi türlerde etkisi görülmüş, bu romanlar yeni toplum tipinin popüler destanlarına dönüşmüştür. Yaygınlaşan bu romanlar Cumhuriyet kuşağının adab-ı muaşeret manifestosu gibidir. Bu romanların yazıldığı dönemde ekonomik ve siyasi sıkıntılar söz konusudur ama işlenen tema iyilerle kötüler arasında süren bir ahlaki çatışma şeklindedir. Dönemin siyasi ya da felsefi sorunlarla uğraşan yazarları için yozlaşmanın simgesi haline gelen "cazbantlar" aşk romanları açısından modernleşmenin göstergesidir. Kılık kıyafet yasaklarına büyük inkilâp addeden bir ideolojinin en sağlam müttefi aşk romanlarıydı. Aka Gündüz, Esat Mahmut, Selami İzzet, Hikmet Feridun Es, Muazzez, Tahsin Berkand, Halide Nusret, Rakım Çalapala, Mükerrem Kamil Su, Peride Celal, Cahit Uçuk, Kerime Nadir, Halit Fahri, Şukufe Nihal vb. yazarların öne çıktığı ilk dönem romanlarda Tanzimat ve Meşrutiyet edebiyatında görülen doğu-batı karşıtlığından izler de vardır. Üniversitede okuyan genç kızların özgürlüğü vesilesiyle doğan rahatsızlıkları ve ahlaki sorunları işleyen yazarların haricinde ağırlık olarak Muazzez Tahsin'in Halide Edip'ten devraldığı olumlu aydın genç kız tipinde ve çağdaş Türk kadınının toplumsal yapıda yerini almakta kararlılığını simgeleyen romanlar dikkat çeker. Dönemin "Cumhuriyet Kadını" gibi dergilerinden yansıyan resmi ideoloji ile de örtüşür bu söylem. Bunların Yeşilçam'a ilhamı nedeniyle etkisi sanıldığından daha derin ve yaygındır (Türkeş, 2009, s. 438).

Kemal Tahir, tüm romanlarında İttihat ve Terakki yönetimini de, Kemalist rejmi de kıyasıya eleştirmiştir. Türk edebiyatçıları arasında İttihatçı iktidara karşı radikal bir eleştirel tutum, âdeta bir ittifak oluşturmaktadır. Tarihçilerin hoşgörülü, yer yer övücü tutumuyla edebiyatçıların olumsuz tavrı arasında çarpıcı bir çelişki bulunmaktadır. Bu

durum tarihçilerde var olan Kemalizme de nisbeten nüfuz eden İttihatçı milliyetçiliğin etkisiyle açıklanabilir (Timur, 2002, s. 204).

Tarihi roman, XIX. yüzyıl ortalarında Fransa'daki sınıf kavgalarını, ırk ve etnik çatışmalar olarak algılayan, egemen burjuvaziyle aristokrasiyi eski halklar olan Galo-Romenler ve fetihçi Frankların devamı sayan Fransız Tarih Okulu'ndan Thierry ve Guizot gibi tarihçilerin etkilendikleri İskoçyalı romancı Walter Scott tesiri altında kuruldu. Scott Puşkin'den itibaren Rus, Balzac'la da Fransız edebiyatını derinden etkilemiştir. Osmanlı'da ise bu türde akla gelen ilk isim olan Namık Kemal "Cezmi (1880) romanı ve "Celaleddin Harzemşah" (1888) oyununda Osmanlı-Türk tarihine eğilmiştir. Oyunda Moğol istilasına karşı savaşan Türkler arasından Celaleddin Harzemşah'ı kahraman olarak seçen Namık Kemal, bir anlamda Türk-İslam sentezinin ilk örneğini sergilemiştir. Kemal Tahir'in "Devlet Ana" romanı temel tezleri ile Scott geleneğindeki gerçekçi tarihi romanlardan ayrılır. Ele aldığı konu Ivanhoe'nin temasıyla aynıdır. İki eser de fetihçi halklarla, fethedilenler arasındaki ilişkiyi inceler. Scott bunu yeni bir ulusun doğuşuyla sentezlerken, Tahir, fetihçilerin üstünlükleri ve erdemlerini vurgular (Timur, 2002, s. 211-212).

Toplumsal yapıyı, ezilen halk ya da köylü sınıfının durumunu ele alan romanlar 1950'lerden sonra görülür ama bunların ilk örneği Sabahattin Ali'nin "Kuyucaklı Yusuf'u (1937) olmuştur. Daha önceden Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri vb. yazarlarda Batılılaşmanın bir sorunsalı olarak Anadolu teması konu edilir. İdeolojik olarak gerici-ilerici, yobaz-aydın, çatışması üzerine bina edilir. Ali'nin çatışması ise toplumsal yapıdan kaynaklanır. Bir yanda bürokrasi ve eşraf, diğer yanda ise ezilen halk (Moran, 2001 b, s. 21-22).

Rudolf Zellweger "Les Debuts du Roman Rustique" (1941) kitabında köy romanının tarihini romantizme ve Rousseau'ya dayandırmaktaysa da gerçek anlamda ilk temsilcilerin 1830'larda İsviçreli Gotthelf, Alman Auerbach ve Fransız George Sand olduğunu belirtmektedir. Hatta Sand içinde bulunduğu aristokratik dünyanın çöküntüsüne Rousseau'nun yarattığı dünya ve "ideal köylü" imajıyla sığınak arıyor, erkek adı alıyor ve pantolon giyiyordu. Dünya savaşının ardından ABD önderliğinde yeni bir Uluslararası sistem oluşmaya başlamıştı. Türkiye'nin savaş süresince denge politikası yürütmesi yüzünden, yeni kurulan düzende kısmen de olsa dışlanma emareleri görülüyordu. 1940'da "Köy Enstitüleri" (Kirby, 1962) ile başlayan 1945'de "Çiftçiyi

Topraklandırma Kanunu" ile devam ederek, bir ayağı eksik kalan devrimleri köye yaymak isteyen CHP, kendi içinden muhalefet görmüş, bu karşı duruş önce "Dörtlü Takrir" ve sonrasında da DP'nin oluşmasına yol açmıştı" (İnce, 2009). Türkiye'de "köy romanı", Batı'da olduğu gibi burjuva devrimlerinin feodal malikaneleri tasfiyesi sürecinde ortaya çıkan mülkiyet kavgaları ya da Rusya'da olduğu gibi, 1861'de feodal köleliğin kaldırılmasıyla ortaya çıkan toprak sorunları biçiminde konularla karşılaşmamış mıdır? Yerel planda elbette bazı sorunlar görülmüştür, ancak bu edebiyatı asıl harekete geçiren süreç uluslararası konjonktürün zorladığı yapay bir demokratlaşma sürecidir. İlk köy hikayesi (Naci, 1990, s. 264) Nabizâde Nâzım'ın "Kara Bibik"i (1890) ve Ebubekir Hazım Tepeyran'ın "Küçük Paşa" (1910) romanının ardından Mahmut Makal'ın "Bizim Köy"ü (1950) böyle bir halet-i ruhiyenin içine doğuyor büyük bir çığır açıyordu (Timur, 2002, s. 101-103). Sonrasında "Beş Romancı Tartışıyor" adıyla kitap olarak yayınlanmış olan 1959'da yapılan bir açık oturumda, Orhan Kemal kitabın tesirini açıklarken, DP'nin CHP'nin köylere hiçbir şey yapmadığı yönündeki propagandanın tevsik edilmesi bakımından etkili olduğunu söylüyordu (Naci, 1990, s. 262).

1950 öncesi yazarları toplumsal ilişkilere resmî ideolojinin içinden bakıyorlardı. İdeolojinin perdelediği, ama gerçekte var olan üretim ilişkilerini ya önemsemiyor ya da ayrımına varmıyorlardı. Dolayısıyla Batılılaşma sorunsalına eğildikleri yapıtlarıyla egemen ideolojiyi yeniden üretme çabasına katkıta bulunmaya devam ettiler. Nâzım Hikmet ve Sabahattin Ali gibi solcu yazarların sayısı azdı, ama bu tarihten sonra durumun değiştiği gözlenir (Moran, 2001 b, s. 13-14). 50'lerde DP iktidarı döneminde "Eğitim Bakanlığı" gibi kanona daha müdahale edebilecek yerlere "tek parti" tipolojisine de uymayacak daha geleneksel sağcı kadrolar doluşmuştu. Ders kitaplarında yeni edebiyatın her türüne karşı bir "reddiye" politikası uygulanıyordu. Divan edebiyatı "klasik" olduğu iddiasıyla bu dönemde prestij gördü. Siyasi otorite de edebiyatın müfredatının bu şekilde oluşmasına destek verdi (Belge, 2004, s. 59).

Anadolu romancıları haksız düzene başkaldırırken, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan bireyin sorunlarına eğilmiş, burjuva zihniyeti karşısında bireyin isyanını dile getirmişlerdir. Atılgan'ın daha çok bilinen "Anayurt Oteli" (1973) öncesi "Aylak Adam"ı (1959) Atay'ın "Tutunamayanlar"ının (1971) öncüsü sayılabilir (Moran, 2001 b, s. 262). 12 Mart ve 12 Eylül darbeleri toplumsal sarsıntılar yaratan haliyle edebiyatı

da etkileyen bir süreçti. 12 Mart romanları o dönemde yaşananları, hapis ve işkence konularını gerçekçi yöntemle işleyen siyasal, devrimci toplumsal yapıtlardı. 12 Eylül'ün ise romanımıza tesiri tam ters yönde olmuştur. Hem Türkiye'de hem de dünyada sol düşüncenin artık bir alternatif olmaktan çıkması toplumsal sorunları işlemeye elverişli klasik gerçekçi yöntemden uzaklaşma başlamıştır. Bu dönemde Latife Tekin, Orhan Pamuk, Nazlı Eray, Pınar Kür, Bilge Karasu akla ilk gelen yazarlardır. 12 Mart yaptılarına bakıldığında Anadolu romanı ile temelde aynı sorunsalı paylaştıkları görülür. Çünkü Anadolu romanını hazırlayan sosyal ve siyasal koşullar zamanla kırsal kesimin sınırlarını aşmış, kentlere atlamış ve toplumsal patlamaya yol açmıştı. Anadolu romanında görülen haksız düzene isyan, 1960 ve 1970'lerin büyük kentlerinde yaşanmış ama başkaldırı hareketleri değil, yenilgi sonrası yansımıştır romana. Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt ve Kemal Bilbaşar'ın yapıtlarında önemli yer tutan haksız düzen, sömürülen köylü, kurtarıcı temalarından oluşan üçlü formül 12 Mart öncesi ve sonrasında da vardır, ama o günün toplumsal gerçekliğine transpoze edilerek. Sömürülen köylünün yerini Türkiye halkı, sömüren toprak ağasının yerini de kapitalist burjuva sınıfı alır. Başkaldıran köylüden, devrimci gençliğe doğru bir süreç izlenir. Yapıtlarda cezaevlerinin, karakolların, sıkı yönetim ve kontr-gerillanın kapalı dünyası ve orda yaşananlar ile bu dünyanın dışında kalan halkın günlük yaşamı konu edinmekteydi. Romanlarda yakalandıktan sonraki yaşamlar ele alınmakta, etkin oldukları değil de edilgin oldukları günler anlatılmaktadır. Çünkü yaptıkları değil onlara yapılandır önemli olan. Başarısız olan devrim arka plandadır, ön planda egemenlerin zorbalığıdır. 12 Mart romanı gerçek dünyaya bakarken Anadolu romanı ideale ve kurmacaya yönelikti Anadolu romanı yazarları öykülerinde destan, halk hikayesi, masal ve efsanelerden yararlanma eğilimindeydiler. Oysa 12 Mart romanı gerçek yaşamı, yenilgisi içinde aktarmak peşindedir (Moran, 1994, s. 11-16). 12 Mart romancıları dile getirmek istedikleri toplumsal gerçekleri ön plana almış, romanı bu kurgularının içinde bir araç olarak görmüşlerdi. Anlatı teknikleri, romanın sanat yönü ikinci palandaydı. 12 Eylül sonrası romanının özelliği ise yazarın toplumsal sorunlardan çok biçime önem vermesidir. Bu bütün romanlar için geçerli değildir elbet. 1980'lerin romanında kimi yazarlara gerçekçi bir yaklaşımla dünyayı yansıtmak ilginç gelmiyordu artık. Bunun tek nedeni toplumsal ve siyasal değişim değildi, yazınsal nedenler de vardı. Türk romanı istisnalar dışında gerçekçi çizgiden pek ayrılmamıştır. Eleştirmenler romanın başarısı

için gerçekçi yöntemin vazgeçilmez olduğunu işliyordu. Sanat sanat için değil toplum içindi. 1960'lar sonrası Lukacs çevirilerinin de etkisiyle klasik gerçekçilik etkisizleşmiş toplumcu gerçekçilik gözde olmuştu. 1980 sonrası ortaya çıkan yeni roman Batı'da ve Amerika'da 1960'larda ortaya çıkmış ve yayılmıştı. Aslında 1930'lu yılların başında, Vakit gazetesi çevresinde toplanan Sadri Ertem, Refik Ahmet, Bekir Sıtkı, Kenan Hulûsi bu görüşler doğrultusunda çalışmaya başlamışlarsa da, hareket yaygınlık kazanmamış başarılı ürünler Sabahattin Ali, Orhan Kemal vb. yazarlar tarafından verilmiştir. Fabrika-işçi ilişkisi ilk kez Refik Halit'in "Hakk-ı Sükût" hikayesinde işlenmişti. Ama şimdi daha nitelikli ürünler görülmekteydi (Kudret, 1990, s. 22-23).

Yüzyılın ikinci yarısında Balzac ve Tolstoy gibi yazarlarla doruğu varmış olan klasik gerçekçi roman, materyalist, pozitivist ve iyimser bir dünya görüşünün anlatı türüydü. Dünyanın bilinebileceği, bunun da dil ile tanıtılabileceği düşünülüyordu. Yazarlar toplum, birey ve temel normlar konusunda okurlarıyla aynı inançtaydılar. 20. Yüzyılın başlarında gerçekçi klasik romanı mümkün kılan koşullar, ortadan kalkmıştı. O yıllar belirsizlik, güvensizlik, karmaşıklık yıllarıydı. Gerçekçilik hakkında yerleşmiş kanaatlerin geçerliliği 20. yüzyılın başlarında ve sonrasında 1960'larda sorgulandı. Bu postmodern diye adlandırılan dönemde gerçekliğe daha kuşkulu bakılıyordu. Bu değişiklikte "Yapısal dil kuramı" büyük bir rol oynamıştı. Saussure'den önce sağduyuya uygun dil anlayışına göre dil, var olan nesneleri adlandırır, dil bu dünyayı yansıtmaya yarayan bir araçtır. Oysa Saussure'ye göre dil nesneleri, kavramları sonradan etiketleyerek bir çeşit katalog oluşturmaz, çünkü dil kavramlardan önce vardır. Yapısal kuramdan sonra dilin edilgin olarak anlamlı ve tutarlı bir gerçekliğe ayna tutan bir gereç olduğu inancı terk edilmek zorundaydı. Gerçeklik hakkında 19. yüzyıldan kalma görüşler inanılırlığını yitirince klasik gerçekçi roman formu Borges, Marques, Calvino, Kurt Vonnegut vb. yazarlarca bir yana bırakıldı. Gerçekçi yazar kurmaca bir dünyanın izini silmeye çalışırken, postmodernist yazar ise gerçeği yansıtmayan bir sözcükler dünyasını işler. Moran'a (1994, s. 49-56) göre 12 Eylül sonrası yazarlarımız Batı'dakiler gibi bir gerçeklik krizi yaşamamışlardı. Yeni tür bir romana ihtiyaç duyulduğunda postmodernist roman onlara bir çıkış yolu göstermişti. Zaten üstte zikredilen yazarlardan yapılan çeviriler de buna yardımcı oldu.

6.2. İki Perde Arasında: Karagöz'den Beyaz Perde'ye

Sinemanın icadından hemen sonra 1896'da Mösyö Jamin adlı bir Fransızın, sinematografi için gerekli olan bir lambanın Osmanlı gümrüğünden geçirilmesi için, sefareti aracılığıyla izin istemesi bu icattan haber olunmasına vesile olmuştu. Sadrazam Halil Rıfat Paşa, Abdülhamit'in elektrikli aletlere hassasiyetini bildiği için bilgilendirilmek istemiş, kendisine gelen raporda "insanlık için faydalı" olduğu ibaresi üzerine sinematografın girişine izin vermişti. Yine bir Fransız Victor Constinsouza Abdülhamit'e sunduğu sinematograftan dolayı madalya ve bir miktar para ile ödüllendirilmiş ardından sinemanın saraya girmesine izin verilmişse de halka yaygınlaşması engellenmiştir. Sultanın sinemaya karşı temkininin nedenlerinden birisi de Osmanlı aleyhine propaganda filmleri çekilmesiydi. Bulgar Prensliği'nin 1903'de Makedonya sorunu karşısında Avrupa'nın desteğini almak için "Osmanlı Mezâlimi" adlı bir propaganda filmi yaptırmasının da bu temkinlilikte önemli bir rolü oldu (Özuyar, 2008, s. 10-11). Aslında Tahsin Paşa'nın ifadesine göre (1931, s. 251) Abdülhamit, - gazeteler örneğinde söylediği gibi - resmin yüz sayfalık bir yazıdan çok daha etkili olduğunun farkına varmıştır bile.

Osmanlı'da sinemanın macerası bir yangınla başladı. Abdülhamit'in çıkabilecek bir yangın korkusuyla uzun süre yasakladığı elektrik, Weinberg'in dükkanından alınan malzemelerin ardından Arap İzzet Paşa'nın evine tesisat yerleştirildi. Paşa bir süre sonra evine sinema makinesi yerleştirdi ve dostlarıyla filmleri seyretmeye başladı. Günlerden bir gün Abdülhamit'in korkusu gerçek oldu ve film makinesinin kablolarının aşırı ısınması neticesi bir yangın meydana geldi. Tulumbacılar yangını söndüremediği gibi bir de hizmetkar can verdi (Bardakçı, 2001). Tornatore'nin "Cinema Paradiso" (1988) filminde resmedildiği gibi, ilk dönem film şeritleri nitrattan yapıldığı için tehlikeyi de beraberinde getiriyor (Erdoğan, 2015) gösterim esnasında aşırı ısınma oluştuğunda yangınlara yol açabiliyordu.

Ayşe Osmanoğlu'nun anılarına bakıldığında ilk film gösteriminin sarayda olduğu görülür. Taklid ve hokkabazlık yapan Bertrand adında bir Fransız her sene Abdülhamit'den izin alarak memleketine gider oradan yeni şeyler öğrenerek gelirmiş. Saraya sinemayı da bu adamın getirdiği söylenmektedir (Osmanoğlu, 1986, s. 75).

Dünya savaşına resmen katılmamızın 3. gününde Yeşilköy'de kötü hatıralarla dolu bir anıt yıkılmış ve filme alınmıştı. Tarihimize 93 harbi diye giren 1876-1877

Osmanlı-Rus harbinin yenilgiyle sonuçlanmasının ardından Yeşilköy'de "Ayestafanos" adı verilen, yarısı anıt yarısı hayır kurumu olan bir yapı dikilmişti. O gün kalabalık bir halk kitlesi ile anıtın ahşap bölümü yakılmış, taştan kısım ise istihkamcıların dinamitleriyle yıkılmış, anıtın tamamen yok edilmesi ise üç ay almıştı. Aslında bir Avusturya-Macaristan yapımcısı bunu filme alacaktı ancak milli hisler o kadar yüksekti ki müttefikte olsa buna izin verilemezdi. Zaten Weinberg savaşta Osmanlı karşısında olan Romanya uyruğunda olduğundan Merkez Ordu Sinema Dairesi başkanlığından alınmış yerine yardımcısı Uzkınay getirilmşti. Görevlendirilen Uzkınay'a alıcının nasıl kullanılacağı firma yetkilileri tarafından öğretildi. Tarihi görüntü kayıt altına alınmıştı artık (Özön, 1970, s. 10-14). Oysa filmin çekilip çekilmediği dahi yıllardır bir tartışma konusudur. Rakım Çalapala'nın bu olaydan bahsettiği 1940'lardan günümüze film bir efsane haline gelmiş Türk sinemasının kuruluşu filmin çekildiği iddia edilen günle başlamıştır. İlk kez 25 Aralık'ta İkdam gazetesinde "Moskof Heykelinin Tahribi" ve diğer filmlerin ilanı yayınlanmıştır. 26 Aralık Tasfir-i Efkar gazetesi de aynı ilanı tekrarlamıştı. Ancak, tartışmalar sürerken Arda Odabaşı'nın bulduğu bir belge tarihi tam anlamıyla değiştirmiştir. Aslında Ali Efendi sinemasının bir bülteni olan "Sinema Haberleri" dergisindeki bilgiye göre film Ali Fuat (Uzkınay) bey ve Mösyö Mordo adında biri tarafından çekilmiştir (Odabaşı, 2018, s. 100). Ancak Burçak Evren'e göre (2013, s. 73) Balkanların ilk sinemacıları (Stardelov, 2014) diye kabul edilen Manaki kardeşlerin Osmanlı olmaları vesilesiyle ilk sinemacılarımız ve "Yün Eğiren Kadınlar" (Vlasko Oro" ise (1905) veya "Dokumacılar"dı (Thomen, 2015 a, s. 54). Bu bağlamda Angelopoulos'un "To Viemma Tou Odyssea" (1995) filmindeki arayış muallakta kalmaktadır. Weinberg'in "İstanbul'da Seçimler ve Meclisin Açılışı" (1909) filmi ise yine Türk menşei olmama nedeniyle ilk filmimiz sayılmamaktadır (Thomen, 2015 a, s. 54).

Manaki kardeşlerin bir önemi de Meşrutiyet'i kayıt altına alan filmleri çekmelerinden gelmektedir. "Makedonya Kinematek Arşivi"nde Jöntürk ve Hürriyet devrimine etiketlenmiş filmler mevcuttur. Ancak Milton Manaki bir çok yerde Hürriyet derken 1909'da Abdülhamit'in devrilmesini de kastettiğinden kayıtlar 1908-1911 arasına tarihlenmelidir (Özen, 2015 b, s. 67). Özen'e göre (A.g.ç., s. 70) Manaki kardeşlerin milli-etnik aidiyetleri de bu filmlerin çekilmesinde önemli bir ögedir. Ulah cemaatine mensup olmaları İttihad ve Terakki retoriğine dayanmalarına neden olmuştur.

Hayatları boyunca bir çok ülkenin vatandaşı olmaları aidiyet bağlarının değişkenliğine neden olmuştur. Özellikle Yanaki'nin Ulahlar'ın Rum Ortodoks Kilisesi'ne karşı bağımsızlığı için siyasi eylemlerde bulunması İttihad ve Terakki'yle yakınlıklarının bir yönüyle cemaatin cemiyete isyan sırasında verdiği destekle ilgili olabileceğini düşündürür. Bu filmlerde Resneli Niyazi'nin belki de maddi bir ilişkiyle ön planda olması dahi onu İstanbul'daki iktidar bloğunun içine sokamamıştır. Kartpostalların propaganda amacıyla kullanılması 1905 Rus-Japon Savaşından beri yaygındı. Fotoğrafın çoğaltılabilmesinin ardından uluslararası posta hizmetlerinin eşgüdümlü hale gelmesiyle kartpostallar önemli ölçüde propaganda malzemesi haline gelmişti. Üretimde ve kullanımda başı çeken Almanya, Japonya ve İngiltere'ydi. Fruchtermann 1918'de İstanbul'da öldüğünde deposunda 600.000 kartpostal vardı. Manaki kardeşlerin Meşrutiyet fotoğrafları kartpostal haline getirildi. Bu bağlamda "Hürriyet kahramanları"nın yaratılmasında önemli bir rol oynadılar. O kadar ki cemiyetin İstanbul örgütlenmesinin bir numaralı üyesi olan İbrahim Temo (Temo, 1987) Resneli Niyazi ve Enver Bey'in gölgesinde kalmasından rahatsız olmuştu (Özen, 2015 a, s. 56).

Fransız film alıcı yönetmeni Promio'nun gümrükten geçerken yaşadığı sorunları (!) bize has yöntemlerle aşmasının ardından dünyanın dört bir yanından imparatorluğa gelen operatörler, Osmanlı girişimcileriyle işbirliği yaptılar. Bu kişiler, getirdikleri filmler, projektörler, fonograflar vb. teknik aygıtlarla, şehir şehir dolaşarak asrın yeni icadını tanıttılar. Tiyatro binaları, kahvehâne, birahâne, müze, okul, bahçe vb. yerlerde filmler gösterilmişti. Hatta trenlerde olduğu gibi Boğaz vapurlarında da gezici sinema icra ediliyordu. Bu durum herhalde yangın tehlikesi nedeniyle "mahâzîr mebni" kararıyla yasaklanmıştı. Zaten başlangıçta temâşa türleri Karagöz, meddah, tiyatro, varyete ile birlikte ek proğram gibi sunuluyordu (Thomen, 2016, s. 167-168).

Sinematograf, daha çok eğlenceye işaret eden Arapça "oyun" anlamında "lu'biyat" kapsamında değerlendirilmişti. Belediye tanziminde sinema; tiyatro, sirk, cambazlar, hayalciler, panoramacılar, pandomimacılar, hokkabazlar ve kukla gibi lu'biyat kategorisi içinde yer almış ve "temâşâhâne" olarak adlandırılmıştır. Bu nedenle yirmi beş maddeden oluşan "Memâlik-i Şâhânede Sinematograf Temâşa Ettirilmesinin Şerâit-i İmtiyâziyyesi" (1903) ve "Tiyatro, Sinema ve Buna Mümâsil Lu'biyât Mahallerinin Sûret-i Küşâdı ve İdareleri Hakkında Nizamnâme Lâyihası" adıyla düzenlemeler yapılmıştır (Ceylan, 2010, s. 10).

Halka açık ilk film gösterimi de bir muammadır. Özön (1963, s. 12) Pathe temsilcisi Weinberg tarafından Galatasaray'daki Aynalı pasajın karşısındaki Sponeck birahanesinde filmin oynatıldığını söylerken, Malik, şimdiki Saint Antoine kilisesinin (Pekman & diğerleri., 2011) yerinde olan Concordia tiyatrosunda ama yine Weinberg tarafından yapıldığını belirtmektedir (Malik, 1933). Ercüment Ekrem Talû'nun biraz da korkarak izlediği filmin Lumiere kardeşlerin "Arrivêe d'un train a perrache" (1896) olduğu anlaşılmaktadır. 1900'de Beyoğlu Halep çaşısında Kambon veya Cambon adındaki bir tiyatroda Fransız Victor Continsouza Marsilya'dan getirdiği kömür marifetiyle film gösterimine başlamıştı. Sponeck birahanesindeki gösterimde sinematografı ve şeridi aydınlatması için kullanılan gazın kokusu seyirciyi aşırı rahatsız etmişti zirâ (Thomen, 2015 b, s. 74).

1908 yılı başlarında Fransız "Pathe Frares" firması Tepebaşı Tiyatrosu'nda (Amphittheatre des Petits-Champs) Pathe Sineması ya da "Cinematheatre Pathe" adıyla film gösterilerine başlar. Firma bir süredir önemli merkezlerde sinema piyasasını ele geçirmeye çalışıyordu. Diğer ülkelerde olduğu gibi burada da temsilcilik açmış başına Weinberg'i getirmişti. Firma yangın tehlikesine karşı önlem alındığını, göz doktorlarının film izlemenin göze zararlı olduğu açıklamasının doğru olmadığını ve özellikle seyircinin en kalabalık olduğu Pazar günleri dört dilde "yankesicilere dikkat" pankartıyla sinemadan çıkanların tedbirli olması gerektiğini belirtiliyordu. Seyirciyi filme çekmek için onları sinemadan çıkarken çekip gelecek gösteride onları da temâşa ettiriyorlardı. Weinberg Pathe adına 1908 Meşrutiyeti vesilesiyle Parlamentonun açılışını filme çekmiş, sonrasında firma Patrik II. Joachim'in cenazesini ve o dönem İstanbul'u yakıp kavuran yangınları filme almıştı. Çarşamba geceleri diplomatlar ve şehrin ileri gelenlerine özel suareler düzenleniyordu. Pathe'nin İstanbul'daki en güçlü rakibi Gaumont 1911'de "Cafe de Luxembourg" adında bir sinema açtı (Özen, 2006, s. 57-62).

İlk sinemalar sadece erkeklere mahsustu. Sonra kadınlar matinesi yapılmaya başlandı. Ardından salon kapıdan ekrana doğru dikey bir perde veya tahta paravanla ikiye bölünerek erkek ve kadınlar ayrı bir şekilde oturtuldu. Askeri Müze Sineması'ndaki uygulamada ön tarafta erkekler, arkada kadınlar varken arada parmaklık oluşturulmuştu. Cumhuriyetin ilk yıllarına dek bu böyle gitti sonrasında Atatürk'ün emriyle bu uygulama kaldırıldı (Gökmen, 1989, s. 17).

1914'te bir ilk olarak, filmlerden bahseden, dört sayfa halinde Osmanlıca "Sinema" adlı dergi yayın hayatına girdi. Ardından 1923'te "Sinema Postası" yayınlanana dek sektörle ilgili başka bir dergi görülmedi. Bu arada yine doğrudan sinema dergisi olmasa da filmleri konu alan tiyatro dergileri yayınlandı. "Ferah" (1914) ve "Temâşa" (1918) bu dönemde ilgiyle izlenmişti. Cumhuriyet'in ilanının iki ay sonra Fransızca ve Osmanlıca "Sinema Postası"nın yayına başlaması ile sinema yeniden bağımsız bir yayına kavuştu (Özuyar, 2008, s. 14-15).

Filmlerin propaganda için ne kadar önemli olduğu sinemanın ilk dönemlerinden itibaren fark edilmiştir. Harbiye Nâzırı ve Başkumandan vekili Enver Paşa Almanya'ya yaptığı ziyarette görüp etkilendiği ordu sinemacılığının Osmanlı ordusunda da kurulmasını emretti. Bunun üzerine 1915'te "Merkez Ordu Sinema Dairesi" (MOSD) kurulmuş başına sinemayı Türkiye'ye getiren adam olarak bilinen Sigmund Weinberg ve yardımcılığına da Fuat (Uzkınay) (Evren, 1995) Mazhar (Yalay) ve Cemil (Filmer) (Şahin, 2014, s. 5) getirilmiş, o sırada yedeksubaylık yapan bazı sinema sahipleri ise alıcı yönetmen olarak görevlendirilmişlerdi. Savaş ve tören sahneleri, önemli komutanlar ve yaşamları vb. gibi filmler (Çomak, 1998, s. 303) çekilirken ilk kez öykülü filmlere de el atılmış böylece Weinberg tarafından çekilmeye başlanan "Himmet Ağa'nın izdivacı" filmi oyuncular silah altına alınınca yarıda kalmış daha sonra Uzkınay tarafından tamamlanmıştı. "Leblebici Horhor" da öykülü filmken, Uzkınay "Sultan Reşat'ın Cenaze Merasimi", "Vahdettin'in Cülus Alayı" ve "Vahdettin'in Kılıç Alayı" adlı belgesel filmlerini çeker (Adalı, 1986, s. 100). 1916'da "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" (MMC) adında yarı askeri bir kuruluş, gelir kaynaklarını artırmak amacıyla, film yapmaya başlamıştı (Özön, 1963, s. 14). Cemiyet 1913 yılında İstanbul Darülfünun'da partiler üstü olduğu iddiasıyla Talat Paşa, Fuat Paşa, Reşid Akif Paşa, Çüruksulu Ahmet Paşa, Prens Sebahattin, Aristidi Paşa, Cavid Bey, Ömer Lütfi Fikri Bey, Yusuf Akçura ve Hüseyin Cahit gibi dönemin önemli şahsiyetleri tarafından kurulmuştu (Polat, 1991, s. 19).

MMC 1917'de daha sonranın ünlü basın patronu olan Sedat Simavi'nin yönetmenliğinde şimdi sağlık müzesi olan Sultanahmet'teki derneğin bodrum katına yapılan plato ile "Pençe" ve "Casus" filmlerini çekti. Filmler Muhsin Ertuğrul'un "Temâşa" dergisinde olumsuz tepkiler aldı. Ardından çekilen "Alemdar Vakası" filmi cemiyet ile Ertuğrul'un arasını iyice açtı (Şahin, 2014, s. 8). Pençe, serbest aşkın

övgüsünü yapan, evliliği insanlığa acı veren bir pençe gibi gören konusuyla döneminde hayli ilginç bir filmdi.

Esasen Osmanlı'da sinema daha ziyade resmi kurumlar aracılığıyla oluşturulmuştu. Donanma Cemiyeti daha 1910'da Alman şirketlerinden yardım alarak askeri amaçlı sinema filmleri çekmiş ve bunları halka gösteren ilk cemiyet olmuştur (A.g.ç., s. 4). Savaş yenilgisinin ardından mütâreke ahkamı gereği "MOSD" ve "MMC" nin elindeki araçlara el konulacağından "Malülîn-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti" (MGAMH) adında bir kuruluş oluşturulmuş araç gereçler buraya devredilmiştir. Askerlikten terhis olan Uzkınay derneğin sinema bölümünün görüntü yönetmenliğini yapmaktaydı. Cemiyetin çektiği ilk öykülü uzun film "Mürebbiye" ve ardından "Binnaz" bu şartlar altında ortaya çıkmıştı. İzmir'in mütareke ahkamına aykırı bir şekilde işgali (Umar, 1974) tüm yurtta infiale yol açtı. Halide Edib'in efsaneleştiği Fatih ve Sultanahmet nümâyişleri Uzkınay tarafından bu şartlar altında kaydedildi. Mürebbiye Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden Ahmet Fehim tarafından 1919'da filme çekilmişti. Filmin kopyası günümüze kalmamışsa da bazı görsel malzemeler arşivlerde mevcuttur. Dönemin tanınmış Ermeni, Rum ve Türk oyuncuları filmde rol almış, Uzkınay ise kamerayı kullanmıştı. Aslında Gürpınar'ın eseri "alafranga" yaşama karşı bir eleştiri niteliğindeydi. Yabancı bir mürebbiyenin köşkte yarattığı ahlaki çöküntüyü konu alıyordu. Ahlaken çöküntü içinde olan, ailenin bütün fertlerini baştan çıkaran Fransız mürebbiye tiplemesiyle işgale karşı propagandayla bir direniş oluşturuluyordu. İşgal güçleri filmin gösterimini yasakladı. Türk sineması ilk sansürünü yabancılar eliyle görmüştü (Thomen, 2012 a, s. 61-63). Her ne kadar film kayıpsa da Özön'ün (1970, s. 20-25) kitabında resimleriyle birlikte ayrıntılı bir sahne anlatımı vardır. Esasen Tanzimat romanında Batılı kadın aşk maceralarına karışsa da daha çok bir uygarlık öğretmenidir. Osmanlı kibarlarının aile dostu, mürebbiye olarak göründüğü gibi bar ve pavyon kadını, şarkıcı gibi küçük görülen konumlarda metres olarak da temsil edilir. Gerçekten ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğunda Batılı bir mürebbiye, konak hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Batılı ressamların şehvet fantazilerini sergileme amacıyla harem, odalık ve Türk hamamı tabloları yaptıkları bir sırada bazı Osmanlı romancıları da Batılı "Nana"ları (Zola) alaturkalaştırmaktadırlar. XIX. yüzyıl sonlarında Batılı kadınlar, Osmanlı hayatının her an rastlanan bir parçası değillerdi. Bu yüzden aşk ve şehvet konularında onların yerini gayrimüslim tebaadan

kadınlar alır. Osmanlı romanına örnek bir aşk öznesi olmaktan çok, Batı ahlaki çöküntüsünün uzantısı, şehvet nesneleri olarak sokulmuşlardır (Timur, 2002, s. 35-38).

Mürebbiye dışında genel olarak yasak kararlarının olduğu da görülmektedir. İşgal güçleri General Wilson'un emri üzerine Beyoğlu'ndaki sinema, tiyatro, birahane ve lokantaların belirtilen saatlerde kapatılması ve sinemalarda Alman, Avusturya, Macar ve Bulgar filmlerinin oynatılması gerektiğini Harbiye Nezareti'ne bildirir. Kurtuluş savaşı yıllarında sinemalarda "adab ve ahlaka mugayir filmler gösterilmesinin engellemesine" dair kararlar yayınlanır. Yine İtilaf devletlerinin propaganda filmlerinin İzmir sinemalarında yayınlanması üzerine böyle filmler Anadolu'da yasaklanmıştır. Ramazan ayında gösterime giren "Yusuf Aleyhissalam Kıssası" filmi ise dinsel figür ve değerleri yanlış tasvir ettiği gerekçesiyle yasaklanmıştır (Öztürk, 2009, s. 43-46).

"Binnaz" ise 45 dakikalık filmden günümüze 19 dakikası kalsa da sessiz filmin Osmanlı'da nasıl olduğuna dair bizlere önemli bilgiler vermektedir. Mimar Sinan Üniversitesi arşivinde bulunmakta olan film, Victor Hugo'nun "Marion de Lorme" oyunundan Yusuf Ziya Ortaç tarafından uyarlanmıştır. Konusu "Lale Devri"nde geçen ve üst sınıfları eleştiren Binnaz, Mürebbiye kadar büyük bir başarı sağlayamamıştır. Dönemin ünlü şairi Nedim'in "Gülelim, oynayalım, Kâm alalım dünyâdan" şiirleri ekseninde Binnaz'ın dansları izlenir (Thomen, 2012 b, 57-59). Filmin Osmanlı'nın bir döneminin tasviri üzerine kurulu olması dikkat çekicidir. Cumhuriyet döneminde ise yeni rejimin eskiyi eleştirisi bakımından devamı olacaktır elbet. İncelenen bu iki eserin ilki Fransız dolayımıyla Avrupa ikincisi ise Lale Devri vesilesiyle Osmanlı üzerinedir. Cumhuriyet daha kurulmadan söylem öncüleri görülmeye başlamıştır. Cemiyet son olarak "Bican Efendi Vekilharç" adında üç tane öykülü film çekmiştir. Ahmet Nuri Sekizinci'nin "Hisse-i Şayia" oyunundaki figür olan Bican efendi Charlie Chaplin'in Şarlo tipinden esinlenmiştir. Filmin 11 dakikalık versiyonu Mimar Sinan Üniversitesi arşivindedir. Durum komedisi diyebileceğimiz film sürekli Bican efendinin zor ve komik durumlara düşmesini konu almaktadır (Thomen, 2012 c, s. 56-57). Özuyar'a göre (2008, s. 133-134) serinin film sıralaması, adeti ve tarihleri yanlıştır. Ayrıca sanılanın aksine seri filmler MMC tarafından çekilmiş, ilk film sanılan son film ise MGAMH stüdyolarında filme alınmıştı. Filmlerin Osmanlı'nın işgalde olduğu 1921'de çekilmesine rağmen herhangi güncel bir konuya değinmemesi dikkat çekicidir. Bu dönem için bir talihsizlik diğer ülkelerde olduğu gibi bizde de sessiz dönem çekilen

filmlerin çoğunun kayıp olmasıdır. Bu kayıplar 1930 öncesi filmler açısından dünya çapında %80 oranındadır (Kaynakçı, 2006, s. 73-74).

MGAMH propaganda amaçlı filmler de çekmişti. Yunanlıların özellikle Aydın ve İzmir'den çekilirken yaptıkları mezâlim canlandırma tekniğiyle filme alındı. Bu noktada figüran olarak bölge halkı ve çocuklar kullanılacaktı. Filmler Türkçenin haricinde Hintçe, Arapça, İngilizce ve Fransızca yazılıydı (Şahin, 2014, s. 19). Propagandanın önemi farkedilmiş Cevdet Reşit "Sinema Hakkında Notlar" makalesinde Türklere atfedilen "Türkler bir çift çarık bir de kanlı yatağandır" lekesini silmenin zamanı geldiğini, hükümetlerin, partilerin, dini müesseselerin, ticaretle uğraşanların bu bakımdan sinemadan faydalanmaları gerektiğini yazar. Balkan Harbi'nin ardından 1913'te Avrupa'da gösterilen "L"agonie de Byzance"nin Türkleri nasıl lekeleyen bir film olduğu görülmüştür. Sinema bu özellikleriyle propaganda bakımından matbuattan daha önemliydi. Meclis de propagandanın önemini anlamış bir oturumda Edirne Mebusu Şeref Bey, Karesi Mebusu Vehbi Bey, Saruhan Mebusu Mustafa Necati Bey fim yoluyla propagandanın önemine değinen konuşmalar yapmışlardır. Ardından İcra Vekilleri Heyeti ilgili nezaretlere yazı göndererek İtilaf Devletlerinin propaganda filmlerinin gösterilmesini yasaklamıştır (Şahin, 2014, s. 22-25).

TBMM Orduları bünyesinde kurulan "Ordu Film Alma Dairesi" MGAMH'ye devredilen film malzemelerini kendi bünyesine almış bundan sonra ilk kez gerçek anlamda bir belgesel film olan "İstiklâl" İzmir Zaferi (1922) çekilmiştir. 1923'te Uzkınay "Ordunun İstanbul'a Girişi"ni, ilk özel film şirketimiz olan Kemal Film ise "Zafer Yollarında" filmini çekmiştir (Adalı, 1986, s. 101). Daire ayrıca "İzmir Zaferi", "Dumlupınar Vekayii", "İzmir Nasıl İstirdat Edildi", "İzmir'in İşgali" "İzmir'deki Yunan Fecayii", "İzmir Yanıyor", "Gazi'nin İzmir'e Gelişi ve Karşılanışı" ve savaş içinde çekilen son film olan "İşgal Ordularının İstanbul'u Terki" belgesellerini çekmiştir. 1933'te Sovyet yönetmen Yutkeviç'e yaptırılan "Türkiye'nin Kalbi Ankara" belgeseliyse 1970'de TRT'de gösterilirken yasaklanmıştı. 10. Yıl kutlamalarını konu olan filme Fikret Adil, R. N. Güntekin'de katkıda bulunmuştu (Odabaş, 2006, s. 209). Thomen'e göre (2015, s. 68) bu film Halkevleri'nde "Türk İnkılabında Terakki Hamleleri" veya "Türkiye'nin İlerleme Hamleleri" vb. isimlerle gösterilmiştir.

Muhsin Ertuğrul tiyatro çalışmalarının dışında sinema için de yurt dışına gitmiş, 1919'da Almanya'da Nabi Zeki Ekemen ile "Stambul Film Şirketi"ni kurmuş ve

"Samson sein eigener Mörder" filmini çekmişti. Sonrasında 15 kişiyle birlikte Ertuğrul "Ûstad Film"i kurmuş buradan "Das Fest der Schfarzen Tulpe", ünlü Oryantalist Karl May'in romanından Yezidileri konu alan"Die Teufelsanbetern" (Özkaracalar, 2004, s. 49-58) ve "Der Karawane des Tod" filmlerinin ardından Rusya'da "Tamilla" (1925) ve "Spartakus" (1926) filmlerini çekmişti (Onaran, 1981, s. 122-133). Yurda döndüğünde Kemal Film adına mütareke döneminde çok etkili olmuş bir cinayetten esinlenen "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" ya da "Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli" (1922) filmini çekti. Konusu itibarıyla (A.g.ç., 156-158) bakıldığında dönemin siyasi havasına rağmen bunlara değinmeyen bir film söz konusudur. Aynı tarihte kayıtlara geçmeyen "Aksaray Çapkını Küçük Cemal" adlı bir filmin daha oynandığı tesbit edilmiş, ancak filme dair gazete haberi dışında bir bilgiye rastlanılmamıştır (Özuyar, 2008, s. 137). Ertuğrul, Ardından edebiyat uyarlaması olarak Yakup Kadri'nin "Nur Baba" (1922) eserini filme aldı. Ancak filmin çekiminin başlaması, zamanında gazetede tefrika olduğunda gördüğü tepkinin devamına yol açtı. Çekim yapılan set Bektaşilerce saldırıya uğranınca film yarım kaldı. Sonradan tamamlandığında sansür nedeniyle ismi "Boğaziçi Esrarı" oldu. Bu filmin de konusuna (Onaran, 1981, s. 160-162) bakıldığında dini hassasiyetler dışında, çekildiği tarihin siyasi gerilimlerinden uzaklığı dikkat çeker. Nihayet yine Kemal film adına çekilen Onbaşı Halide Edib'in "Ateşten Gömlek" eserini filme çeken Ertuğrul bu kez dönemin hassasiyetine dikkat etmiş daha silahlar yeni susmuşken ilk Kurtuluş Savaşı filmini çekmişti. Filmin bir özelliği de bir ilk olmak üzere kadın oyuncuların Türk olmasıdır. Gazete ilanıyla seçilen Bedia Muvahhit (Akçura, 1993) ve Neyyire Neyyir filmin önemli rollerini üstlenmişti. Ayrıca hükümetin müsaadesiyle ordunun İzmir'e doğru harekatı gösterilmekte, bir fırka ise bütün teçhizatıyla, tayyareleriyle kaydedilmekteydi (A.g.ç., s. 168). 1924'te Opera sinemasının haftalık yayını olarak çıkmaya başlayan Opera-Sine dergisine göre, sinema tarihimizin ilk kadın oyuncuları kabul edilen Muvahhit ve Neyyir'in oynadığı "Ateşten Gömlek"ten bir sene önce çekilen "Esrarengiz Şark" filminde oynayan Nermin hanım aslında ilk kadın oyuncumuzdu (Özuyar, 2008, s. 135). Kemal film adına çekilen "Leblebici Horhor" (1923) aslında Dikran Çuhacıyan ve Takfor Nalyan'ın bir operetten uyarlamaydı. Bu filmin de konusuna (Onaran, 1981, s. 172-174) baktığımızda bir önceki filminin siyasi atmosferi görülmez. Ertuğrul tekrar hikayeli filmlere dönmüştür. Yine Kemal film adına "Kız Kulesinde Bir Facia" (1923) filmini yapar. P. Antier ve

Cloquemin'in "Les Gardiens de Phare" adlı oyunundan uyarlama film bir fener bekçisi ile oğlu arasında geçmektedir (A.g.ç., s. 176-177). Burada da dikkat çeken nokta tüm siyasi çalkantılara rağmen Ertuğrul'un bunlardan uzak durmasıdır.

Cumhuriyet'in ilanından bir süre önce Kazım Karabekir Paşa "İbret Yerleri" adını verdiği bir mekanın kurulması için TBMM Başkanlığına bir öneri vermişti. Burada esas olarak sinema ve onun yanında tiyatro eğitimi verilecekti. Paşa'ya göre sinema filmlerinin tesiri güçlüydü. Filmleri, "toplumların ahlakını bozan" ve onları "terbiye eden" diye tasniflemişti. Mustafa Kemal Paşa'nın da desteklediği ancak bütçe yetersizliği nedeniyle reddedilen önergeye göre, bu mekanlarda haliyle ikinci türden filmler gösterilecekti (Öztürk, 2004, s. 80).

Ertuğrul'un Kemal film adına son filmi "Sözde Kızlar" (1924) Peyami Safa'nın romanından uyarlanmıştı. Konusu itibarıyla (A.g.ç., s. 179-181), ilk kez bir kültürel çatışmaya yer verilen film olduğu görülür. İşgal altındaki İstanbul'un sorunlarına ilgisiz, kültürel yozlaşma içinde olan bir sürü "snob" ahlaksızca ilişkiler içindedir. Mütareke dönemi İstanbul'unda yüksek tabakanın ahlâk bozukluğunu (Kudret, 1978, s. 350) işleyen konu o kadar bereketlidir ki 1967'de tekrar filme çekilir. O dönem itibarıyla da bu kültürel çatışma yoğun bir şekilde görülmekte "ye-ye" ci gençler ve saf Anadolulu arasındaki çatışma hâlâ devam etmektedir. Türk sinemasının dikatomik ilişkisi Ertuğrul'un bu filminden sonra başlamış, sonraları sosyal analizlerde "Kemalist devrimlerin yarattığı yabancılaşma" ekseninde eleştirilere yol açmıştır. Ertuğrul, Kemal filmin ardından yine zamanla büyük bir film şirketi olacak İpek film adına François de Curel'in oyunundan Reşat Nuri'nin uyarladığı oyunu "Ankara Postası" (1929) adıyla filme çekti. 1923-24 sezonunda Darülbedayi'de sahneye konan oyun çok beğenilmiş, neredeyse aynı oyuncularla bu kez filme aktarılmıştı. Uyarlamadaki bir takım sorunlar, kronolojik yanlışlar ve Türk'e has olmayan sosyal davranışlardaki kusurlar kötü görülmekle beraber filmin genellikle iyi bir izlenim bıraktığı belirtiliyordu. Bu filminde Ertuğrul tekrar Kurtuluş savaşı temasına döner. Büyük taarruz emrini taşıyan bir kuryenin öyküsü anlatılır filmde. Kuvva-i Milliye'ye gidecek mektubu taşıyan kurye yine millicilere karşı kurulmuş olan Kuvây-ı İnzibâtiye komutanının karısıyla karşılaşır ve onunla bir ilişki yaşar. Kadın ilişkide olduğu kuryenin kardeşi aracılığıyla onu ele verecekken evin hanımı tarafından öldürülür (Onaran, 1981, s. 183-185). Filmin kötü kişileri bu kez Padişah yanlısı orduya mensupturlar. Kuvây-ı İnzibâtiye hakikatende

Kurtuluş savaşı esnasında millicilere çok sıkıntı vermiştir (Heyet, 1974). Ertuğrul bu filmin başarısı üzerine İpek film ile bu kez "İstanbul Sokaklarında"yı çeker. İlk sesli filmimiz olmasının yanısıra Mısır ve Yunanistan'dan seçilen oyuncular ve bu ülkelerin görüntüleri filme rağbeti arttırmıştır. Sadece burada değil bütün Balkan ülkelerinde, Varşova, Mısır ve Yunanistan'da da izlendi. Habil-Kabil öyküsü canlandırılmış, iki kardeşin sevdikleri kadın yüzünden boğuşması ve birinin ölümüyle neticelenen film dış sahnelerin aşırı masraflı olması yüzünden İpek film şirketine bir stüdyo kurması için gerekçe vermiştir (Onaran, 1981, s. 191-193). Ayrıca filmin başarısı yerli filmlerin desteklenmesi bu maksatla vergilerin düşürülmesi fikrini de doğurmuştu. Ferit Alnar'ın müzikleri, soprano Semiha Berksoy'un ve Hazım'ın (Körmükçü) cümbüşle türküsü unutulmazdı. Yapımına 1929'da sessiz film olarak başlanan ancak bir araba sahnesinin çekiminde kaza çıkması yüzünden ara verilen "Kaçakçılar" 1932'de neticelenmiş ilk sesli film olan "İstanbul Sokaklarında" ile birlikte yarı sesli olarak gösterilmiştir (Onaran, 1994, s. 26). Sinemamızın ilk kazasında Karakaş adlı bir oyuncu vefat etmiş, Said Köknar'da hayatı boyunca bu kaza neticesi yüzünün parçalanmasının izini taşımıştır (A.g.ç., s. 194-196). Ertuğrul bunun vicdan azabını sürekli hissetmiştir. Film adından da anlaşılacağı gibi kaçakçılar üzerinedir ve Ertuğrul'un macera-öykü sinemasının devamı niteliğindedir. Filmin dikkat çekici bir özelliği de Türkiye güzeli seçilen Feriha Tevfik'in başrollerden birini oynamasıdır.

İlk filmlerde seyirci sadece hareketleri görüyor, sessiz ve yazısız bir şekilde izliyordu. Konulu filmlerin başlamasıyla bunların anlaşılmasına yardımcı olmak üzere ara yazılar kondu. Bunlar çok kısa ve özet halinde olduğu için anlatım biraz zayıf oluyordu. Sesli film çıkınca bu sorun ortadan kalktı. Ama o da hangi dille çevrilmişse o dili bilenler tarafından anlaşılıyor, bilmeyenlere bir şey ifade etmiyordu. Çare olarak alt yazı uygulaması başladı. 1950'lere dek süren bu durum seslendirme stüdyolarının çoğalması ve dışarıdan gelen bütün filmlerin Türkçeye çevrilmesiyle tarihe karıştı (Gökmen, 1989, s. 18). Avrupa ve Amerika'da sessiz filmlerin ilk döneminde müzik, bazen 100-150 kişiye kadar çıkan orkestra ile icra ediliyordu. Ülkemizde ilk film gösterimlerinde müziğin işlevine yönelik herhangi bir bilgi elimizde yoksa da, daha sonra kurulan küçük sinema salonlarında müziğin ihmal edilmediği görülmektedir (Konuralp, 2006, s. 65-68).

Sinemanın popülerliği neticesi çocuklara yönelik sağlığa bozuk olduğu ve kötü tesirleri ülkemizde de gündeme geliyordu. Kırklareli Saylavı Dr. Fuat (Umay) bu nedenlerle 1926'dan başlamak üzere bir türlü kabul ettiremediği dört yasa teklifi vermişti. Dönemin önde gelen gazeteleri de konuya dahil oluyorlar onlar da çocukların sinemaya girmesinin kontrole bağlanması teklifini destekliyorlardı. 1930'larda Kasımpaşa'da - her nasılsa Tarzan filmlerinin unutulmaz oyuncusunun ismi verilmiş olan - Weis Müller adında bir çocuk evden kaçarken "Tarzan kaçıyor" şeklinde bir not bırakmıştı (Öztürk, 2006, s. 155-162). Bu sinemanın daha sonraki yıllarda nasıl bir popüler kültür ürünü olacağının da göstergesiydi elbet. Saylav Fuat öncesi dünyada da benzer düşünceler oluşmuştu. Filmlerin ahlaki boyutu üzerine ilk kamusal şikayetler 1890'lar gibi erken tarihlerde İngiltere ve Fransa'da gündeme gelmiş, ancak yaygınlaşması 1905 sonrası sinema sayılarının artmasıyla olmuştu. Bizde olduğu gibi pek çok Batılı ülkede de 1910'lar itibarıyla farklı biçimlerde ortaya çıkan sansürün filmlerin tehlikelerinin algılanmasıyla alakalı olduğu görülür (Gripsrude, 2011, s. 309).

Halkevleri'nin faaliyete başladığı yıl olan 1932'de CHP yeni eğitim arayışıyla başlattığı tetkik neticesi "Sinemanın Âdetler Üzerindeki Tesirleri" raporunda sinemadan faydalanmaya karar verildiği görülür. CHP için, Batı'nın sanayi ve teknolojideki gelişiminin göstergesi olan sinemanın ülkede yaygınlaşması çağın gereğini yerine getirmektir. Cumhuriyetin ilk yıllarının okuma-yazma oranının düşüklüğüne bakılırsa, filmlerin matbaadan daha kolay halkı etkileyebileceği görülmektedir. 1950'ye kadar varlığını sürdüren kurum yerli/yabancı, eğitici/öğretici filmler, seyahat ve haber filmleri ve partinin özel yapımlarını merkez yerlerde Halkevlerin'nde, küçük yerleşimlerdeyse Halkodaları'nda gösterime sokmuştu. Kurmaca dışı filmler milli değerleri vurgulayıcı ve yeni siyasal yapının ve siyasetçilerinin meşruiyetini kuvvetlendirecek şekildedir. Türkçülüğün ön plana çıkarıldığı, genç Türkiye'nin Osmanlı'dan kopuşunu ve başarılarını betimleyen filmlerde, Türk ordusu, bayrağı, siyasi liderler, anıtlar, CHP sembolleri ve genç Türkiye'nin başarıları ön plana çıkarılmaktadır. Ücretsiz film gösterimleri, aynen ordu, okul ve sinematekler gibi, hükümetin siyasal propagandasi için yeni bir alan yaratırken halk da filmlere erişebilmiştir (Thomen, 2015, s. 52-60).

Ertuğrul 1932 yapımı "Bir Millet Uyanıyor" ile tekrar Kurtuluş savaşı temasına döner. Filmin kötü karakteri Sait Molla ve Rahip Frew hakikatte var olan bir karakter olup ilişkileri "İngiliz Muhipleri Cemiyeti" ne dayanmakta, dolayısıyla Millicilere karşı

zararlı faaliyetler içindedirler (Tunaya, 1984). Filmin bir oykesesi fırlatır. Molla'nın gülüşü klasik kötü adam tavırının prototipi olur neredeyse. Filmin sonuna eklenen belgesel görüntüler ise Kemal Film adına çektiği "Zafer Yolları"ndan alınmıştı ve sonradan bütün Kurtuluş Savaşı filmlerinde neredeyse gelenek oldu (Onaran, 1981, s. 201). Film o kadar etkili olmuştu ki Kaçakçılar sonrası ikinci filminde "Yahya Kaptan" rolünde oynayan Atıf Terzioğlu soyismini Kaptan olarak değiştirmiş, unutulmaz karakter oyuncusu Atıf Kaptan böyle ortaya çıkmıştı (Kara, 2016). Yine İpek film yapımı "Karım Beni Aldatırsa" 1933 yılında çekilmişti. Aslında Fransız vodvllerinden esinlenmiş bir komediydi ve adından da anlaşılacağı gibi evlilikte aldatma temalıydı. Müziklerini o dönemler hayli popüler olan Muhlis Sabahattin'in icra ettiği yapım ilk operet film olarak kayıtlara geçti (Onaran, 1981, s. 206-208). Hemen ardından aynı yıl "Söz Bir Allah Bir" filmi sinemalarda yerini aldı. Bu filmde de Ertuğrul aldatma temasına devam eder. Klasik karı/koca/aşık üçlüsüne bir de arkadaş sokularak bir bulvar vodvili yaratılmıştır. Filmin bir özelliği sonradan efsane olacak Cahide'nin ilk kez bu filmle görünmesidir. İstanbul Sokaklarında filminin beğenilen oyuncusu Semiha Berksoy ise bu filmdeki feminist tiplemesiyledir herhalde bir daha sinemada görülmemiştir. Müzikler yine Sabahattin'e aittir ancak bu kez başarılı olamadığı notlara geçmiştir (Onaran, 1981, s. 212-213). Şarkılarda yer alan "Erkekler mi Çocuk Doğuracaklar?" feminizmin o dönem için –belki hâlâ- ne kadar iptidai anlaşıldığına dair bir bilgi vermektedir. Ertuğrul yine aynı yıl "Cici Berber" adında Ferdi Tayfur ve Zozo Dalmas ile bir operet filmi daha çekmiş, müziklerini bu kez Tambûrî Cemil'in oğlu Mesut Cemil yapmıştı. Film bir öncekine nazaran daha çok beğenilmişti. Ardından komedi filmleri devam etmiş bu kez kısa film olarak Naşit'in başrolde olduğu "Naşit Dolandırıcı" sinemalarda gösterime girdi. Filmin o dönemler popüler olan Deniz Kızı Eftalya'nın "Ayşe Kız ve Çoban" yapımıyla birlikte gösterildiğine dair kesin olmayan bilgiler vardır. 1933 yılı Ertuğrul için hızlı geçmiş, bir çok filmi gösterime girmişti. Bu yıl için son olarak "Fena Yol" (O Kakos Dhromos) filmi Ksenopulos'un aynı adlı romanından uyarlanarak çekilmişti. Kaza ve kader konusunu tartışan bu filmde tanınmış Yunan oyuncular rol almış, dış sahneleri Yunanistan'da çekilmişti. İlk kez Rumca sözlü/şarkılı bir film çekilmiş müziğini ünlü şarkıcı Sotiri Yetrudi yapmıştı (A.g.ç., s. 221-223). 1934 yılı "Sehnsucht 202" adlı Alman operet filminden uyarlanan "Milyon Avcıları" filmiyle açılmış, müziklerini Muhlis Sabahattin'in yaptığı film

Sabahattin'in kızı Melek (Kobra, 2006) ve onun kocası Ferdi Tayfur'un yer aldığı yapım teveccüh görmemişti. Konu itibarıyla önceki filmler gibi aşk, macera temalarının devamı niteliğindedir. Aynı yıl, daha önce Weinberg'in çekip yarım bıraktığı "Leblebici Horhor Ağa" filmi Ertuğrul tarafından 1923'te yeniden çevrilmiş ancak başarısız olmuştu. İpek film bunun başarısızlığını filmin -doğal olarak- sessiz olmasına bağlayarak yeniden çekti. Filmin genel olarak başarılı olmasına rağmen büyük oyuncu kadrosu ve masrafları nedeniyle şirket maliyeti çıkaramamış, bu yüzden bir süre yerli filmlerden uzak durmuştur. Ertuğrul bu kez Victor Sjöström'ün 1917'de Selma Lagerlöf'ün hikayesinden uyarladığı "Tösen fran Stormyrtorpet" filmini "Aysel Bataklı Damın Kızı" adıyla kendi sermayesiyle İpek filmin stüdyosunda filme çekiyordu. Kamera ilk kez köye geliyor, Cahide, Feriha Tevfik ve Talat Artamel çok beğeniliyordu. Bu film de konu itibarıyla köyde geçen bir aşk hikayesi olup önceki filmlerindeki temaları izlemektedir. Üç yıl aradan sonra hükümetin vergi konusunda sağladığı bazı kolaylıklar ile İpek film tekrar yapımcılığa başlamış, Ertuğrul 1938'de Müsahipzade Celal'in tiyatrolarda oynandığında çok beğenilen oyunu "Aynaroz Kadısı"nı bu şirket adına filme çekmiştir. Konusu itibarıyla Osmanlı adalet sisteminin eleştirisi olan filmde Ertuğrul, genel olarak uzak durduğu siyasi temalara tekrar dönmüş, ardından yine Müsahipzade Celal'in tiyatrolarda çok beğenilen "Bir Kavuk Devrildi" (1939) oyununu filme çekmişti. Aynaroz Kadısı filminin başarısız olmasının bir nedeni de ülkemizde çığır açan Aşkın Gözyaşları filmiyle hemen hemen aynı döneme denk gelmesiydi (Gürata, 2004, s. 58). Bu dönem tiyatro oyunlarında esas amaç, Cumhuriyetin ulusal tezlerini halka yaymaktır. Halk arasında kitabın, gazetenin ve diğer sosyal araçların gidemediği yerlere ulaşıp temsiller vererek kültür yayan sahne artistlerine, malzeme sunmak amacıyla, tanınmış kişilere yazdırılan bu oyunlar, Osmanlı'nın son dönemlerindeki adalet kurumu ve onun temsilcilerinin hukuka ve ahlaka mugayyir davranışlarını hicveder. Nasrettin Hoca ve İncili Çavuş fıkralarında rüşvet ve şehvet düşkünlüğüyle tanımlanan kadı figürü bu oyunlarda da görülmektedir (Dönmez, 2011). Aynaroz Kadısı filminin yarattığı sansasyon neticesi Meclis komisyonunda bazı üyeler tepki göstermiş, filmde kullanılan kimi sözlerin ve kıyafetlerin halkın ar ve haya duygularını incittiği belirtilmiş bunun üzerine faşist İtalya esinli olduğu söylenen "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" çıkmıştır (Onaran, 1994, s. 32).

Sinemanın Osmanlı'ya girdiği Abdülhamit döneminde ilk nizamnameler yayınlanmış "gayr-i caiz" adıyla sansür uygulanmıştı. 1903'te "Sinematograf İmtiyaznamesi" ile özel yapımlar aracılığıyla sinemanın devlet yararına kullanılması planlanmış, ücretsiz film gösterimleriyle sinemanın propaganda gücünden faydalanılmaya çalışılmıştır. Filmlerle Osmanlılık duygusunu pekiştirmek, "sadık asker", "İtaatkâr öğrenci", ve "işlevsel köylü" imgesini desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Abdülhamit idaresi sinema konusunda sadece yasakçı, müdahaleci değildi, aynı zamanda sinemadan faydalanmaya da çalışıyordu (Thomen, 2015 b, s. 78). Daha önce devlet dairelerinde suretini yasaklatıp "Padişahım çok yaşa" yazısını koyduran Abdülhamit II. Meşrutiyet sonrası fotoğraf ve film çekimleriyle görünür hale gelmiştir. Manastır'da "İlan-ı Hürriyet" sonrası Manaki kardeşlerin çektiği Enver Paşa ve Resneli Niyazi fotoğraflarının bir sembol ve ikon haline geldiği bir süreçte, Padişah'ın hâlâ iktidarını elinde tuttuğunu Osmanlı ve Avrupa kamuoyuna duyurmak için bu yöntemin faydasını anlamış olduğu düşünülebilinir. Ancak elde farklı bilgilerin bulunması Meşrutiyet öncesi suret yasağı konusunun meşkûk olduğunu göstermektedir. Propagandanın yararları ve zararları konusunda fikirlerin zaman zaman değişmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır (Özen, 206, s. 188).

Güzellik yarışmaları da Cumhuriyetin söylem kurumsallaşması bakımından önemli bir etkinlikti. İlk kez 1929'da Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği yarışmada Feriha Tevfik kraliçe seçilmişti. Tevfik, ilk sinema kazasının (Evren, 1983) meydana geldiği "Kaçakçılar" filminde başrol oynar.

1930, 1934 ve 1936 yıllarında hiçbir film üretilmez. 1947 yılına dek yılda ortalama iki film yapılırken, bu yıldan sonra bir kırılma olur. Yerli filmler oldukça sınırlıyken Hollywood yapımı filmler izlenmektedir. Film üretimi oldukça azsa da dergi sayıları artmaktadır. Holivut, Artist, Ses, Sinema ve Tiyatro Heveskârları Mecmuası, Film Gazetesi ve Foto Süreyya gibi etkili yayınlar bu yıllarda yayın hayatına girer. Okur mektuplarına bakılırsa Anadolu'da küçük vilayetlerden kasabalara kadar dergiler takip edilmektedir (Özyılmaz, 2015, s. 80).

1930'larda dergilerin tertip ettiği "yıldız yarışması" etkinlikleri ortak özelliği kadınlara seslenmeleriydi. Batı'nın beğendiği, Batı'nın arzuladığı modern bireyler olma fantezisi yaratılmaktadır. Kazananın genelde Avrupa'ya ve özellikle Hollywood'a gönderilmesi vaat edilir ve bu yüzden bu yarışmalar milli bir olay olarak takdim edilir.

II. Dünya Savaşı ile birlikte Hollywood filmlerinin ithali zorlaştığından yerli filmlerin üretiminin arttığı 40'lı yıllarda bu kez kazananlara filmlerde başrol vaad edilir (Özyılmaz, 2015, s. 81). Gerek vaatleri gerek kriterleri birbirine benzeşen dönemin yıldız ve güzellik yarışmaları, kadınlara seslenerek onlarda modernleşme ve batılılaşma arzusu yaratan iki kardeş mecra olmuştur. Bir yandan Hollywood imgesi yüceltilirken diğer taraftan okur sorularına yanıtlarda cesaret kırıcı cevaplar verilir. Özellikle Hikmet Feridun Es Hollywood anılarıyla bunu pekiştirir. Yıldız olma fantezisi, batılı ve modern olma fantezisiyle iç içe geçmiş, dergiler yıldız yarışmalarıyla, kadınlar arasında güzel olma ve onun en üst aşaması olan yıldız olma arzusu yaratırken, güzel ve modern görünmeyi milli bir görev olarak sunmaktadır (A.g.ç., s. 83-85).

Türk-Alman ilişkileri esas itibarıyla –biraz daha önceleri olsa da- Yeniçerilerin tasviyesinin ardından Osmanlı ordusunun modernleşmesi süreciyle başlamıştı. Bu maksatla İmparatorluğa gönderilen Moltke ve arkadaşları yeni orduya geçişte görev almışlardı (Wallach, 1983). Kayzer II. Wilhelm döneminde ilişkiler yoğunlaşmış, onun emperyal politikası gereği Orta-Doğu'da yayılma amacıyla Berlin-Bağdat (Özyüksel, 1988) demiryollarını yapmasıyla İngiliz Chester projesinin (Can, 2016) gündeme gelmesi dahi engellemişti. Wilhelm, İslam dünyasına etki için de "gizli Müslüman" olduğu söylentileriyle ilişkilerini katmerlemişti (Hamuroğlu, 2001, s. 40-45). 1833'te Osmanlı ordusunun eğitilmesiyle görevlendirilen Goltz Paşa'nın, Bâbıâli'nin Alman silah sanayiine verdiği milyonluk siparişlerde payının olmasıyla silah ticaretinde Almanya tekel konumuna gelmiş, bundan dolayı İngiliz ve Fransız şirketleri etkisini kaybetmişti (Rathmann, 2001, s. 32).

Türk-Alman ilişkileri 1. Dünya Savaşının kötü anılarına rağmen karşılıklı menfaatler gereği devam ediyordu. Nazilerin iktidara gelmesinin ardından Alman politikası, "Auslands Organisation" adıyla kurulan Dış İlişkiler Bürosu marifetiyle yabancı ülkelerde etkisini oluşturmak için propaganda faaliyetleri yapıyordu. Daha önceleri kurulmuş olan "Alemannia" ve "Deutscher Ausflugsverein" adlı dernekler "Teutonia" kulübüne bağlandı. Buranın faaliyetleri İç İşleri Bakanlığı tarafından gizlice takip edilmekteydi. Bir diğer bağlantıda İstanbul ve Ankara'da bulunan okullardı. Buranın öğrencileri çoğunlukla Türkler olup hocaların neredeyse tamamı Almandı ve Nazilerin çeşitli örgütlenmelerinde bulunmaktaydılar. Okullar ile Nazi gençlik örgütü olan "Hitlerjugend" arasında da bağ vardı. Kurulan bu ilişkilerin nihai amacı Türkiye

içinde kendilerine yakın bir kamuoyu oluşturmaktı. Başlangıcından beri Fransız oyunlarından etkilenen Türk tiyatrosu dahi, Prof. Ebert'in danışmanlığa getirilmesiyle Alman hâkimiyetine dönüştü (Glasneck, 1976). Von Papen'in 1939'da büyükelçi olarak atanmasıyla birlikte Alman propagandası ivme kazanmış onun tarafından yapılan Türk-Alman tarihi silah arkadaşlığına yapılan vurgu etkili olmuştu. Ancak ders kitaplarında Alman generallerinin menfaatleri nedeniyle Türklerin feda edildiği yazıları bir rahatsızlık yaratıyor bunların kitaplardan çıkarılması isteniyordu (Glasneck, 1976, s. 34-35). Savaş yıllarında Goebbels'in emriyle Fransızca, Almanca, İngilizce ve Türkçe olarak "Signal" dergisi yayınlandı. Alman Dış İşleri Bakanlığı Ribbentrop'un emriyle Türk basınına yönelik araştırmalar yaptı. Ulus gazetesinde Ahmet Şükrü Esmer müttefikler, Falih Rıfkı Atay ise faşist dostluk lehine yazılar yazıyordu. La Republigue, Cumhuriyet ve Tasvir-i Efkar Alman dostu Cumhuriyet'i "Goebbels'in avukatı" olarak değerlendiren Tan gazetesi ise sol eğilimli diye değerlendiriliyordu. Hüseyin Cahit Yalçın Ribbentrop'u çok kızdırıyorken, Vatan gazetesi Alman karşıtı olarak değerlendiriliyordu (Özuyar, 2011, s. 33-38).

Propaganda faaliyetlerinin çalışmayı ilgilendiren yönü olan sinema ise yoğun bir faaliyet içindedir. Goebbels'in propaganda bakanlığı her filmi on altı dilde hazırlıyor ve fiyatını çok ucuz tutuyordu. İlk gösterilen film Polonya'nın işgalini konu alan Fetjektaufe, ikincisi Fransa'nın işgalini anlatan "Sieg im Westen"di. Başta Genelkurmay başkanı Fevzi Çakmak olmak üzere Almanların yenilmezliğine inanç tamdı. Siyasi propagandanın yanında kültürel etki de yapılmaya çalışıldı. Ünlü aktris Marika Rökk'ün "Tanz mit dem Kaiser" filmi büyük etki yarattı.1943 İzmir fuarına Alman pavyonu, seksen iki filmle en yüksek oranda katılıyordu. Ünlü aktris Kristina Söderbaum'un "Goldene Stadt" filmi fuarda büyük bir ilgiyle karşılandı. 1939-1945 arası sinemalarda ilk gösterimlerini İstanbul'da yapan 98 Alman filmi gösterildi. Bu filmlerin Türkiye'ye girmesi ise Beyoğlu Suriye pasajındaki Ses Film'in sahibi Necip Erses marifetiyle oldu (Özuyar, 2011, s. 45-54). Savaş yıllarında dağıtım ağının engellenmesi, gelen Amerikan filmlerinin sınırlı olması, kopyalarının eskiliği ve düşük kalitesi sinemacıları arayışa sürüklüyordu. Basın savaş yıllarında artan enflasyonun sebebi olarak gayri-müslim işadamlarının spekülasyonlarını gösteriyordu. Bunun etkisiyle getirilen "Varlık vergisi"ne ödemeleri yapamayan bazı gayri-müslim

sinemacılar çalışma kampına gönderiliyor bundan dolayı da sosyal hayatımızda olduğu gibi sinemamızda da yeni sorunlar başlıyordu (Gürata, 2004, s. 59).

Yabancı filmlere Türkçe şarkılar oturtulması da bu dönemde ortaya çıktı. 1940 yılı Macar yapımı "Gül Baba" filmine Kemani Sadi Işılay'ın besteleri damga vurdu. Mısır sinemasının da bu süreçte önemli etkileri oldu. Özen filmin getirttiği Abdülvahab ve Leyla Murat'ın "Damû'al Hubb" Aşkın gözyaşları filmi kelimenin tam anlamıyla Türkiye'yi sarstı. Ardından yine aynı yıldızların "Yahya'al Hubb" filmi başarıyı perçinledi (A.g.ç., s. 139-142). Filmin ardından 1939'da Sansür nizamnamesi getirilmiş sonrasında filmlerde yer alan şarkılarla ilgili Matbuat Umum Müdürlüğü bir kararname yayınlamış bu filmlerde yer alan Arapça sözlü parçalar yasaklanmıştır. Halkın Şark filmlerine ilgisi film ithalatçılarının bundan faydalanmasına neden oldu. Avrupa ve Amerikan filmleri dahi sanki Şark filmiymiş gibi sunuluyor, isimleri değiştiriliyor üzerine Türkçe şarkılar okunuyordu. Filmler ilk başlarda Türkçe sözlü Arapça şarkılıyken Özen, İpek, HA-KA ve Ses filmin bu şarkılara Türk müziğinin formlarını ve sözlerini eklemesiyle daha etkili olmaya başladı. Saadettin Kaynak, Sadi Işılay, Selahattin Pınar gibi ünlü müzisyen ve bestekarlar, Münir Nurettin, Necmi Rıza,,Müzeyyen Senar, Suzan Yakar, Zehra Bilir, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, gibi ses sanatçıları bu süreçte öne çıkmaktaydılar. Şark filmleri neticesini verdi ve Muhsin Ertuğrul bu filmlerin etkisinde Münir Nurettin'in başrol oynadığı şarkılı, türkülü filmler geleneğini başlatan "Allahın Cenneti" (1939) filmini çekti. Filmin başarısı üzerine Ertuğrul "Kahveci Güzeli"ni yine aynı kadroyla sinemalara sundu. Ardından Adolf Körner Müzeyyen Senar ve Malatyalı Fahri'nin başrolünde "Kerem ile Aslı"yı (1942), ilk eğitimli yönetmenimiz Faruk Kenç (Evren, 2006) ise"Dertli Pınar"ı (1943) çekti (Özuyar, 2011, s. 156-160).

Şarkılı-türkülü filmlerin moda olmasının sebebi belki de, Holywood sinemasında sesli filmin doğuşunun hemen ardından müziğin filmlerde yaygınlaşması ve en nihayet bir tür olarak müzikal filmin ortaya çıkmasıydı. Müzikallerin ütopyacı niteliği, yılmadan ısrarla başarı için çalışan, dans ve şarkıyla kenetlenen uyum içindeki topluluk imgesiyle, 1929 ekonomik bunalımıyla darmadağın olan Amerika'nın, 1933'te yürürlüğe giren Rooswelt'in "New Deal" politikasıyla yeniden birlik olmaya çalışmasının arasında ideolojik bir paralellik olduğu gibi (Abisel, 1995, s. 181-194). Cumhuriyet'in ilk yıllarında da böyle bir etkileşim olabileceği söylenebilir. Aslında

modernleşme süreçleri Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine çok benzeyen Mısır sinemasında da bizde olduğu gibi bir süreç görülmüş, film ithalatçıları Hollywood filmlerine Arapça dublaj ve kendi müziklerini yerleştirmişlerdi (Alıcı, 2017, s. 66).

Bazı yerel film yapımcıları bu filmlerden şikayetçi olmuş, filmlerin sinemamız üzerindeki etkisini engellemek için hükümeti filmlerle yaratılan kuşatmaya karşı acil önlemler almaya çağırmıştır. Hükümet 1948'de bu uyarılara istinaden ithal film malzemelerinde vergileri %75'ten, %25'e düşürmüş, yabancı film vergilerini de artırmış yerli film yapımcıları nefes alabilmişti. Böylece Mısır filmleri de kayda değer bir düşüşe girmeye başlamıştı (Gürata, 2004, s. 75).

1928-38 yılları arasında yapım şirketi olarak sadece İpek film bulunmaktaydı. İpekçi kardeşlerin şirketinin filmlerini Muhsin Ertuğrul çekiyor, oyuncular da çoğunlukla Ertuğrul'un başında olduğu Darülbedayi'den oluşturuluyordu. 1934'te Halik Kamil'in kurduğu HA-KA film stüdyosu 1939 itibarıyla film çekmeye başlayınca bu tekel yıkıldı. İlk filmleri Almanya'da fotoğraf ve sinema eğitimi almış olan Faruk Kenç'in çektiği "Taş Parçası" (1939) ve "Yılmaz Ali" (1940) olmuştu. Aslında tiyatro uyarlaması olan Taş parçası yine diğer filmler gibi tiyatro havası verse de sinema ögesi Ertuğrul'a nazaran daha ağır basıyordu. Bu fark da tiyatro dışında oyuncu kullanılmasından ve yeni bir mizansen anlayışının oluşmasından kaynaklanmaktaydı. Ayrıca sinemamızda ilk kez üç boyutlu dekor kullanılmıştı. Yılmaz Ali ise Vala Nureddin'in senaryosundan filme çekilmiş bir dedektif filmiydi (Onaran, 1994, s. 40). 1939-1940 sezonunda İpek film, Muhsin Ertuğrul filmleri "Tosun Paşa", "Allahın Cenneti" ve Emil Jannings'in Dünya sinemasında büyük etki yaratmış filmi "The Ways of All Flesh" (1927) uyarlaması "Şehvet Kurbanı" piyasaya çıkarmıştı (A.g.ç., s. 203-209). Bu dönem savaş arası olmasına rağmen hükümetin tarafsızlık politikası gereği filmlerde de zülfü yâre dokunmama politikası görülmektedir. HA-KA film bu dönemde Sovyetlerin de yardımıyla "Türk inkılâbında Terakki Hamleleri" adıyla bir belgesel çekti. Atatürk'ün vefatından bir yıl sonra iki Fransızın "Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını" ve "Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı" filmleri de ilkinin seneryosunun daha çok beğenilmesi ve Atatürk'ün kadın meselesi hususunda nasıl ilgili olduğu işlendiğinden daha teveccüh görmüştür. "İstihbarat Dairesi"nin raporuna göre; İstanbul ve Ankara'dan güzel manzaralar, Cumhuriyet resmi geçitleri, Tunus kadınının kapalı ve Türk kadınının serbest hayatının mukayesesi ve Atatürk inkilabının meydana getirdiği

yeniliklerin gösterilmesi propaganda açısından faydalı görülmüştür. Ancak hem maliyet hem de savaşın yaklaştığının belli olması nedeniyle proje iptal edilmiştir (Öztürk, 2004, s. 79). Bu tarihe kadar ulusun uyanışı, ulusal mücadelenin mitleştirilmesi "Bir Millet Uyanıyor"da, ulusun üst yapıya müdahele anlamında "Batılı" olmaya proğramlanması "Söz Bir Allah Bir"de, alt yapının sergilenmesi Anadolu'nun demirağlarla örülmeye başlaması "Şehvet Kurbanı"nda ve bu demirağların örülmesini sağlayacak iş gücü, milletin efendisi köylüyle "Aysel Bataklı Damın Kızı" filminde resmedilecektir (İri, 2011, s. 295). Sinemanın Cumhuriyet'in ideallerini yayması bakımından kullanılması fikri Hilmi A. Malik'in "Türkiye'de Sinema ve Tesirleri" (1933) kitabında da işlenmiştir. Tıpkı Karabekir'in Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay önce verdiği önergede talep ettiği sinema eğitiminin ve gösteriminin olacağı "İbret Yerleri"nin rolü gibi, inkilabın halkın terbiyesinde önemli roller oynayan sinemayı boş bırakmaması gerektiği, hedefe uygun ve milli filmlerin hazırlanmasının yeni mektepler gibi mühim olduğu ifade edilmiştir (Malik, 1933, s. 5).

Türk sinema tarihinde "Tiyatrocular Dönemi"nin sonu olan 1939 ile "Sinemacılar Dönemi"nin başlangıcı 1952 arasında "Geçiş Dönemi" vardır. Bu dönem önce Faruk Kenç olmak üzere sonrasında Orhan Murat Arıburnu, Şadan Kâmil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon ve tiyatroculardan Ferdi Tayfur, Talat Artamel, Sami Ayanoğlu, Sûavi Tedü, Vedat Ar, Kâni Kıpçak, Münir Hayri Egeli, Şinasi Özonuk gjbi yönetmenler sinemaya yeni bir ruh sunmaya çalışmışlardır (Onaran, 1994, s. 35-49). Muhsin Ertuğrul'un tek sinemacımız olması nedeniyle ilk dönem filmler sanki tiyatronun filme alınması gibidir. Bunun en önemli nedenlerinden biri yönetmen, diğeri oyuncuların ve hatta dekoratörlerin de tiyatrocu olmasıdır. Gerek Tiyatrocular, gerekse Geçiş ve Sinemacılar dönemlerinde kökeni bakımından tiyatrocu olup da İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan gelmemiş, Muhsin Ertuğrul ekolü ile ilişkisi olmayan filmciler de vardır. Bunların içinde en önemlileri Vedat Örfi Bengü, Adil Köknar adını alan Adolf Körner, Seyfi Havaeri ve Muharrem Gürses'tir. Gürses'in piyasada sağladığı kasa gelirinin etkisiyle film çeviren filmcilerin de "Muharrem Gürses" okulundan oldukları söylenebilir (A.g.ç., s. 87). Ertuğrul için sinemanın ikinci planda olduğu baş yazarı olduğu "Perde ve Sahne" dergisinde de görülmüştür. Yazıların neredeyse hepsi tiyatronun nasıl gelişeceği üzerine olup, sinema üzerine makaleler de Hollywood hakkındadır (Esen, 2012).

Vedat Örfi eleştirmen Mehmet Fuat'ın babası olup bir dönem Mısır'a gitmiş burada Hz. Muhammet'in hayatını filme çekmek isterken gelen tepkiler üzerine ülkeyi terketmek zorunda kalmıştır. Sonrasında Mısır'ın ünlü oyuncusu Azize Emir ile oynayıp çektiği anlaşmazlık üzerine bıraktığı film Azize Emir tarafından tamamlanmış "Leyla" adıyla gösterilmişti. Bu film ilk uzun metrajlı Mısır filmi sayılmaktadır (Gürata, 2000).

1940-1941 savaşın olumsuz etkilerinin göründüğü bir sezon oldu. Önceki sezon beş film varken şimdi İpek film-Muhsin Ertuğrul yapımı "Akasya Palas", "Kahveci Güzeli" ve HA-KA film-Faruk Kenç yönetmenliğinde "Kıvırcık Paşa" ile üç film sinemalara geliyordu.

Savaşın ilk yılları modern silah ve araçların ne kadar önemli olduğunu göstermiş, bunun üzerine Genelkurmay başkanlığının talimatıyla ordunun ve halkın bilgilendirilmesi amacıyla filmler çekilmesine karar verilmişti. Ordu Film Merkezi'nin bu maksatla sinema makinelerini satın alacağı ülke ilk dünya savaşındaki gibi yine Almanya'ydı. Bu şekilde sıkıntılı bürokratik süreçlerin ardından 1944 yılında "Takviyeli Bir Piyade Alayının Tank Def ve Tardı" ve "Ağrı Dağı''na Çıkış" adında iki film çekildi. Milli Müdafaa Vekaleti filmin İcra Vekilleri Heyeti ve Meclis üyeleri ile münasip görülecek devlet görevlilerine izletilmek üzere Halkevi Sinemasında veya şehir sinemalarının birinde icrasının uygun olacağını bildirmiştir (Özuyar, 2011, s. 281).

1941-1942 sezonunda İpek film-Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmeye başlanan "Nasreddin Hoca Düğünde" filmi ham film sıkıntısı ve filmin başarılı olamayacağına yönelik düşünce yüzünden yarım kalır. Bu sezon tek yerli film vardır. Karl Grune'nin "Eifersuct" (1925) filmi esinli "Kıskanç".

1942-1943 sezonunda Faruk Kenç'in HA-KA filmden parasını alamaması nedeniyle ayrılmasıyla onun yerine Çekoslavakya'dan getirtilen geçmişi şâibeli, yalancı, şarlatan olduğu söylenen bir Yahudi olan Adolf Körner'in çektiği "Sürtük" filmi sinemada gösteriliyordu. Aslında aynı yıl Reşat Nuri'nin "Hülleci" romanından uyarlanan "Duvaksız Gelin" filmini çeken Körner'in bu filmi sansüre takılmış ancak savaştan sonra gösterilebilmişti. Sürtük Bernard Shaw'ın ünlü hikayesi "Pygmalion" undan Mahmut Yesari uyarlamasıydı ve tiyatro gösterimi de büyük bir ilgi uyandırmıştı. Film aslında önceki sezon gösterime girecekti ama filmin orjinali sinemalarda yerini alınca bu filmin gesterimi sonraki sezona kaldı.

1943-1944 sezonunda, aslında çekimine 1940'da başlanan ancak çeşitli sorunlar nedeniyle ertelenen "Nasreddin Hoca Düğünde" filmi sinemalarda yerini aldı. Muhsin Ertuğrul aslında Burhan Felek'in senaryosunu beğenmemiş İpekçilerin hatırı üzerine filmi çekmişti. Savaş yıllarında baş gösteren ham film sıkıntısı da buna eklenince filme bir süre ara vermişti. Filmin sinema tarihimiz açısından önemi Ferdi Tayfur'un kadroya sonradan dahil edilmesiyle oldu. Tayfur daha sonradan geliştireceği kendisine has şivesini ilk kez bu filmde kullanıyordu. HA-KA film Sürtük'ün başarısı üzerine Körner'e bu kez "Kerem ile Aslı" filmini, dönemin ünlü ses sanatkarları olan Malatyalı Fahri (Kayahan) ve Müzeyyen Senar başrollerinde çektirmişti. Muhsin Ertuğrul'un Münir Nurettin ile açtığı yol bu kez HA-KA film ile devam ediyordu. Ancak film ticari olarak sûkûtu hayale yol açtı. "Dertli Pınar" (1943) filmi ise HA-KA filmden ayrılınca boş kalan Faruk Kenç'in Necip Erses'in Ses filmine geçmesiyle ortaya çıktı. Kan davası teması ilk kez bu filmde kullanılmıştı. Kamera "Aysel Bataklı Damın Kızı" (1935) filmi sonrası ikinci kez köye çevriliyordu. Filmin bir özelliği de özellikle 60'lar ile birlikte daha sık görülmeye başlayan başrol oyuncusuna başka bir ses sanatkarının şarkılarının oturtulmasının başlangıcı olmasıydı. Nezihe Becerikli'nin sahnelerinde Zehra Bilir'in (Eliza Surhantakyan) (Sekmeç, 2007 b) türküleri görülmekteydi. Buna Sadi Işılay'ın besteleri de eklenmiş Ertuğrul'un başlattığı ekol devam etmiş ve film büyük bir gişe başarısı elde etmişti. Filmin bir özelliği de tamamen sessiz çekilip sonradan dublaj yapılmasıydı (Sağlık, 1996, s. 101). Bu daha sonra Türk filmlerinde bir gelenek haline gelecek en az oyuncular kadar meşhur Ferdi Tayfur-Adalet Cimcöz kardeşler (Söğüt, 2000), Abdurrahman Palay, Hayri Esen, Sadettin Erbil, Ağah Hün, Rıza Tüzün, Nevin Akkaya, Jeyan Mahfi, Sami Ayanoğlu, Toron Karacaoğlu, Mücap Ofluoğlu, Birsen Kaplangı, Doğan Bavli, Erdoğan Esenboğa, Fatoş Balkır, Esen Günay, Vala Önengüt gibi efsane olacak dublaj sanatçıları ortaya çıkacaktı. Tayfur Arşak Palabıkyan ve Balıkçı Osman tipini sıfırdan yaratmış, Laurel ve Hardy filmlerini kendine özgü bir tarzda yorumlamıştır (Yıldırım, 2015 b, s. 224). Dublaj yaklaşmakta olan bir dönemin habercisidir de aynı zamanda. Vergi oranlarının düşmesi, köyden kente göç, toparlanmakta olan film endüstrisine beklemediği bir ivme kazandırdı. Radyonun yanısıra sinema önde gelen eğlence biçimlerinden biri oldu. 60'lı yılların başında hızla büyüyen talep, yapımcıları hazırlıksız yakaladı. Alelacele yapılan düzenlemelerle yapım süreci hızlandırıldı. Düz aydınlatma, olabildiğince az kamera pozisyonu ve durağan

görüntüler, senaryo yazma zahmetinden sakınmak için daha fazla tekrar ve uyarlamalar, iç içe çekimler. Bunlar ortaya bambaşka bir anlatım tarzı koyuyordu (Erdoğan, 2003, s. 111).

Dertli Pınar filminin kar etmemesi üzerine Ses film bu kez yakın zamanda ülkesine dönmüş olan Faruk Gelenbevi'ne "Deniz Kızı" (1944) filmini çektirmişti. Gişe bakımından zarar olan filmde, aldatılıp bara düşürülen saf bir denizci kızın öyküsü melodram şeklinde anlatılıyordu. Faruk Kenç çalıştığı HA-KA ve Ses filmin ardından kendi şirketi olan İstanbul filmi kurmuş buradan ilk yapımı olarak "Hasret"i (1945) çekmişti. Tema itibarıyla köyde kız kaçırma sorununa eğilen film Ertuğrul'un başlattığı şarkılı-türkülü filmler geleneğini Sadi Işılay'ın müzikleri ve Münir Nurettin'in icrasıyla devam ettiriyordu. Geçiş dönemi yönetmenlerinden Şadan Kamil'in "13 Kahraman"ı (1945) "Die Letzte Kompagnie" (1930) filminin uyarlamasıydı. 1806 Prusya-Fransa savaşını konu alan Alman filmi tarihimizin yaralı bir dönemine, 93 harbinin meşhur "Plevne Müdafaası"na uyarlanmış, savaş kaybedilmek üzereyken komutan ve 12 kahramanın tarihi değiştirmesi konu edilmişti. Filmin gösterime girdiği tarihte Türkiye Almanya'ya karşı tarafsızlığını bozmuş ve savaş ilan etmişti.

Adolf Körner'in HA-KA film adına çektiği ilk filmi "Duvaksız Gelin" Hüseyin Rahmi'nin Halkevi sahneleri için iç propaganda maksatlı yazdığı "Hülleci" romanından uyarlamaydı. Adından da anlaşılacağı gibi Medeni Kanun öncesi evlenme-boşanma adetleri komedi yoluyla propaganda yapılıyordu. Bu haliyle 1941'de sansüre uğrayan film sonradan şirketin sahibi Halil Kamil tarafından yeni sahneler eklenerek 1945-1946 sezonunda gösterime girdi. Aslında açıklanması gereken bir nokta da Kemalist ideolojinin ve devrimlerinin yayılması için yazıldığı, çekildiği söylenenen eserlerin yine bu ideolojinin hâkim olduğu bürokrasi tarafından nasıl engellendiğidir. Yani iki resmi ideoloji mi vardır, yoksa "Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası", "Serbest Cumhuriyet Fırkası" ve "Demokrat Parti" ekseninde zamanla sağ düşünceye evrilen nabız mı burada etkili olmaktadır.

Şehir Tiyatrosu oyuncularından Talat Artamel ilk kez kamera arkasına geçiyor Gelenbevi'nin gişe başarısızlığı üzerine Ses filmden ayrılmasıyla bu şirket hesabına "Hürriyet Apartmanı" (1945) filmini çekiyordu. Bu kez özgün seneryodan vazgeçen şirket Sedat Simavi'nin konusu Meşrutiyette geçen tiyatro oyununu sinemaya uyarlıyordu. Film aşk hikayesi olsa da üst düzey yöneticilerin o çalkantılı günlerde

yaşadıkları işlenmekteydi. Filmin dikkat çekici yönlerinden birisi de alaturka müzikleri Sadi Işılay, alafranga müzikleri ise Muhittin Sadak'ın yapmasıydı (Özuyar, 2011, s. 266-274).

F. N. Çamlıbel'in "Yayla Kartalı" oyunu Sami Ayanoğlu yönetiminde sahneye konmuş yine aynı yıl (1945) Muhsin Ertuğrul tarafından günümüzün ünlü oyuncusu Rutkay Aziz'in amcası Fuat Rutkay'ın kurduğu Halk film adına çekilmişti. Film Sadettin Kaynak, Necip Celal besteleri ve Necmi Rıza icrasıyla müzik desteği alacak, melodrama dönüşecek, halktan umulan ilgiyi görecekti. Cahide bu filmde de bar kadınını oynuyor Ertuğrul ise aşk-macera filmlerini sürdürüyordu. 1947 yılı itibarıyla "Kızılırmak-Karakoyun" filmiyle Ertuğrul bir kez daha köye dönüyor bu defa yörüklerin hayatını konu alıyordu. Karakoyun efsanesi ve Irmaktan geçerken boğulan gelin efsanesi ustaca birleşiyor böylece film oluşuyordu. Filmin önemli yanı Muzaffer Sarısözen'in derlediği türkülerin icra edilmesiydi (Onaran, 1981, s. 301-303).

Türlerin getirdiği ilk sinemasal modanın Ertuğrul'un operet filmleriyle başladığı dikkate alınırsa Sinemacılar döneminin getirdiği moda ise 1950'lerde ortaya çıkan tarihsel filmlerdir. Vedat Ar "Üçüncü Selim'in Gözdesi", Baha Gelenbevi "Barbaros Hayrettin Paşa", Münir Hayri Egeli'nin "Cem Sultan", Aydın Arakon "İstanbul'un Fethi", Sami Ayanoğlu "Yavuz Sultan Selim Ağlıyor"u bu modanın öne çıkan filmleriydi. 1954'e dek süren bu akımın oyuncuları da Cüneyt Gökçer, Sami Ayanoğlu, Bülent Ufuk'tan oluşuyordu (Özgüç, 1993, s. 21). Aslında 1948 tarihi film türü bakımından tam bir dönüm noktasıdır. Halk film "Akıncılar" (1948), İpek film "İstiklal Madalyası" (1948), Erman kardeşler ise "Vurun Kahpeye" (1949) filmlerini çekerek 50'lerde daha yoğun bir şekilde devam eden bu türü başlatmışlardı. Halide Edip uyarlaması film illüstrasyonlarında iki milli figür öne çıkmaktadır. Başı yarı açık modern bir eğitim görmüş İstanbullu kadın muallime ve elinde kocaman bir Türk bayrağı ile silah tutan kalpaklı Türk süvarisi. Vatanın bağımsızlığı ve cahil halkın eğitilmesi ideali uğruna kendisini feda etme temasını işleyen filmin trajik sonunda İstiklal Marşı duyulur. Eski rejimin yozlaşmış unsurları olan yobaz, bağnaz, vatan haini, gerici din adamı tiplemesi ile, işbirlikçi, çıkarcı ve padişahçı eşraf mahkûm edilmekte, milliyetçilik ve modernite yüceltilmekte, vatanı için kendini feda eden kahraman ideali işlenmektedir (Yıldırım, 2015 b, s. 212). 1951 yapımı "Barbaros Hayreddin Paşa" İpek filmin rakibi Atlas film yapımı "İstanbul'un Fethi"ne karşı bir cevap olarak çekilmiştir.

Filmde şoven bir söylem üzerinden yabancı düşmanlığı kolayca görülmektedir. Gaza, cihat vurgusu ve dini ayrımcılık yapan bu film, kefere/kafir söylemiyle de açık bir İslamcı mesaja sahiptir. Karakterler, melodramlardaki gibi mutlak iyi ve kötü olarak resmedilir. Osmanlılar iyiliği ve erdemi temsil ederken; Hristiyanlar ve onlarla işbirliğinde olan Kuzey Afrika Müslüman Araplar kötülük, nifak, sapkınlık ve zalimlikle ilişkilendirilmektedir. Osmanlının düzeni "hak" üzerine kurulmuşken, Arapların ve Avrupalıların bozuk düzenleri sapkın ve despot liderleri üzerinden tamamen dekadan, sadik ve hedonist bir bağlamda resmedilmiştir (A.g.ç., s. 216-217).

1950'lerden sonra sosyal hareketliliği sağlayan başlıca iki öge eğitim ve göçtür. Cumhuriyetin o ilk dönemlerindeki güzellik yarışmalarına katılan, içtimai görünürlük kazanan kadının yerine, 50'lerin filmlerinde ataerkil aile içinde, kırsal kesimdeki kadınların yaşamlarının kontrolü babalarının, kocalarınıın, kardeşlerinin, oğullarının idaresinde olarak resmedilen kadın gelmiştir. Kadın itaatkar ve çilecidir. Şehirde Amerikan tarzı yaşam biçimi sinema ve gazeteler yoluyla işlenir. Kadının meslek sahibi olarak bir statü kazanabileceği imajı ertelenerek güzelliği ve bedeni üzerinde odaklaşılır. "Cemiyet Haberleri" başlığında balo, çay ve defilelerde görünür. Filmlerde ise fakir ve gururlu genç kız, zengin ve kötü kadın, kör, tecavüze uğrayan, aldatılan, iyi yürekli hayat kadını ya da kenar mahalle kızı, baştan çıkaran erotik kadın tiplemelerinde kendini bulur. Eğitim ve göçün en çok işlendiği dönem ise 1970-1980 arasıdır. 60'larda "Toplumsal Gerçeklik" akımıyla Halit Refiğ'in kadın sorunlarını irdelemeye çalıştığı birkaç film dışında kadın kahramanların özgünlüğü yoktur; genel olarak baştan çıkarıcı "femme fatale" veya erkeğe tâbi yan karakterleri canlandırmışlardır (Öz, 2018).

Türk sinema tarihinde dönemleştirme yapıldığında genel olarak 1952-1963 arası "Sinemacılar Dönemi" diye kavramsallaştırılır ve Ömer Lütfi Akad'ın "Kanun Namına" filmi başlangıç olarak alınır. Onaran'a göre (1994, s. 52) Akad'ın 1949 yapımı "Vurun Kahpeye" sonrasında "Lüküs Hayat", "Tahir ile Zühre" ve "Arzu ile Kamber" filmleri varsa da bunlar sinema sanatının ögeleriyle donatılmamıştır, bu yüzden Kanun Namına bir başlangıç olarak alınmalıdır. İstanbul'da gerçekten yaşanmış olan kıskançlık sonucu bir cinayet silsilesini konu alan film, muazzam sokak görüntüleriyle dönemini iyi bir şekilde yansıtmaktadır. O tarihe kadar kamera bu kadar çok dışarıya çıkmamışken şimdi aynı zamanda bir belgesel edasıyla film unutulmazlar arasına girmiştir. Ağabeyi Çetin Karamanbey'in asistanlığını yaptıktan sonra soyadını değiştirerek Metin Erksan olacak

ünlü yönetmen ilk olarak biyografik filmle sinemaya atılmıştır. "Aşık Veysel'in Hayatı" (Karanlık Dünya) filmi bazı sahneleri yüzünden sansüre tabi olmuştur. Film sansürden çıktıktan ve yeni sahneler eklendikten sonra tanınamaz hale gelir. Biçer-döğerler ve doktorlar eklenmiş, köye büyük bir hastane kurulduğu söylenmiştir filmde. Yani Erksan dahi son haliyle filmini tanıyamaz durumdadır (Milli Sinema: Açık Oturum, 1973, s. 33). Yine aynı yıl bu kez sinemaya ilk filmini sunan Atıf Yılmaz Batıbeki'nin "Kanlı Feryat" adlı melodramı gelir. DP'nin gücünün zirfesinde olduğu bu dönemlerde sinemacılar yavaş yavaş film çekmeye başlar.. Ancak sansürün daha önceki devirlerden daha vurucu bir şekilde işlemekte olduğu görülür.

Türk sinemasında "Yeşilçam Sineması" geleneğinin 1950'ler itibarıyla başlamasında sözlü kültürün anlatı formlarından birisi olarak masalın önemli yeri bulunmaktadır. Bu gelenekten gelen "gölge oyunu" ve "orta oyunu" köken olarak tamamen Türk özellikleri taşımasa da kültürümüzün önemli bir parçasıdır. Bu tarihlerde elektriğin hızla yaygınlaşması, yeni sinema salonlarının açılması Anadolu'da seyirci sayısını arttırdı. Bu seyirci geleneksel seyirlik anlayışını, kültürel özelliklerini sinemaya yansıttı. Anadolu bölge işletmeleri seyirci tepkisine göre yatırımcılara sipariş verdi. Masal anlatıcısının masalı kitlesi doğrultusunda seçmesinde ve ona uygun anlatmasında olduğu gibi, Yeşilçam'da seyirciye istekleri doğrultusunda kadrosuna ve öyküsüne sahip filmler sundu. Filmler birbirlerine benzese de sistem 1980'lere dek sürdü (Güngör, 2006, s. 127-130). 1950'lerde film şirketleri çoğalmışsa da, bunların büyük bir kısmı kota yüzünden güçlükle ulaşılan film peliküllerini, gerçekten film üreten firmalara karaborsa fiyatına satmak için kurulmuştur. Bu yıllarda yapım sayısı giderek artar ve popülerleşme ile bütün dünyada olduğu gibi tür filmleri ortaya çıkar (Yıldırım, 2015 a, s. 53). Bu dönem için dikkat çekici bir film de Mısır filmi "El Hac"ın uyarlaması olan 1952 yapımı "Hac Yolu" belgesel filmidir. Filmi yedi kez seyredenin hacı sayılacağı söylenmiş, seyirciden filmi abdestli olarak seyretmeleri istenmiştir. Seyirciler sinemanın etrafında yalınayak dolaştırılmış ve film aralarında gülsuyu dağıtılmıştır (Işık, 2018, s. 807).

1952 yılı oyuncular açısından da önemlidir. Dönemin tek sinema dergisi Yıldız'ın düzenlediği yarışmayla gelen Belgin Doruk ve Ayhan Işık sinemamızda yeni yüzlerdir. Işık Batılı anlamda star sisteminin kurucusu sayılır (Özgüç, 1993, s. 24). Köy filmleri türünde olan "Toprak" (1952) Fikret ve Nedim Otyam kardeşlerin ortak

eseriydi. Köy yaşamı idealize edilmiş, zengin ve güçlü ağa ile topraksız ve yoksul köylü arasında - Cumhuriyet'in harcı olan sınıfsız ve imtiyazsız toplum gibi – bir sınıf farkı ya da çatışması yoktur. Köylüler için her şeyi yapan dert babası ağa onlara samimi bir şekilde yardımcı olur. Bunların üstüne bir de devletin toprak reformu politikasına alakasız bir söylem eklenmiştir. Topraksız köylü müracaat ettiği mercîden hemen tapusunu alır (!). Oysa filmin çekildiği tarihte DP öyle bir reform yapmadığı gibi zaten partinin 1946'da kuruluşu sayılan "Dörtlü Takrir" (Eroğul, 1990) buna karşıtlık üzerinden ortaya çıkmıştı. İdealizasyon köy barakasının duvarında da temsil bulur. Kurtuluş Savaşı resmi ve Mustafa Kemal portresi asılı olan duvarın dışındaki yaşamda köylünün milletin efendisi olduğu görülür (Yıldırım, 2015 c, s. 56-57).

1953 yapımı "Halıcı Kız" filmi Yapı ve Kredi Bankası'nın Türkiye'de sinema endüstrisi kurulması için büyük yatırımlar planlayan, bunun için bankanın kurucusu Kazım Taşkent'in 10 yaşındayken Alplerde bir heyelanda ölen (1939) oğlu Doğan adına (Çelik, 2014) kurduğu "Doğan Kardeş Yayınları Kurumu" tarafından yapılmış ama zarar edince şirketin bu alandan çekilmesine neden olmuştur. Ertuğrul'un filmi "Renkli ilk Türk filmi" diye kayıt düşülmüşse de Baha Gelenbevi'nin 1948 yapımı "Çıldıran Kadın" filminin Kız kulesini gösteren bir sahnesinde ama sadece burada renk kullanılmıştır, ancak buna tam renkli demek mümkün değildir elbet. Armatör Ali İpar ise Ertuğrul'dan bir yıl önce "Salgın" filmini çekmeye başlar. Çekimler bittikten sonra filmi Amerika'ya göndermiş kurgusunu da orada yapmıştı. Ancak biraz geç gelince tarihe ilk Türk filmi Halıcı Kız olarak geçti (Evren, 2003). İpar daha sonra Yassıada mahkemelerinde de yargılanmış sonra beraat etmişti (Sekmeç, 2007 a)

Erman filmin Atıf Yılmaz'ın yönettiği "Hıçkırık" (1953) filmi eleştirmenlerin horgördüğü bir melodramdı. Kerime Nadir'in bu romanı ilk kez 1937'de Tan gazetesinde tefrika edilmiş kısa zamanda okuyucunun ilgisini çekmişti. Romanın dolayısıyla filmin geniş kitlelere ulaşmadaki gücü maddi kültür anlamında Batı'yı yüceltirken manevi planda Doğu'yu unutmamasından ona ehemmiyet vermesinden kaynaklanır Doğu-Batı ilişkisine çatışmacı değil senkretik yaklaşır. Cumhuriyet sonrası farklı toplumsal sınıflar ve eğitim seviyelerinden gelen insanları etkilemede başarılı olur. Filmin geçtiği mekanlardan biri olarak okul, taşra kentinde yaşayan kız erkek burjuva çocukların birlikte okuduğu, ahşap bir dekorasyona sahip, dünya küresi ve Türkiye haritası gibi modern aksesuarlarla donatılmış bu yer, çağdaş eğitim yoluyla

modernleşmeye verilen önemi itinayla görselleştirir. Mekanlardan diğeri olan köşk tüm yaşayanlarıyla Cumhuriyet'in yaratmak istediği modern Türkiye'nin elit küçük evrenini oluşturmaktadır. Dönemin diğer filmlerinde olduğu gibi işçi sınıfı herhangi bir toplumsal bilinç taşımamakta aksine kentsoylulara severek hizmet etmekte, kurulu düzeni bozmamaktadır. Erkek karakterler öğretmen, yüksek devlet memuru ve doktor gibi Cumhuriyet'te büyük itibar gören burjuva sınıfını tanımlayan meslekleri icra etmektedir (Yıldırım, 2015 c, s. 37-41).

İlk filmini 1954'te "Yetim Yavrular" adıyla çeken Memduh Ün bu filmle dönemin yaygın türü olan melodramı kullanmıştı. Yeşilçam döneminin melodramik köy filmleri denince akla gelen ilk isim eleştirmenlerin pek beğenmediği Muharrem Gürses'ti. 1954-1964 arası yazdığı, yönettiği, oynadığı altmış sekiz filmden kırk üçü bu türdeydi. Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" kitabı bu bakımdan bir çığır açmış DP muhalefetteyken CHP aleyhine çok kullandığı bu kitabı. hükümet olduğunda ulusal karaktere hakaret ve dünyadaki imajımızı zedelemeye yönelik bir tehdit olarak değerlendirerek Makal'ın öğretmenlik yapmasını yasaklamış ve yazarı hapise atmıştı. Bu durumda okuryazarlığın düşük olduğu bir ülkede, kitaba dahi böyle davranan hükümetin, köyü konu alan filmlere nasıl yaklaşacağı da tahmin edilebilir (A.g.ç., s. 50-51).

Türk sinemasında dinsel öğelerin kullanıldığı ilk kurmaca film, Hicri Akbaşlı tarafından 1956'da çekilen "Âşıklar Kabesi Mevlana'nın Hayatı" filmidir. Bu film daha sonrasında yapılan filmlere bir prototip olmuş, sonrasında da dini filmler hep aynı çizgiyi izlemiş, dinsel temalardan çok kişilikler işlenmiştir (Işık, 2018, s. 807).

Sabahattin Eyüboğlu, Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Aziz Albek'in 1954'te kurulan "İstanbul Üniversitesi Film Merkezi"nde başlayan belgesel film çalışmaları da –akım veya klasik olarak değil, bir geleneğe öncülük ettiği için- Türk belgesel sineması açısında önemli bir yeri vardır. Üçlünün "Anadolu Destanı" adını verdikleri, sanat tarihi ve arkeolojimizi ilgilendiren çalışmalarıyla binlerce yılın kültür ürünlerini ve mirası değerlendirmişlerdir. "Hitit Güneşi" filmi Berlin Film Festivali'nde dalında ikinci olmuştur. 1957'de daha sonra kitap haline de getirdikleri sonrasında Berlin'de mansiyon aldıkları "Siyah Kalem"i çektiler. 1959'da Nakkaş Osman'ın "Surname"si çekilir. "Karanlıkta Renkler" belgeseli belgeseliyle o güne kadar bilinmeyen "Saklı Kilise"yi ortaya çıkarırlar. Kilisede ressamın kullandığı bezleri , üzerindeki boyalarıyla birlikte

bulurlar. 1959'da "Anadolu'da Roma Mozaikleri" sonra "Nemrut Tanrıları", "Eski Antalya Suları", "Ana Tanrıça" ve "Karagöz'ün Dünyası" ile Anadolu'nun kadim kültürlerini ortaya çıkaran belgesellerine devam ederler Eyüboğlu 1974 sonrası "Eczacıbaşı Kültür Filmleri Dizisi"nde de yine ödüller alacağı belgeseller çekmeye devam etmiştir (Avcı, 2016, s. 139-149).

Kemal filmin mahdumları Osman Fahir Seden ilk filmi "Kanlarıyla Ödediler"i 1955 yılında çekmişti. İki kardeşin bir "femme fatale" için birbirlerine düşmesi şablonunu anlatan film belirli bir başarı kazanmıştır. Kardeşlerin oturduğu geleneksel orta sınıf ailenin mekanı dini Eyüp ile onları baştan çıkaran kadının evi Batılılaşmanın temsilcisi Taksim arasındaki yaşam tarzı birbirine tezattır. Bu dikatomi film şirketleri açısında bile farklılık göstermektedir. Kemal filmin melodramları için Doğu-Batı uyuşmaz ve çatışmalıyken, Erman film için uyumlu ve sentetiktir. Femme fatale sarışın yıldız Neriman Köksal ile temsil edilir. Uzlaşma ev kadını, anne ve eş olarak kutsallaştırılan tipik esmer kadının aksi yönde konumlanmaktadır. Kadına dair bir fikir vermesi açısından değerlendirilirse; bağımlı olmayan, boyun eğmeyen kadınlar namus üzerinden sorunsallaştırılmış ve ahlâken düşük olarak resmedilmiş, bu kötü kadını seven erkeklerse kötünün kurbanı gibi gösterilmiştir (Yıldırım, 2015 c, s. 46-48). Aynı yıl çekilen Zeki Müren'in "Son Beste" filmi yine dikatomiler açısından dikkat çekicidir. Bu filmde de Hıçkırık'ta olduğu gibi modern-geleneksel çatışması değil etkileşim söz konusudur. Musikişinas bir ortamda şarkısını icra eden Müren - sinemamızda çok sık rastlanan şablon olarak – dekadan figürler olarak tasvir edilen züppe, kibirli sosyete gençlerinin alayına maruz kalır. Uzlaşma geleneksel tambur ile modern piyano arasında temsil edilir (A.g.ç., s. 45). Yaşar Kemal'in popüler romanı "İnce Memed"in tesirinden faydalanmak isteyen Duru film diğer köy filmlerinden farklılaşan "Beyaz Mendil"i çeker. Eleştirmenlere göre sonunda gerçek bir köy filmi çekilmiştir. Ancak "Karanlık Dünya" filmindeki sansürün benzeri burada da yapımcıların karşısına çıkar. "Türk topraklarını verimsiz ve çorak olarak tanıttığı için" film on sene yurtdışına gönderilmemiştir. Akad'ın tohumunu attığı bu gerçekçi köy filmleri Metin Erksan, Yılmaz Güney ile devam edecektir (A.g.ç., s. 59-60).

Orhan Elmas 1957'de "3. Kat Cinayeti" filmiyle sinema kariyerine başlamış köy filmleri, kara film ve öykülü filmlerle mesleğine devam etmişti. İlk filmini 1958'de

“Kızımın Başına Gelenler” ile çeken Nevzat Pesen başlangıcından intihar ettiği 1973 yılına dek bütün filmleri komedi ve öykü, macera türündedir.

Erksan’ın “Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor” (1958) filminde çökmekte olan Osmanlı’yı “efe-devlet çatışması” üzerinden anlatmaktadır. Sonradan MTTB’nin düzenlediği “Milli Sinema Açık Oturumu”nda Çakıcı’nın İngiliz emperyalizminin çıkarlarına hizmet ettiğini yazacak ama sansür nedeniyle bunu filme alamadığını itiraf edecektir. “Soylu eşkıya” teması Yaşar Kemal’in “İnce Memed”inden beri döneme damga vursa da Erksan ne devlet otoritesinin şiddet aygıtı zaptiyeyi ne de eşkiyalaşan tehlikeli zeybekleri idealize eder. Çatışmanın kişisel, ailevi, hukuki ve toplumsal temellerini göstermeye çalışır. II. Meşrutiyet’in ilanını filmdeki auteur yönetmen kaynaklı monarşi karşıtı dış sesin “Artık memleketin asayişi de düzelmeye yüz tutmuştur. Dağlar eskisi kadar serbest değildir” sözlerinden anlamaktayız (Yıldırım, 2015 b, s. 219-221).

1950’li yıllarda iktisadi, siyasi ve sosyal olarak DP’nin tek başına iktidarının etkisi görülmektedir. “Truman doktrini” ekseninde “Marshall yardımı” ile Amerika etkisi başlamış süreç içinde yoğunlaşmıştır. Kasaba köyün üzerinde kurduğu iktisadi güç ile kendisini var eder. Köyün naifliği kasaba yobazlığının karşısında bir olgu olarak görünmektedir. Tarımda makineleşme şehir-köy ilişkilerini arttırmış ancak onların aralarındaki statüyü değiştirmemiştir. Çok partili rejimin sonucunda kasaba, ocak-bucak, köy teşkilatlarıyla partinin merkezi arasında bir bağ kurmak bakımından önem kazanmıştır. Çoğu milletvekili de bu bölgelerden seçilmektedir. Kasaba aydınların düşünceleriyle hükümet siyasetini halk kitlelerine aktaran bir geçit gibidir. Devlet işleriyle uğraşan küçük memur şehirde yaşar ve merkezden uzak olduğu için kolaylıkla yerli nüfusun etkisine girer. Kasaba kalıplaşmış düşüncelerin katılaşmış İslam kavramlarının beşiğidir, bu durumuyla da muhafazakarlığın yıkılmaz bir kalesidir. Köy kadınları büyük şehire değil kasabaya gittiğinde çarşaf giyer. Yakup Kadri’nin “Panorama”, İlhan Tarus “Yeşilkaya Savcısı”, Necati Cumalı’nın sinemaya da (1982) aktarılan eseri “Mine”, Atilla İlhan’ın “Sokaktaki Adam” ı ve Kemal Tahir, Orhan Kemal bazı romanları kasabanın fikir dünyasını ustaca yansıtır. Bu eserlerde kahraman çoğunlukla kasabanın tanınmış, zengin kişileridir. Her türlü reforma karşı duran iki yüzlü bir gerici olan bu tipler müthiş kurnazdırlar da aynı zamanda. Karaosmanloğlu’nun romanındaki Tahincizade Hacı Emin çevresindekilerin dini

duygularını sömürmek için "Hacı" lâkabını almıştır. Çoğunlukla çok eşli, içkici, karanlık işlerle uğraşan tiplemelerdir. Devrimleri kendi ikbaline aykırı gördüğü için bunları yaymaya çalışan memurları, idealist aydınları ezmeye çalışır. Barımayan bu kişiler bölgeyi terk ederler, kalan memurlar da bu kişilerin elinde bir oyuncak olur ve devrimleri baltalarlar. Hükümete ise yalan, yanlış raporlar göndermektedirler (Karpat, 1962, s. 53-54).

1948'de "İstiklal Madalyası" filmiyle Kurtuluş Savaşı filmleri dönemi başlamış ve "Fato ya İstiklal ya Ölüm" (1949) ve "Vurun Kahpeye" (1949) ve yeniden çevrilen "Ateşten Gömlek" (1949), "Allahaısmarladık" (1951), "Vatan İçin" (1951) filmleriyle hikaye biraz değişse de "Kahraman Türk Askeri" tiplemesi Yeşilçam'daki yerini almıştır. DP'nin getirdiği muhafazakarlaşma ve Kore savaşı kahramanlık hikayeleriyle birlikte Türk tarihine ilgi artmış, üst üste tarihi kişilikleri veya olayları konu alan filmler çekilmeye başlanmıştır. Mütareke döneminde İstanbul'u kana bulayan, Selda Alkor'un o dönem polis (Alkor, 1952) olan babasının öldürdüğü azılı serseri Hrisantos'u konu alan "İstanbul Kan Ağlarken", "İstanbul'un Fethi", "Kendini Kurtaran Şehir", "Vatan ve Namık Kemal" filmlerinin ortak özelliği Osmanlı'dan işgal yıllarına, Kurtuluş Savaşı'nın farklı dönemleri ve olayları konu almakla birlikte "milli duyguları" öne çıkarmalarıdır (Maktav, 2006).

Türk tugayı 1950 itibarıyla Kore'ye ulaştıktan altı ay sonra ilk Kore filmleri gösterime girmeye başlar. Sinemalarda Seyfi Havaeri'nin "Kore'de Türk Kahramanları", "Kore Gazileri"(Halk film), Vedat Örfi'nin Çanakkale ile bağlantısı kurulan "Kore'de Türk Süngüsü" (Milli film), Nurullah Tilgen'in "Kore'den Geliyorum" filmleri ardıardına gösterime girer. Çanakkale Savaşı'na katılmış bir gazinin, Kore'deki kahramanlıkları dinlerken geçmişini hatırlayan bir gaziyi anlatan, Kore'de Türk Süngüsü filmi Atatürk'ün İzmir'e girişini gösteren bir belgesel eklenmesiyle etkileyiciliğini arttırmıştır. Yine Halk film tarafından Kore'ye çekim yapması için gönderilen Kenan Erginsoy'un (Özuyar, 2007) belgeseli "Mehmetçik Kore'de" alelacele çekilmiş de olsa sinemalarda teveccüh görmüştü. Ancak bundan sonra Atıf Yılmaz'ın "Şimal Yıldızı" dışında savaş doğrudan konu edilmemiş, 1954 sonrası çekilen bazı filmlerde ise Kore'de öldüğü sanılan kahramanın memlekete dönmesi şeklinde temalar işlenmiştir.

Resmi olarak Türk sinemasının miladı olarak kabul edilen 1914 ile Dünya Savaşının başlangıcı 1939 arası 43, savaş yıllarınnda ise 18 film olmak üzere toplam 61 film üretilmiştir. Belgesel sinema açısından "Propaganda Dönemi" denilebilecek 1914-1956 arası imgesel sinema filmi sayısı 436'dır. 1946-1956 arası ise film sayısı 375 ile yükselişe geçmiştir. 1946'da yılda altı film üretilirken, 1956'da bu sayı 51'e yükselmiştir. DP. dönemi ise film sayısı 600'e yakındır. 1922'de çekilen "İstiklal" filminden 1954 "Atatürk Sevgisi"ne kadar pek çok film belgesel unsurlar taşısa da çoğunlukla propaganda içeriği taşımakta bu yüzden belgesel film sıfatına uyamamaktadır. Devlet eli veya desteğiyle üretilen ve ulus-devletin varlığına ve sürekliliğine katkı sağlayacak filmlerin temel karakteristiği, temasından öte, askeri bir ruh taşıyor olmasıdır. Batı'ya karşı cephe savaşlarında "muzaffer" olunan ancak savaş sonrası "muasır medeniyet" için ona erişilmesi gereğinin farkında ve çabasında olunan bu dönem, sinemanın cılız kaldığı bir süreçtir (Aytekin, 2013, s. 130-131).

1959'da Kemal film, Osman Seden yönetiminde "Düşman Yolları Kesti" filmini çeker. Seden bir yıl önce köy filmi olarak tasarladığı ancak western esintili "Bir Avuç Toprak"ın çekimlerinden sonra özellikle milliyetçi kesimlerden hayli tepki almıştı. Bu filmde de benzer tepkiler alan Seden, tema olarak Kurtuluş Savaşı döneminde sık görülen İstanbul-Anadolu antinomisi üzerinde durmuştu. Kalpakla kodlanmış Anadolu ile, şık kıyafetleri ve fesleriyle, padişah efendilerinin otoritesini korumak için aslında düşmanla işbirliğine giren sinsi ve resmi figürler resmedilmektedir. Film "Vurun Kahpeye"de olduğu gibi işbirlikçi-padişahçı/direnişçi-Kemalist ikilemi üzerine oturmuştur. Filmdeki dramatik çatışma, Kemalist söyleme uygun ilerici-gerici sarmalı üzerine inşa edilmemiştir. Rakip karakterler, kendi davalarına hizmet eden ve bireyselliğini arka plana atmış tiplerden meydana gelir. Yunan kimliğinden bahsedilmeyen, bir çeşit hayali düşmanın yaptığı katliamların, tecavüzlerin ve cinayetlerin belirtilerinden faydalanılarak eksiltili ve eğretilemeli temsili ekseninde "Kalpak-Fes" politik çatışmasının görselleştirilmesi söz konusudur (Yıldırım, 2015 b, s. 215).

1952'de seneryosunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun yazdığı Metin Erksan'ın yönetmenliğinde "Karanlık Dünya, Âşık Veysel'in Hayatı" filmi çekildi. Film çeşitli tartışmalara yol açtı ve sansüre uğradı. Gecekondu kavramı 1940'lardan itibaren literatürümüze girmiş, ilk gecekondu filmi ise Orhan Kemal'in bir öyküsünden 1959'da

Atıf Yılmaz tarafından uyarlanan "Suçlu" filmidir. Toplumsal sorunların sinemada yaygınlaşması siyasi çalkantıların olduğu 1960'lı yıllardır. DP'nin politikaları ile başlayan iç göç neticesi buna hazırlıksız yakalanan kentleri karmaşaya sürüklemişti. Yeni sanayi bölgelerinin yakınlarında gecekondu semtleri oluşmaktaydı. Az alınan maaş, yol parasının olmayışı ve devlet arazisine kaçak yapılan konutlarla dengelenmiş böylece hem işçilere hem de devlete fazla yük binmemişti. Bu göç hadisesini 1964'de Halit Refiğ'in çektiği Orhan Kemal uyarlaması "Gurbet Kuşları" etkili bir şekilde göstermektedir. Ardından Ertem Göreç "Otobüs Yolcuları" (1961), Duygu Sağıroğlu "Bitmeyen Yol" (1965), Orhan Elmas "Altın Şehir" (1965), Atıf Yılmaz "Ah Güzel İstanbul" (1966), Feyzi Tuna "Gecekondu Peşinde" (1967) vb. kente göçü konu alan başlıca filmlerdir. 1970-80 arası iç göç konusunun çokça işlenmiştir. Akad'ın "Gelin", "Düğün", "Diyet" üçlemesi, Halit Refiğ'in "Fatma Bacı" (1972), Kartal Tibet'in "Sultan" (1978) filmleri göçerleri, kent-köy çelişkisini, gecekondu yaşamını, gelenekleri yansıtmışlardır (Yıldız, 2008, s. 12). Bu filmlerde hemşehrilik ilişkisinin göçerler açısından ne kadar önemli olduğu da görülmektedir. "Şoför Nebahat" (1960) seri filmlerinin de bu dönem de başlaması, ardından başka sanatçılarla da bu karakterin devam etmesi dikkat çekicidir. Nebahat'ın araba kullanması eril bir meslek olan şoförlükten para kazanması kadının toplumdaki konumunun değiştiğine, bedeninin ise yeni hareket formları kazandığına dair bir göstergedir. Diğer Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi "fazla Batılı olmayı" bir yozlaşma tehlikesi olarak tanımlıyor, kadının esas yerinin evi olduğunu vurguluyor, güçlü ve korumacı erkek karakter bulursa işinden vazgeçeceğini gösteriyordu (Ulusoy, 2015, s. 211). Filmlerde dikkat çekici bir yön de İstanbul'un bir arzu nesnesi olarak varlığının Yeşilçam filmlerindeki ağırlığı ile Anadolu seyircisi için de önemli bir etkisi olmuştur. Bu bağlamda Yeşilçam, bir büyük kent olarak İstanbul'u merkezden uzaklara taşıyan bir araç olarak kent ve kentli olmaya dair temsilleri, kalıpları ürettiği filmlerle aktarır. Mekan olarak İstanbul merkezli sinema üretimi kültürel olarak da İstanbul merkezli öyküleri dayatır. Bir imge olarak seyirciyi içine alan "yok" ama "var" olan durumu, beraberinde kentli olma, kentli insanın sorunlarını yaşama gibi aldatıcı bir duygu da uyandırmış olabilir. Filmler yoluyla, hayatında İstanbul'u hiç görme olanağı bulamayan uzaktaki bir seyircinin bile, İstanbul ve İstanbulluluk konusunda mutlaka bir fikri olmuştur. Modernlikle ve Batılılıkla paralel giden imgesinin zaman zaman beraberinde yozlaşmış ilişkileri, özgür

cinsellikle ilgili vurguları içeren ve çoğunlukla kadınlar üzerinden ilerleyen kurgusal bir yanlış anlaşılmalar kenti olarak da aktarıldığı ortadadır. Yine bu filmlerin sınıfsal farklılıklardan dolayı yaşanan sorunları değil de daha çok kentleşme ve modernleşme ile ilgili çatışmaları gündeme getirdiği görülmektedir (Kırel, 2012, s. 112-113).

Aslında "Gecelerin Ötesi" (1960) ile başladığı söylenen Toplumsal gerçekçilik akımının izdüşümü 50'lerde Karanlık Dünya gibi filmlerde de bulunabilinirdi. 1960'lı yılların ortasından itibaren Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu, Marx'ın Doğu toplumlarındaki üretim ilişkilerinin Batı'dan farklı olduğu yolundaki savına dayanarak, Osmanlı toplumundaki üretimin "Asya Tipi Üretim Tarzı" olduğu yönünde bir tez öne sürmüşlerdi. Kemal Tahir'in de desteğiyle Ulusal Sinemacılar, önce "Halk Sineması" sonra da "Ulusal Sinema" düşüncelerine kuramsal bir dayanak sağlamak maksadıyla bu tezleri kullandılar. Kavram Halit Refiğ tarafından ortaya atılmış, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad gibi yönetmenlerce de desteklenmiş bir mefhumdur. "Ulusal Sinema" dergisi etrafında toplanan bu yönetmenler, bu düşünceyi tanıtmaya, kuramını oluşturmaya çalıştılar. Öncelikle Halk Sineması kavramının yanlışlarının temelinden yola çıktılar. Türk temaşa sanatlarını kendilerine köken olarak gösteriyorlar, Batı sineması hayranlığına karşı duruyorlardı (Coşkun, 2009, s. 56-59). Refiğ bu akımda o kadar öne çıkıyordu ki MTTB Sinema Kulübü'nün 1973'te yaptığı "Milli Sinema" Açık oturumunda ilk söz kendisine verilen Metin Erksan, Refiğ'in çığır açan kitabı "Ulusal Sinema Kavgası"na gönderme yaparak "1000 yıllık Türk tarihinin en büyük bilim kitaplarından birini yazmış" olması nedeniyle ilk söz hakkının onda olduğu söyler ve mikrofonu ona verir (Milli Sinema Açık Oturum, 1973, s. 18). Refiğ burada Orta Oyunu, Karagöz gibi geçmiş türlerin biçimlerine yüzde yüz bağlı kalmakla bir Ulusal Sinema'nın oluşamayacağını, gelişen şartların meydana getirdiği eski anlatım biçimlerinden faydalanarak yeni biçimler yakalanabileceğini ifade eder. Açık oturumda söz Metin Erksan'a geldiğinde hayli ilginç şeyler söylemiştir. Çelebi Mehmet Anadolu'da birliği kurmaya çalışırken, Şeyh Bedrettin'in devlete silah çekerek bu birliği yıkmaya çalıştığını, Timur'un Erksan'ın devletine vuran bir müstevlî olduğunu, Pir Sultan Abdal'ın hem Acem şahının hem de Hızır Paşa'nın casusluğunu yaptığını söyler ve Pir Sultan'ın Anadolu'yu Acemleştirmek isteyen bir ajan olduğunu ekler (A.g.ç., s. 27-29).

Tanzimat edebiyatıyla birlikte başlayan alafranga-züppe tipi sinemamızda zengin aile tiplemesiyle devam etmiştir. Paraya, içkiye, kumara hasılı tüm kötü yollara meyyaldir bunlar. Birbirlerini aldatırlar, oğul ya da kızlarının sevdiği gençle birleşmesine engel olurlar. Bu ailelerin bir kısmı Yücel Çakmaklı'nın "Memleketim" (1974) filminde olduğu gibi Batılılaşma yüzünden ya da Akad'ın "Kader Böyle İstedi" (1968) filmindeki gibi zengin oldukları için böyledirler. Aile ilişkilerine yönelik eleştirilerin çoğu, zengin aile mevzubahis olduğunda karşımıza çıkar. Sonradan görmeler bile burjuvalar denli kötü aile kurmazlar, çünkü geleneksel bağları hâlâ sürmektedir. Burjuva aile üyesi kadınlar berberlerde, mağazalarda dolaşır, erkekler evle ilgilenmez kumar masalarında ailenin felaketini hazırlar, Yücel Çakmaklı'nın "Diriliş" (1974) filminde olduğu gibi kızlarını bile satacak denli kendilerini kaybederler. Oğullar serseri olur, haylazlık edip kız peşinde koşarlar, "Batsın Bu Dünya" (1975) filminde olduğu gibi zengin babayı güç durumda bırakırlar. 60'lı yılların ortalarında yapılan salon güldürülerinde zengin ailelere yönelik Hulusi Kentmen ve Vahi Öz örneklerinde olduğu gibi daha olumlu yaklaşım görülür. Çelişkiler kentli zengin aileyle taşralı zengin aile arasında doğar ve sonunda tatlıya bağlanırdı. Zenginliğin neden bu soysuzluklara zemin hazırladığı araştırılmadığı gibi karakter tahlillerine de girilmez. İyi-kötü dikatomisinde ilerleyen bir yapı vardır. Yoksul aileler sevecen, birbirlerine destek olan, sıcak bir ortamda resmedilirler. Yoksullar sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlâkın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinden memnun olmalarını, onlara imrenmemelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirmek mümkündür (Abisel, 2005, s. 78-79).

1966-1967 sezonu tarihi resimli roman ve fantastik çizgi roman kahramanlarının istilasına uğrar. "Killing", "Kızılmaske", "Casus Kıran", "Mandrake", "Maskeli Beşler" gibi ithal malı çizgi roman kahramanları, diğer yandan da bizden olan "Karaoğlan", "Tarkan", "Malkoçoğlu" filmleri (Özgüç, 1993, s. 42).

İlk defa Kemal film yapımı "Sözde Kızlar"ın (1924) dört yaşındaki oyuncusu Salahaddin'in (Özuyar, 2008, s. 22). ardından, 1970'lerde "Ayşecik", "Sezercik", "Afacan", "Yumurcak" serileriyle cocuk filmleri moda olmuştu. Bir anlamda "babalar ve çocuklar sineması" kabul edilen bu akımda küçük yıldızların destekçileri de prodüktör babalarıydı (Özgüç, 1993, s. 46). Yapıldıkları dönemde yoğun ilgi görmüş olan bu filmlerin merkezinde ailenin bütünlüğünü koruyan kahraman çocuklar yer alır.

Yetim kalmış, erken yaşta büyümüş, her felaketten zaferle çıkmış, güçlüklerle baş etmeyi bilen ama hiçbir zaman doğru yoldan ayrılmayan bu çocuklar filmlerinde büyüklere de örnek olmaktadır (Arslan, 2004, s. 50). Dönemin bir modası da masal filmleridir. Bu akım "Ayşecik" filmleriyle ün yapan Zeynep Değirmencioğlu'nun oynadığı "Pamuk Prenses 7 Cüceler" le başlangıç yapmıştı (A.g.ç., s. 45).

1970 yılında daha önce çeşitli şirketlere reji asistanlığı yaptıktan sonra kendi film şirketini kuran Yücel Çakmaklı'nın Şule Yüksel Şenler'in "Huzur Sokağı" romanından uyarladığı "Brleşen Yollar" filmi sinemalarda izlendi. Konu itibarıyla yine o kadim alafranga-alaturka dikatomisi işlenmiş ancak bu kez çözüm olarak din net bir şekilde gösterilmişti. Milli sinema akımını başlatan bu ilk filmin ardından bu kez Necip Fazıl'ın romanından aynı adla uyarlanan "Çile" (1972) filmi geldi.

Kendi film şirketini kapatan Çakmaklı, Erman film adına Orhan Gencebay'ın başrolünde "Ben Doğarken Ölmüşüm" ile arabesk bir film, "Garip Kuş" ile melodram ve "Memleketim" ile yine eski tarzı milli sinema eseri ortaya koyar. Televizyon filmlerinde yine benzer temaları işleyen Çakmaklı "Bir Adam Yaratmak", Denizin Kanı", "Dördüncü Murat", "Hacı Arif Bey", "Küçük Ağa", "Aliş ile Zeynep" gibi eserler verir (Onaran, 1994, s. 156-159).

1974'te, MTTB (Milli Türk Talebe Birliği)nin Sinema Kulübü'nde, sonradan "Akın Grup" adını alacak olan bir birliktelik kurmuşlar ve "Her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacaklarını" açıkladılar. Grupta Abdurrahman Dilipak, Salih Diriklik ile yedi kişi daha vardı. Diriklik'in ilk yapıtı "Gençlik Köprüsü" (1974) bu sürecin ardından ortaya çıktı. Mes'ut Uçakan bir taraftan "Lanet/İlenç" (1979 ?) filmini çekerek bu süreci devam ettirirken diğer taraftan da bu akımda öne çıkan yönetmen oluyordu. Uçakan, Çakmaklı, Diriklik, Tanrısever'in filmleriyle "Beyaz Sinema" denilen akım ortaya çıkmıştı. Basında ve aydın kesimde filmlerin lehine ve aleyhine yorumlar görülmeye başladı. TGRT (Türkiye Gazetesi Radyo Televizyonu)'nin yayına girmesi ve Yunus Yılmaz, Ahmet Hoşsöyler'in (Onaran, 1995, s. 233-234).dini filmleri sanat değeri bakımından tartışmalı olsa da önceki dört yönetmen önemli çalışmalara imza atmıştır.

Yine bu dönemde devrimci söylemler iyice artmış,"Genç Sinemacılar" olarak adlandırılan bir grup dünyadaki, özellikle de Güney Amerika'daki devrimci hareketlerden etkilenerek kuramlar oluşturmuş, filmler yapmış, devrimci düşünceyi

sinemaya taşımaya çalışmıştır. Aslında bu sinema 60'lı yılların ortalarından itibaren başlasa da Yılmaz Güney ve "Umut" filmi bu akımın başlangıç filmi sayılır. 1965'te Onat Kutlar'ın başkanlığında "Sinematek Derneği"nin kurulmasıyla başlayan bu hareketin özünde Yeşilçam dışında ulusal ve devrimci bir sinema oluşturma isteği yatar. Bu talep derneğin yayın organı "Yeni Sinema" dergisinde dillendirilir ve başlangıç olarak kısa film yapımı özendirilir. Ancak kısa film sayısının az olması, halka gösteriminin yapılamaması bu düşüncenin ilerlemesine engel olmuştur. 1968'de dernek içinden bir grup ayrılarak "Genç Sinema" dergisini çıkarmaya başlar. Amaçları emekçi sınıfları bilinçlendirme, onların sorunlarını yansıtma ve devrimci, bağımsız bir sinemanın sözcülüğünü yapmaktır (Coşkun, 2009, s. 81-82). Güney aslında lümpen filmleri döneminde "çirkin kral" tiplemelerinde haksızlığa uğrama, mazlum olma durumları, ezilen, göçen ve şehirleşmeye çalışan kesimin kapitalizmle olan ideolojik sorunlarını ekranda çözmeye çalışmaktadır. Tepki şiddetle ifade edilmekte, bu şiddet hem kadına hem de erkeğe yönelmektedir. Çözümde hem kapitalizme hem de devletin yasalarına isyan vardır. Güney'in özgünlüğü lümpen denilen ezik, mazlum, şiddetle yaşayan seyirciye kendilerini taşıması, izlettirmesi olmuştur (Akser, 2009, s. 155). Köyden kente, "adalet savaşçısı" hikayelerinin anlatım yapıları birbirine benzer. Garibanlık nedeniyle dağlara çıkıp hakkını arayan ve zalimleri cezalandıran eşkıya, aynı nedenlerle büyük şehirde kabadayı olur (Ferry, 2015, s. 94).

1970'lerin siyasal gerginlikleri kolektif kaygıyı yükseltmiş, melodram temalardan bu gerginliği kurtarıcı-erkek figürüyle yatıştırmaya çalışan eril filmler yükselmişti. Ekonomik ve toplumsal sorunları şiddet yoluyla bertaraf eden güçlü babaya gereksinim, kesintisiz, engelsiz, huzur dolu bir geçmiş özlemini, farklılığın yerini kaynaşma ve bütünlüğün doldurduğu bir evren arzusunu seslendiren filmlerle, iktidara, toplumsal eşitsizliğe ve adaletsizliğe yönelik popüler öfkeden beslenen 70'li yılların toplumsal hareket ve iradesini temsil eden filmler arasındaki farklılaşmada görülebilir. Temsilini "muhazafazar popülist" ve "radikal popülist" olarak gösteren akımlar benzer kaygılar ve arzulardan beslenmekle birlikte, bunları eklemleme biçimleriyle farklılaşırlar. Muhafazakar popülist filmler, toplumsal panik duygusunu örgütlemeye ve belirsizliği kapatmaya aday olup organik, dayanışmacı bir toplum arzusunu gösterirken, radikal popülist filmler ise bu belirsizlik alanını muhafaza ederek, başka alternatiflerin olduğunu işaretler (Arslan, 2004, s. 21-24).

Özellikle 27 Mayıs sonrası, "Toplumsal Gerçekçi" filmler sinemamızda yer almaya başlamış, "Gecelerin Ötesi", "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz" gibi filmler sinemamıza kır ve kentin steril olmayan sahnelerini taşımıştır. "Keşanlı Ali Destanı", "Üç Arkadaş", "Gurbet Kuşları" vb. filmlerle modern ile köylülüğün gelgitinde kalan insanların hikayeleri anlatılırken, sonrasında özellikle 12 Eylül sonrası çekilen filmler kentsel insanın bunalımlarını, yabancılaşmasını yansıtacaktır (Yıldız, 2008, s. 88). Gecekondu filmleri sadece köy-kent çelişkisini ve buradaki sorunları değil, aynı zamanda kadının toplumsal konumu, ağalık, eşkiyalık, din sömürüsü gibi konuları ele alırken, kentsel alanlarda ve gecekondularda iş ve işçi sorunları, mafya, politikacılar ve kötü kodamanların masum halka çektirdikleri ıstırap görülmekte, kimi zamanda bu duruma başkaldırı işlenmektedir. "Karanlıkta Uyananlar", "Otobüs Yolcuları", "Bitmeyen Yol" vb. filmler 60'ların politize olmaya, sendikalaşmaya ve genel siyasi/ekonomik düzeni değiştirmeye yönelen örgütlü başkaldırıyı temsil eden diğer yandan da ona eşlik eden bir özelliğe sahipti. Bu tür filmleri DİSK, TİP, Çetin Altan, Doğan Avcıoğlu, Vedat Türkali, Kemal Tahir, Orhan Kemal vb. sendika, parti ve aydınların siyasi kulvarında görmek mümkündür (Yıldız, 2008, s. 89).

Bu dönem için dikkat çekici filmlerden birisi de Cüneyt Arkın'ın "Cemil" (1975) ve "Cemil Dönüyor" (1977) filmidir. Bu yıllarda milliyetçi sağ çevrelerde ilgiyle takip edilen "Malkoçoğlu" ve "Kara Murat" filmlerine olan popüler ilgi inişe geçmeye başlamış, kült oyuncunun ününü koruması Cemil filmleriyle olmuştu. Cemil karakteri herhangi bir polis değildir. Clint Eastwood'un "Dirty Harry" tiplemesine benzer, onun gibi amirleriyle arası bozuktur, kötü adamların cezasını kendisi verir. Filmler gösterimdeyken Milliyetçi Cephe hükümetleri ile yönetilen ülkede bir taraftan da Ecevit rüzgarı esiyordur. Tip aslında Ecevit'cidir. Malkoçoğlu bir "akıncı", Kara Murat" "Fatih'in Fedaisi"dir ve ikisi de devlet hizmetindeki savaşçılardır. Cemil'de hainlere karşı mücadele eder ama bir farkla, tarihsel tipler mücadeleyi mutlakiyetçi devlet koşullarında hükümdara bağlı olarak yapar ve iktidarla uyum içindedir, ancak Cemil mücadelesini siyasi elitlere karşı halkın yanında yapar (Özkaracalar, 2001 b, s.113-118).

1972-1979 arası her yıl en az bir, genellikle iki ya da üç, hatta bazen dört ortak-yapım gerçekleştirilmişti. 1980'de bir duraklama olmasına rağmen 1984'e dek düşük bütçeli janr sineması ürünü ortak yapımlar çekilmeye devam edildi. Aslında 50'ler ve 60'larda İtalyan ve Almanlarla ortak yapım filmler olmuştu ama bunlar kısıtlıydı. Bu

furyanın öncüsü Erler film Türker İnanoğlu'ydu. İtalya'da yaşayan Şakir Sözen çokuluslu bir kadroyu Türkiye'ye getirmiş Ayhan Işık'ın rol aldığı filmler çekmişti. Daniela Giardano, Robert Widmark (Alberto Dell'Acqua), Richard Harrison bu süreçte çeşitli filmlerde ortak rol aldılar. Yine bu dönemde ortak yapım olmayan düşük bütçeli janr filmler yabancı dağıtıcılar aracılığıyla uluslararası piyasalara verildi. Filmlere baktıığımızda aksiyon/polisiye türün yabancı piyasalar için popüler olduğunu görmekteyiz. Bu piyasaya sürülen filmlerde genellikle aranan isim Cüneyt Arkın ve yabancı oyuncular için ise Gordon Mitchell gibi "B-tipi oyuncu" denilen aktörlerin rol aldığı görülür. Ortak yapımların çoğunluğu İstanbul'da çekilmişse de bazıları sahil bölgelerini mekan almıştır. Manzarası camilerle dolu olan İstanbul Şark görsel imajı için ideal bir mekan oluşturmuştur. Göbek dansı, hamam vb. filmlerde sıkça görülmüş, Doğu imajı perçinlenmiştir (Özkaracalar, 2001 b, s. 139-141).

1970'lerin ortalarına doğru, oluşan döviz sıkıntısı renkli film üretimine kendine özgü yöntemlerle uyum sağlamaya çalışan yapımcıları sarstı. Renkli filmlerle ortaya çıkan makyaj sorununun çözülememesi oyuncular için büyük bir problemdi. Filmlerin pahalı olması, Kodak'la başlayan filmin parasızlık nedeniyle Fuji'yle bitmesine ve Orwo banyosunda yıkanıp, herhangi marka pozitiflere basılmasına dolayısıyla kalitesiz filmlerin ortaya çıkmasına neden oluyordu. Bu durum "Abdurrahman Color" diye bir espirinin oluşmasını da beraberinde getirmişti. Ham film darlığı ve maliyetlerin düşürülmesi çabası, kopya sayısının azalmasına yol açmış, salonlarda film darlığı oluşmuştu. Ucuz, yabancı seks filmler çoğalmaya başlamış, küçük firmalar da, ayakta kalmak için maliyeti düşük yerli karate ve seks filmlerine başlamıştı. Ekonomik sıkıntılarının yoğunlaşması, biletlerin ucuzlaşmasına rağmen aile bütçesine yük olmaya başlamış, zaten televizyonun hayatımıza girmesiyle de aileler kolaylıkla sinemayı terketmişlerdi. Semt salonları kapanmaya başlıyor, büyük konforlu salonlar ise sinema gösterimindeki kârın azalması nedeniyle pasaj, garaj vb. ticari faaliyetlere mekân oluyordu. Ayakta kalmaya çalışan firmalar eski filmleri yeni afiş ve lobilerle tekrar yayınlıyor, salonlar onarılmıyor, yenilenmiyordu. Neticede sinemalar, ısıtılmayan, çökmüş koltukları, bozuk projeksiyon aygıtlarıyla bir grup seyircinin farklı beklentilerini giderdiği mekânlar haline geldi. Sanatçıların ve teknik elemanların bir kısmı televizyona ve reklam piyasasına geçerek geçimlerini sağlama şansı bulmuşlarsa da bu imkanı olmayanların çoğu güç durumdaydı. Türk sineması 1979 itibarıyla nefes

almak için bir mucize bekliyordu. O da ortaya çıktı: Video salgını başlamıştı (Abisel, 2005, s. 110-115). Sinemacılar, önce videodan yakınıyor ve seyircinin azalmasının nedenlerinden biri olarak görüyorlardı. Kahvehanelerde, çay bahçelerinde filmlerin gösterilmesi azalmış sinema seyircisinin tümüyle yitirilmesine yol açıyordu. Şikayetler devlet nezdinde sonuç vermiyor verse de gecikiyor ama çözüm olmuyordu. Buna rağmen video filmleri sinemanın canlanmasına yardım eden önemli bir etken oldu. Eski güçlü firmalar geçmiş dönem filmleri video firmalarına vermiş kaset formatında yayınlanmıştı. Video firmalarının verdiği avanslar bir hareketlilik yaratmış, sektör canlanmıştı. Ardından doğrudan video için film üretilmeye başlamış, salgın halinde yeni firmalar ortaya çıkmıştı. Anlaşmalar yapılıyor, paketler halinde filmler çekiliyordu. İlk furyada sinemacıların kolaycı, alışılmış tavrunu değiştirmesine, yeni biçim ve konu aramasına gereksinim yaratmayan, kısacası, seçici davranmayan video izleyicisine yönelik, ucuz filmci firmalar epey para kazandılar. Avans veren video dağıtım şirketlerinin bir kısmı video aygıtlarıyla çekimin daha ucuz olacağını düşünüyordu. Böylece Almanya'da çalışan firmalar Türkiye'de şubeler açmaya ve yapım işine girmeye başlamışlardı. Videola, Türkkan, Pınar Video vb. şirketler kurulmuş, ancak teknik personel eksikliği ve bilgi yetersizliğinden kalitede bir standart yakalanamamıştı. Her eve video oynatıcı alınmış, büyük şehirlerde ara sokaklarda dahi kaset kiralayan küçük dükkanlar açılmış, kasetler doldurulmaya başlanmıştı. (A.g.ç., s. 115-118).

Yeni Gerçekçi akımın bizde örnekleri fazla değildi. Çünkü sinemamız bu akımı aşan bir ivedilikle gerçekçiliğe kapılmış, toplumsal gerçekçi bir yola girmiştir. Zeki Ökten "Sürü" (1978), Erden Kral "Kanal" (1978), "Hakkari'de Bir Mevsim" (1982), Ömer Kavur "Yusuf İle Kenan" (1979), Atıf Yılmaz "Adak" (1979), "Talihli Amele" (1980), Korhan Yurtsever "Fıratın Cinleri" (1978), "Kara Kafa" (1982), Ali Habib Özgentürk "Hazal" (1980) "At" (1981), Yavuz Özkan "Maden" (1978), Sinan Çetin "Bir Günün Hikayesi" (1980), Erden Kral "Bereketli Topraklar Üstünde" (1979), Şerif Gören "Almanya Acı Vatan" (1979), Tunç Okan "Otobüs" (1978), Tuncel Kurtiz "Gülhasan" (1979) ve banker sorununun açtığı yaraları sergileyen Zeki Ökten'in "Faize Hücum" filmleri bu toplumsal gerçekçiliği işlemektedir (Onaran, 1986, s. 219-220). Bu filmlerin yanında sanat filmi ile ticari filmi bağdaştıran yeni bir tür sinemamızda ağırlığını hissettirmeye başlamıştı. Fevzi Tuna'nın "Seninle Son Defa" (1973), "Seni Kalbime Gömdüm" (1981), Ömer Kavur "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (1981), "Göl"

(1982), Orhan Elmas "Metres" (1983), Atıf Yılmaz "Mine" (1982), "Seni Seviyorum" (1984) filmleri en tutarlı örneklerleriyle gördüğümüz bu türün geniş seyirci kitlelerini kazanacağı anlaşılmıştı (Abisel, 2005, s. 221).

Dizi filmler olmasına rağmen işlenen konu bakımından önemli olan olaylardan birisi de yakın tarihimizde uzun süre tartışmalar yaratan Halit Refiğ'in Kemal Tahir'den uyarladığı "Yorgun Savaşçı" ve Yücel Çakmaklı'nın Tarık Buğra'dan aktardığı "Küçük Ağa" (1983) dizisidir. Konu bir anlamda daha önceden gündeme gelen Ulusal Sinema-Milli Sinema tartışmalarının da bir uzantısıdır. Uzun tartışmalar sonrası Yorgun Savaşçı'nın 1983'te seçimlerden hemen bir hafta sonra yakıldığı söylenmiş 12 Eylül darbesinin arkasından yine 1983'te yayınlanan Küçük Ağa ile sanki yeni dönemin işaretleri görülmeye başlamıştır. TRT 1993'te ancak ikinci versiyonunun bir özel kanalda gösterilmesinden sonra ilk halini yayınlamıştır (Erkılıç, 2006, s. 173-178).

Arabesk sinemanın başlangıcı "Hıçkırık" gibi Kerime Nadir türü bol gözyaşlı melodramlardan oluşan edebiyat uyarlamalarına dayanabilirse de tanımlama esas itibarıyla Akad'ın çektiği Orhan Gencebay'ın "Bir Teselli Ver" adlı filmiyle gelir. Ardından Ferdi Tayfur'un "Çeşme" filminin büyük etkisi olmuş furya başlamıştı. İbrahim Tatlıses ile birlikte bu üç icracı ile bu müzik altın çağını yaşamış, ardından çocuk yıldızlar Küçük Ceylan, Küçük Emrah vb. ile furya devam etmişti (Özgüç, 1993, s. 47). 12 Eylül sonrası ise etkisi tırmanmış daha sonra başka müzik türlerine de eklemlenmişti.

1973 sonrası televizyon satışlarının ve TV yayıncılığının hızlanmasıyla sinema bir bunalıma girer. Aslında sıkıntı tüm dünya için geçerlidir. O sıralar İtalyan yapımı seks-komedi filmleri büyük rağbet görmekte, bunun etkisi bütün dünyada olduğu gibi ülkemizde de görülmektedir. 1974'ten itibaren bu tür filmler sinemayı ciro bakımından kurtarmış ancak sinemamız niteliksiz, özensiz filmlerle dolmuştu. "Beş Tavuk Bir Horoz" ile başlayan dönem esas etkisini "Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak" (1975) filmiyle göstermişti. Oyuncular da zor durumdaydı, bu furyaya katılmazlarsa açlıkla karşı karşıyaydılar. İşler yavaş yavaş porno düzeyine varmaya başlamıştı. 12 Eylül darbesinin ardından bu filmlere ve bunları gösteren sinemalara yasak geldi. Sinemamızın bu yıllarda girdiği bunalım, kadın seyircinin evine dönmesine neden oldu. Film yapım maliyetinin artması, kopya ve sayıların azalışı, ucuz seks filmlerinin çoğalışı, politik olaylar vb. nedenlerle salonlar ama özellikle semt salonları kapanmaya başladı. Kadın

seyircinin kaçmasıyla yapımcılar erkekleri tutmak için bu tür filmlere daha çok yöneldiler. "Aile filmi" denilerek bu türden ayrışan filmler giderek azaldı. Kadın yıldızların egemenliği son buldu. Seks filmlerine yönelmeyen yapımcı ve yönetmenler çıkar yol olarak, "türkücülü" filmlere yöneldi. Plağın yavaş yavaş piyasadan çekilmesi ve kasetlerin yaygınlaşmasıyla müziğin popülerliği artmış, seyircisi –seks filmlerinde olduğu gibi- erkek olan arabesk filmler ivme kazanmıştı (Abisel, 2005, s. 75-76).

6.3. Cumhuriyet'in İlanıyla Beyaz İhtilal Arası

Cumhuriyeti Tunaya'nın (1984) söylediği gibi bir laboratuvar olan 1908'den başlatırsak Meşrutiyet'in ilanı bir süreliğine de olsa anâsırı teskin etmiş ancak süreç içinde milletlerin uzlaşmadan çatışmaya doğru gittiği görülmüştür. İttihad ve Terakki Cemiyeti'nin 1908'e kadar (Temo, 1987), (Tunaya, 1984), (Hanioğlu, 1989) yirmi yıla yaklaşan oluşma süreci içinde yekpâre gibi görünse de aslında çatışmalara dek varan farklı gruplara işaret etmekteydi. 2. Meşrutiyetle birlikte Meclis-i Mebusan Ayan reisi olan Ahmet Rıza (1988) ve "Meşveret" dergisi çevresi, dergisinin adıyla tesmiye edilen Mizancı Murat, dönemin Kürt hareketi içinde de dikkat çekici bir sima olan "İçtihat" gazetesi sahibi Doktor Abdullah Cevdet (Hanioğlu, 1981), Tunalı Hilmi (Ateş, 2009) ve "Osmanlı" gazetesi çevresi ve Mısır hidiv ailesinden sosyolojide de (Tütengil, 1954) Le Play okulunun temsilcisi olan "Türkiye Nasıl Kurtarılabilir" (1965) başlığıyla fikirlerini sunan Prens Sabahattin'in o dönem için hayli ileri olan "Teşebbüs-ü Şahsi ve Adem-i Merkeziyet" grubu sayılabilir. Hareketin içinde Ahmet Rıza biraz daha öne çıkmasına rağmen kişiliğinin uzlaşmazlığı, geçimsizliği ve inançlı bir pozitivist haline gelip dini reddedişi, muhalefetin İttihatçıların dinsizliği propagandalarına koz verdiği gibi çoğu Jön Türk'ün dahi kabul edemeyeceği bir şeydi. Rıza'nın liderliğine ilk meydan okuma Mizancı Murat ile olmuş, Paris'e geldiğinde onun yerine İttihat ve Terakki'nin reisi seçilmişti. Ancak Abdülhamit'in arpalıklar teklifiyle ülkeye dönün çağrısına birçok Jöntürk'ün itibar etmesine rağmen Rıza buna uymamış, zaman içinde baskıların artmasıyla, onun ne kadar haklı olduğu görülmüş hareket içinde yine lider durumuna gelmişti. 1905 Rus-Japon Savaşının savaşının Rusların yenilgisiyle bitmesi Çar'ı kendi ülkesinde bir meşrutiyete zorlamış, hemen ardından geri kalmış İran'da dahi meşruti devrim olunca Osmanlı muhalefeti esin kaynaklarını bulmuştu. Hareketin esas gücü olacak olan Talat Paşa'nın reisliğinde "Osmanlı Hürriyet Cemiyeti" Ahmet Rıza'nın

Paris merkezli İTC ile birleşince muazzam bir güç ortaya çıktı. Ancak hareketin merkezi sanılacağı gibi Paris değil Selanik'ti (Zürcher, 2000, s. 131-134).

Arnavutluk Firzovik'te (Külçe, 2013) yapılan toplantının ardından başlayan süreç Meşrutiyet'e doğru gitmiş, böylece oluşan ilk meclisin neredeyse tamamı ya cemiyetten ya da onlarla işbirliği yapan Ermeni devrimci örgütlerinden oluşmuştu (Avagyan & F.Minassian, 2005). Kurulan hükümetler cemiyetin arka planda kalmaya çalıştığı "denetleyici iktidar" döneminde ya kabul ediliyor ya da zaman için de Kamil Paşa hükümeti gibi düşürülüyordu. Cemiyet her ne kadar çeşitlilik gösterse de esas gücünü kitap, silah ve bayrak üzerine yemin eden (Ahmad, 1971) özellikle zabitan üzerinde etkili olan Makedonya ve Selanik örgütlenmesinden almaktaydı. Burada Mason localarında da (Koloğlu, 2002) gizli örgütlenmesini sürdüren Cemiyet Padişah'ın denetlemek için gönderdiği Şemsi Paşa'yı dahi Mülâzım Atıf Kamçıl'a vurdurtmuş (Ragıp, 2007), Selanik ve civarı ordu müfettişi Hüseyin Hilmi Paşa'nın "kulunuzdan gayrısı İttihatçıdır" raporunun ne kadar gerçek olduğu görülmüştü. Kamil Paşa hükümetinin devrilmesinden sonra Hilmi Paşa döneminde medrese talebesinin askeri muâfiyetinin kaldırılması ve alaylı subayların erlikten yükselebilmesi uygulamasının sonlandırılmasıyla oluşan muhalefet modern ordunun oluşturulma sürecinde bir handikap olarak beliriyordu. Alaylı-mektepli gerginliği kendisini din üzerinden temsil ediyor süreç artık ne kadarı kaldıysa İmparatorluğu hızla 31 Mart'a doğru götürüyordu. Cemiyete muhalif Mevlanzâde Rıfat'ın sahibi olduğu Serbesti gazetesi sermuharriri eski İttihatçı yeni Ahrar'cı Hasan Fehmi'nin Galata köprüsü üzerinde katledilmesinin ardından yapılan cenaze töreni, yakın bir zamanda kurulan Prens Sabahattin'in "Osmanlı Ahrar Fırkası"nın dinci kolu olan "İttihad-ı Muhammedi Cemiyeti"nin etkisiyle İttihatçılara karşı bir gösteriye dönüştü. Huzursuzluğun peyderpey gelişmesiyle şeriatçı bir ayaklanma olarak başlayan 31 Mart isyanını bastırmak için Selanik'ten yola çıkan Mahmut Şevket Paşa komutasında "Hareket Ordusu" kanlı bir çatışma ertesinde ayaklanmayı bastırdı (Akşin, 1994). Olaylardan sorumlu tutulan Abdülhamit Alatini köşkünde ikamet etmek üzere Selanik'e sürgün gönderildi (Hüseyin, 2003). 1909 tarihinin dikkat çekici olaylarından birisi de Meşrutiyet öncesinden devralınan Ermeni sorununun bu dönemde de nasıl şiddetle devam edeceğini gösteren "Adana olayları"dır (Asaf, 1986). O kadar ki Halide Edip'in olayların ardından Tanin gazetesinde yazdığı sert eleştiri yazısı yüzünden İttihatçıların

ona selamı sabahı kestiği de söylenir. Ahmet Haşim, Halide Edip'in Ermenileri savunup Cemal Paşa'nın Araplara yaptığına sessiz kalmasına da içerlenmektedir. Bir müddet sonra Edip için durum "uşak Ermeni" söylemine dönmüştür (Belge, 2013, s. 67-68).

1911'de Trablusgarp'ın İtalyanlar tarafından işgali Cemiyet ve etrafındaki örgütlenmelere burada bir direniş oluşturma görevi yüklemiş zaten Balkanlarda bunun iyi bir örneğini gören zabitan da Senusi Şeyhi Ahmet Şerif'in (Azamat, 2009) mücadeleye katılmasıyla uygulamada yer yer başarılı olmuştu. Bu arada Cemiyet karşıtı örgütlenmeler de boş durmuyor, gizli bir "Halâskâr Zabitan Grubu" kuruluyordu. Ardından çıkan Balkan Harbi (Andonyan, 1975) ile İmparatorluk buradaki topraklarını kaybediyor, Bulgarlar Çatalca hattına kadar geliyorlardı. Karışıklık o kadar ortadaydı ki sürekli Sadrazamlar değişiyor birinin yerine diğeri geliyordu. Gazi Ahmet Muhtar Paşa hükümeti bir maddeye dayanarak Meclisi feshediyor ülkeyi Kanun-u Muvakkat ile yönetiyordu. Balkan harbi Cemiyet içerisinde öyle bir etki yarattı ki tarihimize "Babıâli baskını" (Türkgeldi, 1984) diye geçen kanlı hükümet darbesi neticesi Mahmut Şevket Paşa Sadrazamlığa getirildi. Paşa'nın kısa süren sadrazamlığı bir suikastla sona erdi (Kabacalı, 2000). İttihat ve Terakki suikastı gerekçe göstererek büyük bir tasfiyeye girişti. Prens Sabahattin başta olmak üzere bazı kişiler gıyabında idama mahkûm edildiler. Cemiyet Selanik dışında halk tarafından pek tanınmamaları gibi gerekçelerle (Ahmad, 1971) denetleme döneminden tam iktidar dönemine girmiş hemen akabinde büyük yenilikler yapmıştı. Ordu, Alman generali Liman Von Sanders'e donanma İngiliz amiral Sir A. H. Limpus'a, Jandarma ise Fransız denetimine bırakılıp Harbiye nezaretinden Dahiliye'ye devredilmişti (Tunçay, 1990 a, s. 39-40). Hedefleri milli bir burjuvazi yaratmak olan İttihatçılar akonomi alanına da müdahaleler düşünüyor buna yönelik vaziyet alıyorlardı (Toprak, 1982). Milli iktisat oluşturma yolunda başta Yusuf Akçura, Ziya Gökalp, Kara Kemal, Muhittin Birgen, Tekin Alp ve liberal olmasına rağmen Maliyeci Cavit "milli iktisat" sloganından vazgeçmez (Belge, 2013, s. 40).

Teknolojinin hızla gelişmesi bunun için en önemli madde olan petrolün stratejik öneminin ortaya çıkmasına yol açmıştı. Gelen raporların gösterdiğine göre petrolün en yoğun olduğu yer Arap toprakları olması hasebiyle, buralar emperyalistlerin iştahını kabartmıştı. Kısa süre içinde "Hasta adam" Osmanlı'ya ait bu topraklar bir paylaşım savaşına yol açacak bu bağlamda yönetimde olan İttihad ve Terakki'nin zorunlu olarak bu savaşta bir tarafta olması gerekecekti. Zira Bolşevik ihtilali sonrası Çarlık Rusya'sı

ile müttefikleri arasında zaten çok önceleri bir anlaşmanın yapıldığı belgeleri yayınlanmış böylece bir bahane arandığı ortaya çıkmıştı (Mutluçağ, 1972). Padişah tarafından yayınlanan "Cihad-ı ekber" ilanı pek itibar görmemiş, Cemiyet Enver Paşa'nın girişimiyle Panislamist strateji yerine Pantürkist bir yöne evrilmişti. Böylece kaybedilen Arap topraklarını Kırım'dan Orta Asya'ya uzanan bir Türk İmparatorluğu ile telafi etme stratejisi izlenmeye çalışıldı.

Ortaylı'nın (1995) İmparatorluğun zor zamanları açısından vurgu yaptığı 19. yüzyıl nasıl var olma-yok olma dikatomisini bu topraklarda sonuna kadar hissettirdiyse 20. Yüzyılda bundan aşağı değildir. Eğer bu yüzyılın içinden bir yıl seçilirse o da tam anlamıyla bir katastrof olan 1915'tir. Sarıkamış faciası, Çanakkale olayı, Ermeni tehciri.

İlk felaket 1914 Aralık sonunda geldi. Sarıkamış harekatı aslında plan olarak iyi olsa da (Nikols, 1990) uygulama bakımından riskleri çok yüksekti. Tıpkı Lawrence'nin Araplarla birlikte yaptığı çölü geçerek Osmanlı'nın hiç düşünmediği bir yerden gelmesi gibi Enver Paşa da bunu düşünmüş ancak hava şartlarını hesaba katmamıştı. Harekatın riskleri konusundaki bütün uyarılara rağmen bunlar dikkate alınmamış felakete doğru koşulmuştu sanki. Enteresan olan şey Osmanlı kamuoyunun bu olaydan haberi olmamasıydı. İlk kez olaydan yedi yıl sonra Kurmay Yarbay Köprülü Şerif (1998) tarafından Akşam gazetesinde tefrika edilen yazılar sonrası şümûllenen olay büyük üzüntüler yarattı. İhsan Paşa (1985) ve Albay Arif Bey'in (2007) anıları da olayın aydınlanmasına yol açmış, hakikaten bir felaket yaşandığı görülmüştür. Donarak ölen binlerce asker, bir daha eşi benzeri yaşanmadı bu acının.

Çanakkale cephesinin yarılamaması neticesi müttefikler savaşın ilk yenilgilerinden birisini almış, Rusya açısından ise zor durumda olan Çarlık rejimine belki biraz daha nefes aldırabilecek yardım gelememişti. Ekim devriminin sebeplerinden birisinin de bu cephenin yarılamaması olduğu kabul edilir (Doğanay, 1993). Esat Paşa'nın (2003) ve o dönemler yeni yeni kahramanlıkları duyulmaya başlanan Mustafa Kemal'in öne çıktığı, 2. Dünya Savaşı'nın ünlü Churchill'inin Bahriye Nazırı olarak başarısızlığı nedeniyle istifa ettiği bu savaş tarihimize "Seyit Onbaşı", gibi ulusal anlatımıza etki eden efsaneleri de ortaya çıkarmıştı.

Bu süreçte en talihsiz olaylardan birisi de "Ermeni tehciri"dir. Savaş içinde 5. Kol olduğu düşünülen Ermenilere -her ne kadar sorunlu bölgelerden sorunsuz bölgelere yapılacağı söylense de- tehcir için iddialar ve belgeler çeşitlidir. Yerel anlatılarda da

yoğun yer bulan bu süreç nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin üzücü sonuçları olmuştur. Günümüzde "Ermeni Soykırımı Anma Günü" olarak kabul edilen 24 Temmuz aslında önde gelen yediyüz kadar Ermeni aydın, sanatçı ve politikacının Ankara ve yakınlarındaki merkezlere tehcirinin başlangıcıdır (Sakayan, 2000). Bir kısmının İttihad ve Terakki ile yakın ilişkisi olsa da bu uygulamadan kaçılamamıştır. Zohrab gibi edebiyatımızın önemli isimlerinden birisi Çerkez Ahmet tarafından yargılanacağı söylenmesine rağmen öldürülmüş, Gomitas (Andonyan, 2000) gibi büyük bir etno-müzikolog olayın hemen ardından Mehmet Emin Yurdakul ve Halide Edip'in ve araya girip onu çıkarmalarına rağmen, bu süreçte akıl sağlığını yitirmişti. Her ne kadar anıları Lord Bryce-Arnold Toynbee'nin "Mavi Kitap"ı (Bryce & Toynbee, 2009) gibi meşkuk (Toynbee, 2005, s. 180) olsa da Amerikan Büyükelçisi Morgentau'nun (Lowry, 1991) söylediğine göre adlarını yazmadığı sekiz kişinin çıkarılmasına vesile olmuştu (Morgenthau, 2005).

Savaşın yenilgi ile sonuçlanmasıyla birlikte İttihatçı liderler yaptıkları son kongre sürerken (Bleda, 1979) yurtdışına çıkmak zorunda kalmış, yeni hükümet Ahmet İzzet Paşa sadrazamlığında oluşmuş ilk icraat olarak Mondros mütârekesi imzalanmıştı. Son kongrede biri fırkanın tasfiyesi diğeri de yeni bir adla devam üzerine iki görüş belirmiş, bunları kabul etmeyen Kara Kemal ve arkadaşları kongreyi terk etmişti (Demirbaş, 2002, s. 133). Fırkanın tasfiyesinin ardından kongrede yeni isimle "Teceddüt Fırkası" (Tunaya, 1984) kurulmuştu. Cemiyetin kongresi öncesi Ali Fethi'nin (Okyar) kurduğu "Osmanlı Hürriyetperveran Avam Fırkası"da bir anlamda İttihad ve Terakki'nin devamı sayılabilirdi (Tunçay, 1990 a, s. 58). Yurtdışına çıkmak zorunda kalan Talat Paşa, Bahattin Şakir, Cemal Azmi gibi İttihatçı liderler ve eski Sadrazam Sait Halim Paşa Ermeni Taşnak örgütünün "Nemesis" (Natalie, 2008) adını verdikleri intikam saldırıları sonucu öldürüldüler (Şıracıyan, 2006).

ABD Başkanı Wilson'un 14 maddelik programı bütün dünyayı olduğu gibi İmparatorluk aydınlarını da etkilemiş bu yönde bir kamuoyu oluşmuştu. Manda idaresinin olanaklılığı üzerine bir inceleme için Arap topraklarına King-Crane, Anadolu'ya ise Ermeni iddialarını da incelemek için Harbord komisyonu gönderilmişti (Akgün, 1981). Ancak bu girişimler hem burada hem de ABD'de desteğini yitiren Wilson açısından sorunlar yarattı. İzmir'in (Taçalan, 1971) ve ardından İstanbul'un mütâreke ahkâmına aykırı olarak işgâli büyük tepkiler yaratmış Tanör'ün ifadesiyle

(1992) memleketin kurtarılması için yurdun dört bir yanında "kongreler iktidarı" denebilecek hareketlilikler yaşanmıştı. Kurtuluş Savaşı yazınında İstanbul'da Milli Mücadele göz ardı edilmiş hatta sefih bir yaşam sürüldüğü işlenmişse de Criss'in (2008) çalışması bunun aksini göstermektedir. İstanbul'a ilişkin bu söylemin bir sebebi de Tevfik Fikret'e "Han-ı Yağma" (Uludağ, 2013) şiirini yazdıran, muhalifler tarafından İttihat ve Terakki dönemiyle alakalı rüşvet ve suistimal iddialarının yoğunlaşmasıydı.

Kurtuluş Savaşı süresince Milliciler bir taraftan düşman askeriyle çatışırken diğer taraftan da Padişah yanlısı ve kendisi ayrı bir güç olarak kalmak isteyen gruplarla yoğun bir çatışma içindedir (Esengin, 1975). Ali Galip hadisesi (Nadi, 1955) Anzavur isyanı (Güven, 1965) ve önce milis güç iken düzenli orduya geçişte çatışma yaşanan Demirci Mehmet Efe (Süreyya, 1955) ve Kuvva-i Seyyare Çerkez Ethem (Uğurlu, 2012) gibi gruplara karşı gücün bölünmesi söz konusudur. Kuvva-i Milliye güçlerinin düzenli ordu içinde birleşmesinin lüzumu (Coşkun, 2006) sadece ordunun birliği için değil, aynı zamanda istenmeyen olayların da önüne geçilmesi için önemlidir (Tunçay, 1990 a, s. 70). Bu dönem için önemli olaylardan birisi de Sovyetler ile ilişkilerdir. Kısıtlı bir dış desteğin olduğu göz önüne alınırsa devrimle yeni bir ülke kuran Bolşeviklerin yardımı bu bağlamda önem kazanmaktadır. Kurulan ilişkilerin zedelenmemesi için başlangıçta Yeşil Ordu Cemiyeti ve Meclis içindeki grubu Halk Zümresi'ne (Hablemitoğlu, 2006) karşı bir şey yapılmazken Çerkez Ethem olayında onlara destek vermeleri nedeniyle Cemiyet engellenmişti. Ancak bir süre sonra Mustafa Kemal Paşa'nın izniyle muvâzâlı (?) ilk siyasal parti olarak "Türkiye Komünist Fırkası" kurulmuştur (İleri, 1970). Ardından kurulan "Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası" (Akbulut & Tunçay, 2016) TKF'nin hakiki olmadığını kendilerinin ise Yeşil Ordu Cemiyeti'nin devamı olduklarını söylemektedir. Ankara ile Moskova ilişkilerinin dalgalanması bu süreci devamlı surette etkilemiştir.

Milli Mücadelenin zaferinin ardından Mondros mütârekesi imza edilmiş, bir süre sonra Lozan ile yeni rejim iktidarını perçinlemişti. Kurtuluş Savaşı esnasında İstanbul Hükümetlerinin zaman zaman karşıtlığı gibi Ankara Hükümetiyle (Akşin, 1976) yakınlığı da görülmüştü. Ancak şimdiki durumda özellikle Damat Ferit'in kaçışıyla İstanbul güçsüz duruma düşmüş, bundan sonraki süreçte neredeyse hükümsüz olmuştu. Ankara hükümeti bu durumu değerlendirerek önce Saltanatı sonra Hilâfeti lağvetti. Meclis içinde daha Milli Mücadele döneminde başlayan sonradan "Halk Fırkası"

(Tunçay, 1981) ve devlete evrilen "Müdafaa-i Hukuk Grubu" ve "İkinci Grup" (Demirel, 2011) ayrışmaları siyasi tarihimizde devamlılığı olan bir süreç olarak bu tarihlerde başlamıştı. Yine bu grubun en önemli üyesi Tan Gazetesinde yaptığı muhalefetle öne çıkan Ali Şükrü Bey'in Topal Osman tarafından katliyle, (Demirel, 1996) İstanbul'da simgesi görülen düşüncenin uzantılarının Ankara'da da tasfiye sürecine girileceğini göstermekteydi. Tarihimize "Yüzellilikler" (Bingöl, 2010) diye geçen Milli Mücadele'de işbirliği yapmış, Ankara hükümetine açıkça muârız olmuş eşhâsın sürgün edilmesi ve ardından İzmir suikasti ile (Kocahanoğlu, 2005) yeniden kurulan İstiklal Mahkemeleriyle (Aybars, 1997) yeni rejime eklemlenemeyen eski İttihatçıların tasfiyesi de gerçekleşince görece sorunsuz bir döneme girildi. 1924 itibarıyla da Milli Mücadele esnasında işbirlikçi olduğu gerekçesiyle tarihimize "Yüzellilikler" (Bingöl, 2010) diye geçen eşhâs sürgüne gönderilmiş, mecliste başlangıcından beri var olan siyasi eğilim Ali Fuat Paşa, Rauf Orbay ve İsmail Canbulat gibi dikkat çekici isimlerin önderliğnde "Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası" (TCF) adıyla ortaya çıkmıştı (Zürcher, 1992).

Cumhuriyet tarihi açısından önemli dönüm noktalarından birisi de Kürt hareketleriydi (Genelkurmay, 1992). Bunların içinde hâlâ önemini korumakta olan Şeyh Sait (Cemal, 1955) isyani başlangıcından beri muammasını korumaktadır. Olayları takip eden günlerde "Takrir-i Sükûn Kanunu" kabul edilmiş, Ankara'da bir İstiklal mahkemesi kurulmuş (Göldaş, 1997), isyanın bastırılmasının ardından Şeyh Sait ve arkadaşları asılmıştı. TCF'nin hükümlerinde yer alan "dine hürmetkâr" ifadesinin isyanı kışkırtıcı olduğu değerlendirildi ve bununla bağlantılı olarak fırka kapatıldı. Bunların ardından gelen İzmir suikastı olayıyla da muhalefet tamamen susturulmuş, "Serbest Cumhuriyet Fırkası" (Emrence, 2014) kurulacağı 1930'a dek görece sâkin bir sürece girilmişti.

1924 itibarıyla rejim Şapka kanunu, tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması, medeni kanundaki değişiklikler, harf inkilâbı vb. gibi uygulamalarla konumunu siyasi olarak güçlendirirken (Gologlu, 1972), "Vatandaş Türkçe konuş" ve "Yerli malı kullanma" gibi propagandalarla da ekonomik olarak tahkim olmaktaydı. Sonrasındaki "Efendi", "Bey" ve "Paşa" gibi ünvanların kaldırılması, Kadına seçme ve seçilme haklarının verilmesi, uluslararası ölçüler ve "Soyadı kanunu"nun kabulü vb. gibi uygulamalar modern devlete evrilme sürecinde önemli bir merhale olmuştu.

Bütün dünyayı saran 1929 Ekonomik buhranı "Devletçilik" ilkesinin uygulamaya konulmasıyla, gerek İsmet İnönü ve gerekse de -daha gevşek uygulamalarıyla- Celal Bayar'ın idaresiyle görece sıkıntısız geçmişti (Boratav, 1982). Bu sürecin önemli bir gelişmesi de bir muhalefet partisi olarak "Serbest Cumhuriyet Fırkası"nın ortaya çıkışıdır. Bir anda büyük bir ivme kazanan parti, devrimlerin henüz oturmadığı bir ortamda kurucularının da arzu etmediği bir noktaya gitmiş neredeyse devrim karşıtı hareketlerin odak noktası olmuştu. Partinin kapatılması uzun sürmedi. 99 günlük muhalefet şimdilik kaydıyla DP ortaya çıkana kadar susacaktı (Emrence, 2014).

1922'de İtalya'da, 1933'de Almanya'da faşistlerin iktidara gelişi dünyayı hızla bir gerginliğe doğru götürmüş, bunun farkında olan idareciler de tedbirlerini almaya başlamışlardı. Hatay sorununun gündeme gelmesi ve Atatürk'ün hastalığına rağmen bu konuyla özel ilgilenmesi (Sökmen, 1992) Dünya savaşına doğru gidilirken önemli bir hamleydi. Atatürk'ün son zaferinin ardından vefâtı ülkeyi derinden etkilemiş ardından Kurtuluş Savaşı'nın önemli isimlerinden İsmet İnönü Cumhurbaşkanı seçilmişti. Bu süreçte daha önceden zaman zaman bir alternatif olarak gündeme gelen Celal Bayar geri plana itilmiş ancak o ve arkadaşları sonrasında DP'nin kuruluşuna dek bekleme sürecine girmişlerdi. 1940 itibarıyla "Köy Enstitüleri"nin kurulması kanununun görüşülmesine katılmayan üyelerin sayısının çokluğu dikkat çekiciydi. Bu da kanuna daha başlangıcında parti içinde "sessiz muhalefet" olduğunu göstermekteydi. Yine bu süreçte kırsal alanda kültürel bir hareket olarak Halkevlerinin yanısıra Halk Odaları'nın kurulması enstitülerle birlikte düşünüldüğünde daha mânâlı hale gelmektedir. Bu, CHP'nin daha savaş yıllarında "Toprak reformu" vb. gibi ilerideki atılımlarını savunacak genç öğretmenlerin hazırlanması için bir çabaya girdiğini göstermekteydi (Koçak, 1990, s. 128). Savaş esnasında oluşabilecek suistimallere karşı "Milli Korunma Kanunu" (Duru, 2008) ihdas edilmiş sonrasında buna dayanılarak "Varlık Vergisi" gibi hâlâ tartışılan uygulamalara yol açılmıştı. CHP'nin "Milli Şef"li yıllarının sonuna doğru Toprak reformuna karşı oluşan tepki "Dörtlü takrir" ile ortaya çıkmış, süreç içinde bu hareket DP'ye doğru evriltmişti. 1946 tartışmalı seçimlerinin ardından yapılan 1950 seçimlerinde DP'nin iktidara gelmesiyle Dünya savaşının ardından başlayan uluslararası sisteme entegre olma süreci hızlandı. Hükümetin ilk icraatlarından birisi günümüzde de tartışılan "Arapça Ezan" yasağının kaldırılması oldu. 1932'de Atatürk'ün koymuş olduğu "Türkçe Ezan" kanunu ya da emri rahatsızlıklar yaratmış yer yer olaylar ortaya

çıkmıştı (Avşar & Kaya, 2007) "Çizme" (IMDB, 1993) gibi filmlerle de işlenen bu konu özellikle radikal İslamcı kesimlerde propaganda meselesi olarak hâlâ kullanılmaktadır. Bunu takip eden aylarda mahalli idare seçimlerinde de DP'nin neredeyse bütün belediyeleri almasının ardından zorunlu din eğitiminin gelmesi de yeni dönemin –Atatürk büstlerine saldırıların başlaması vb gibi- nasıl bir sürece gebe olduğunu göstermekteydi (Ahmat & Ahmad, 1976, s. 76). DP Konya kongresinde –her ne kadar reddedilse de- bazı delegeler fes, çarşaf ve eski harflerin tekrar gelmesi talebinde bulundular. Bu dönem için dikkat çekici olan bir şey de Osmanlı hanedanı üyelerinin sürgünü kanununda bir değişiklik yapılarak kadın üyelerin dönebilecekleri maddesi eklenmesidir. DP belki de kendilerine yönelik "irticai faaliyetler" yönündeki yapılan propagandalardan sıyrılmak için Atatürk büstlerine yapılan saldırıların arkasında olan Ticanilere yönelik yine bu süreçte çıkarttıkları "Atatürk'ü koruma kanunu"na dayanarak dava açtı. Tarikat'ın başı Kemal Pilavoğlu hapis cezası aldı.

Kore'ye gönderilen tugay Uluslararası sisteme dahil oluşun yolunu açmış 1951'de SSCB'nin çevrelenmesi amacıyla Yunanistan ile birlikte NATO'ya üye olunmuştu (Akdevelioğlu vd, 2009, s. 588). Ahmet Emin Yalman'a yapılan suikast (Çetinkaya, 2016) yine bu bağlamda huzursuzluğu devam ettirdi. İrticai faaliyetleri gözlemlenen Büyük Doğu dergisi ve "Türkiye Milliyetçiler Derneği" kapatılıyor, Necip Fazıl, Cevat Rıfat Atilhan ve ardından Said-i Nursi'ye açılan davalar ülkeyi tarihsel gerilimin patlama noktalarına doğru götürüyordu. Fevzi Çakmak'ın "Millet Partisi"nin üst düzey görevlilerinden Yusuf Hikmet Bayur'un partilileri suçlayıp ayrılmasının ardından yapılan soruşturmada, partinin dini esasa dayanan gayesini gizlediği gerekçesiyle kapatılmasına neden olmuş, (Zümrüt, 2004) sonrasında Osman Bölükbaşı başkanlığında "Cumhuriyetçi Millet Partisi" kurulmuştu (Artvinli, 2004) DP olayların irticai yönde tırmanmasına karşı, sonradan AP-ANAP-DYP ekseninde netleşecek merkez sağ tavrın ilk örneklerini veriyor, bu örgütlenmelere ve kişilere karşı tepkisini gösteriyordu. Sağ düşüncenin asi çocukları olarak heretiklerin siyasi partilere evrilmesi ise 27 Mayıs ihtilalinden bir süre sonra ortaya çıkmaya başlıyordu.

1955 yılı sonrasında ülkenin gündeminde yıllarca yer alacak olan Kıbrıs olaylarıyla dikkat çekti. Özellikle 1974 harekâtıyla popüler kültürü filmler, plaklarla, resimlerle hareketlendiren bu olaylar dönemin iç siyasetindeki gerginlikleri birlik havasıyla etkiledi. Atatürk'ün evine bombalı saldırı yapıldığına dâir İstanbul Ekspres

gazetesinin yaptığı haber iki baskıyla ülkeye duyuruldu. Ardından "Kıbrıs Türktür Cemiyeti"nin çağrısıyla çeşitli öğrenci dernekleri sokaklara indi Tarihimize bir daha kapatılamayacak yaralar açan o meş'um olaylarda maddi ve manevi anlamda büyük zararlar görüldü. Bombalama olayının ardında olduğu düşünülen MAH ve Türk öğrenci Oktay Engin gözardı edilmiş, "Kıbrıs Türktür Cemiyeti" ise kapatılmıştır (Güven, 2005, s. 71). Komik olan şey ise olaylardan zaten üç beş kişi kalmış olan komünistlerin tutuklanmasıydı. Liste o kadar lâkâyıt işlenmiştir ki tutuklanması için gidilen bazı kişiler çoktan ölmüşlerdir bile. "Eisenhower doktrini"nin kabul edilmesiyle Türkiye'nin uluslararası sistem içinde bir dişli olmasının yolları iyice örülmüştü. 1958 yılının dikkat çekici olaylarından birisi de Cumhuriyetçi Millet Partisi'nin Köylü Partisi'yle birleşerek Osman Bölükbaşı liderliğinde "Cumhuriyet Köylü Millet Partisi" adını almasıydı. Parti siyasal alanda bir etki yaratmasa da (Ahmad & Ahmad, 1976, s. 186) sonrasında MHP'ye evrilmesi bağlamında önemlidir. Irak ihtilalinde başbakan Nuri Said'in öldürülmesi Menderes'in korkularını depreştirmiş, belki de bunun da etkisiyle baskıları arttırmıştı. DP-CHP ekseninde giden ama aslında tarihselliği olan gerilimler Menderes'in Londra'ya Kıbrıs konferansı için giderken uçağının düşmesinin ardından sağ kalmasıyla oluşan duygusal ortamda yumuşamış ama sonrasında gerginlikler tırmanmıştı. Sona doğru giden olayların en önemlilerinden birisi de "555 K" yani 5. Ayın 5'inde saat 5'te Kızılay'da (Aydemir, 2016, s. 18) yapılan gösteriler iktidarın sonunun da işaretiydi aynı zamanda. Radyodan fitili ateşleyen konuşmayı, sonraları siyasi tarihimizde önemli bir rol oynamış olan, ihtilalin kudretli albayı namlı Alparslan Türkeş yapmıştı. 27 Mayıs ihtilali başlamıştı artık.

Araştırmanın buraya kadarki değerlendirmesi yapılırsa "İki Perde Arasında Karagöz'den Beyaz Perde'ye" bölümünde görüldüğü gibi Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte –ve hatta önceleri de- propaganda filmlerinin fazla görünmediği, olanların da resmi ideolojinin ekseninde olduğu görülmektedir. Belge'nin "bir edebiyat kanonumuz var mıdır?" (Belge, 2004, s. 64-69) sualini filmler ekseninde soracağımızı düşünürsek eğer 1960'lara kadar evet yeşilçam örneğinde resmi ideolojinin görünümü olarak bir kanonumuz vardır ve bu kanon kıt kanaat de olsa bir etki yaratmıştır. Ancak daha önceki bölümlerde değinildiği gibi 27 Mayıs sonrası AP'nin artık netleşmeye başlayan merkez sağın önderi olmasının ardından sağ hareketin içinden çıkan başlangıcından

beri var olan heretik unsurların MNP, MHP örneğinde olduğu gibi siyasi partileşme sürecine girmesiyle ideolojik ayrışma popüler kültüre de tesirli olmaya başlamıştır.

BÖLÜM 7. DEMİRKIRAT ERTESİ

1960:

27 Mayıs ihtilali gerçekleşmiş "Düşükler" "Yassıada'ya (Birand, Dündar, & Çaplı, 1991) yerleştirmişlerdi. Yargılanma günü beklenirken Türk medyasında propaganda haberleri yoğunlaşmış, bir anlamda sonradan gelecek cezalara kamuoyu rızası oluşturulmaya çalışılmıştı. Aynı yıl Eylül ayında Cemal Gürsel başkanlığında yeni hükümet açıklanmış bir ay sonra da Yassıada davaları başlamıştı. Gürsel ihtilalin İslamiyete karşı olduğuna yönelik DP propagandalarına karşı bir Yurt gezisine çıkmış Fransız ihtilalinden mülhem "ikinci cumhuriyet"i anlatmaya çalışmıştı (Ahmad & Ahmad, 1976, s. 224). Bir taraftan Koç ailesi altın ve para bağışı yaparken, diğer taraftan da alyans bağışı kampanyası başlamıştı. Sonrasında kampanya genişlemiş, hazine tahvili, hatıra pulları, ilk gün zarfları, hatıra parası ve sigara vb. devam etmiştir. Ülkenin yüzde 65'inin okuma yazma bilmediği dikkate alınarak Anadolu'ya gidelecek ve inkilabın izahı yapılacaktı. Gazino repertuvarları değişecek 27 Mayıs marşları okunacaktı. Marş yarışmaları, şiir kitapları ve plaklar çıkar. Karikatürlerde sık sık düşükler alaycı bir şekilde görülür. Plevne veya Gazi Osman Paşa marşının sözleri değişerek dikdörtgen kartpostal plak olarak çıkar. Özellikle "olur mu böyle olur mu, kardeş kardeşi vurur mu" nakaratı sık sık tekrarlanır. Ön yüzünde Anıtkabir'de bir bayrak çekme töreninin olduğu fotoğrafın üzerinde "Salute the Second Turkish Republic" yazısı, arka yüzünde ise yine İngilizce olarak darbenin ve yeni anayasanın övgüsü yer alıyordu. Bu marşı Behiye Aksoy da Sivil mehter takımı ile birlikte okumuş, dönemin en popüler isimlerinden Nuri Sesigüzel ise "Türk Ordusu Geçti Başa" plağıyla kervana katılmıştı (Alkan, 2016, s. 124-129).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e göre (2012, s. 112)1960 yılı itibarıyla çeşitli türlerde 93 film çekilmiştir. Bu filmlerin içinde tarihimizin dikatomilerini içeren temalarıyla dikkat çekenler ise "Ateşten Damla", Gecelerin Ötesi", "Küçük Kahraman", "Yanık Ömer", "Osman Çavuş"ve "Fedakar Onbaşı" filmleridir. Özgüç'e göre Yanık Ömer efelik öyküsünü, Osman Çavuş Milli Mücadele dönemini, Fedakar Onbaşı ise yine bir eşkıya ile onbaşı arasında geçen öyküyü işlemektedir. Konuları itibarıyla bakıldığında bu

filmler de dönemin Osmanlı karşıtlığına uyumludur. Zaten genel olarak efelik filmlerinde "Şalvarı şaltak Osmanlı" kıvamında giden bir anlatı söz konusudur. Bu filmlerde de bunun dışına çıkılmayacağı kabul edilebilinir. Gecelerin ötesi ise daha önceki bölümde görüldüğü gibi "Toplumsal Gerçekçi" akımı başlatan filmdir.

Ateşten Damla (AM)

Yön. Memduh Ün, Yap. Memduh Ün

Oyn. Muhterem Nur, Turgut Özatay, Kenan Artun, A. Kaptan.

Filmde bir anlatı destekleyicisi olan "light motif" ve "skor" olarak müziğin Cumhuriyet'in hâlâ en önemli simgesi olan marşlar kanalıyla sunumu harici bir simgesellik taşımaktadır. Osmanlı'nın yukarıda baba-oğul diyaloğu örneğinde gösterildiği gibi hakaretâmiz sözlü temsili, Serap hemşire örneğinde kadının Cumhuriyet ideallerini simgelemesi, Muallim Osman tiplemesiyle gelecekte sıkça göreceğimiz Cumhuriyet ideallerini simgeleyen Yakup Kadrinin "Yaban"ı öğretmen prototipiyle resmi milliyetçilik anlatısının eksiksiz bir örneğidir.

Küçük Kahraman (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Baki Tamer, Cavidan Dora, Atilla Engin, Diclehan Baban.

Filmde bu kez bir ailenin gözünden Kurtuluş Savaşı anlatılmaktadır. Kadının yeri geldiğinde bir erkek gibi olması Cumhuriyet'in eşitlikçi idealleriyle uyum içinde olup, cinsellikten soyutlanması da yine milliyetçi anlatılarda sıkça yer bulan bir temsil biçimidir. Babanın gerektiğinde bağrına taş basarak ailesini dahi unutması, çocuğun şehit olmak için çırpınması, şehadetin kutsallığına vurgu bakımından önemlidir. Tutsak kadınları peşkeş çeken tipin Arap diye tesmiye edilmesi de dikkat çekicidir. Düşman askerlerinin kimliği belirsizdir. İsimleri de söylenmez. Kumandan sürekli sevgilisiyle sevişir ve içki içer. Hangi düşmandan olduğu belli olmayan askerlerdir sadece. Filmde genelde bu tür filmlerde kötü temsil edilen herhangi bir Osmanlı tipi olmaması da vurgulanması gereken bir ögedir.

1961:

1961'e girildiğinde darbenin tesiri hâlâ sürmektedir. Gürsel hükümetini açıkladığında kendisinden başka hiçbir MBK üyesi kabinede yoktu. Ocak ayı itibarıyla yeni siyasi partilerin kurulmasına izin verildi. Ragıp Gümüşpala liderliğindeki "Adalet Partisi"nin haricinde beş siyasi partinin ardından DP'nin devamı olduğu söylenen "Yeni

Türkiye Partisi" Ekrem Alican önderliğinde kuruldu. Yine aynı günlerde Türk siyasi tarihine büyük tesiri olacak olan "Türkiye İşçi Partisi"nin kuruluşu onları izledi. 27 Mayıs'ın üniversitelerdeki tasfiye hareketi 147'lerin (Alkan, 2017) tepkisinin giderek büyümesi de bu günlerin önemli bir gelişmesidir. DP'lilerden Lütfi Kırdar'ın vefatının ertesi cenaze töreni DP lehine gösterilere neden oldu. İkinci Cumhuriyet'in anayasası ihtilalin yıl dönümünde kabul edilirken MBK da gücünü yavaş yavaş yitiriyor, yerine daha güçlü görünen "Silahlı Kuvvetler Birliği" (Özçelik & Güneş, 2018) geliyordu. Fatin Rüştü Zorlu, Hasan Polatkan ve sonrasında Adnan Menderes'in asılmasıyla bir dönem sona ermiş Türkiye yeni bir rejime doğru yol almaya başlamıştı. Yıl sonuna doğru yapılan seçimlerde en çok oyu CHP, sonrasında AP. CKMP ve YTP almasına rağmen seçim sistemi nedeniyle senatoda çoğunluk AP'deydi (Ahmad & Ahmad, 1976, s. 239). Bu arada MBK içerisinde çeşitli cuntalar oluşmuş, Alpaslan Türkeş'in başlarında olduğu 14'ler diye anılan grup çeşitli yerlere görevli olarak gönderilme görüntüsü altında tasfiye edilmişti. Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde AP Ali Fuat Başgil'in adaylığı üzerinde düşünmekteyken (Özdemir, 1989) yaşanan bazı baskıların da neticesi 607 oyun 434'ünü alan Gürsel Cumhurbaşkanı seçildi (Ahmad & Ahmad, 1976, s. 240). Ardından görev verilen İnönü ilk koalisyon hükümetini kurdu. Türk solunda önemli bir tesir yaratacak olan "Yön dergisi"nin kurulması da bu yılın sonunda gerçekleşmişti. Bu yıl dikkat çekici olan bir şey de artık sıkça görülmeye başlayan grevlerdi. Bu sonraki yıllarda işçinin elinde üretimden gelen gücünü gösterecek bir öge olarak siyasi hayatımıza yerleşirken sonraları daha sık ama artık siyasi maksatlı gördüğümüz banka soygunlarının ilki gangster Necdet Elmas tarafından gerçekleşiyor, böylece onunla birlikte arabası Chevrolet efsanesi de ortaya çıkıyordu (Erdinç, 2005).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 122) göre bu yıl çeşitli türlerde olmak üzere 120 film çevrilmiştir. Bu yılın en önemli olayı DP'lileri Yassıada'da günlük yaşamı içinde gösteren propaganda filmi ""Düşüklerin İçyüzü"nün sinemalarda gösterilmeye başlamasıdır (Özön, 1963, s. 153). Bu dönem Türk sineması için dikkat çekici bir husus daliteratürde "Hazretli filmler" diye tesmiye edilen furyanın başlamasıdır. 1961'de "Hz. Ömer'in Adaleti" ile başlayan bu süreç 1973'e dek sürmüştür. Yeri geldiğinde bahsedilecektir ancak şimdilik şunu söylemek gerekir. Bu filmlerin büyük çoğunluğu 1965 ve 1973 yılları arasındadır. 1962'de bir, 1964'de bir, 1965'de sekiz, 1966'da üç,

1967'de iki, 1968'de bir, 1969'da üç, 1970'de bir, 1972'de bir ve en nihayet doyma noktası olarak 1973'de on film gösterime girmiştir. Muharrem Gürses'in "Nemrud" (1979) ve "Hz. Yahya ve Prenses Salome" (1988) yıllarında olsa da bu akımın içinde kabul edilebilir. Filmlerde yönetmen bakımından rekor beş filmle Asaf Tengiz'dedir (Işık, 2018, s. 810). Bu filmleri çekenlerden bazılarının "erotik filmler" döneminde de film çekmeleri dikkat çekicidir.

Dini filmlerin bu tarihe kadar neden görülmediği ayrıca üzerinde durulması gerekilen bir husustur. Belirtilmesi gereken bir husus da sinemamızın ilk döneminden itibaren özellikle Kurtuluş Savaşı temalı filmlerde görülen olumsuz din adamı stereotipinin sadece onlara yönelik olduğudur, din kurumu bundan münezzehtir (Işık, 2018). Vurun kahpeye filmlerinin versiyonlarında da bu temaların döneme göre nasıl değiştiği izlenebilir. Akad'ın 1949'da çektiği filmde, din adamı olumsuz tasvir edilen, insani yanı göz ardı edilen, dar bir karakterken, Refig'in 1973'te çektiği filmde iyi Müslüman tipi olarak eklenen Ömer Efendi karakteri Akad'ın sınırlarını biraz yumuşatır. Fettah Hoca gibi yobazların yanında Ömer Efendi gibilerin de olduğu gösterilir. 1964'te Orhan Aksoy'un versiyonunda linç edilen Aliye öğretmenin avuç içine bir gerdanlık yerleştirilirken Refiğ'in filminde bunun yerine Kur'an eklenmiştir (Işık, 2018).

İki farklı dünyayı temsil eden bir önceki yıl gösterime giren Gecelerin ötesi ve Hz. Ömer'in adaleti filmlerinin aynı süreçte ortaya çıkması 60'ların merkez dışında ortaya çıkmaya başlayan sonrasında siyasi partilere ve örgütlere evrilen resmi ideoloji dışı kimliklerinin bir gösterenidir elbet. "Kırık Çanaklar" Berlin'e, "Gecelerin Ötesi" Edinburg film festivallerine giderken sinemamızın ilk jönlerinden Turan Seyfioğlu vefat ediyordu.

Aşktan da Üstün (AM)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. Osman Fahir Seden

Ayhan Işık, Ahmet Mekin, P. Han, A. Kaptan, H. Kentmen, N. Terziyan.

Film Kurtuluş Savaşı üzerine olmasına rağmen yabancı tiplemelerin olmaması kötü temsillerin ise Osmanlı ile birlikte simgelenmesi dikkat çekmektedir. Yukarıda gösterildiği gibi Hilmi Paşa'nın millicilere bakış açısı, kendisinin ikbal düşkünü olduğunun kızıyla tartışmasında söylenmesiyle karakterin simgesi ortaya çıkmaktadır. Kadın tiplemesi açısından dinine bağlı annenin vatanı uğruna evladını reddetmesi,

Perihan'ın babasının şehadetinden sonra onun görevini hakkıyla yerine getirmesi Kemalist romantizmin uzantılarıdır. İdealize edilen bu tiplerin karşısında aşık ama iyi gibi görünen kötü temsille Nilüfer bir anlamda Bizanslı kadınlar gibidir. Onlar gibi aşkıyla ülkesi arasında kalmıştır. Hürrem Bey tiplemesi ise hafiyelik uğruna bütün değerleri ayaklar altına almakta olan bir Osmanlı memurunun temsilidir. Şehadetin yüceliği söylemi filmin her yönüne sızmıştır.

Melekler Şahidimdir (AM)

Yön. Süha Doğan, Yap. S. Börteçin, S. Şumnuli

Oyn. Göksel Arsoy, Türkan Şoray, Mualla Kaynak, Atıf Kaptan.

Filmin en dikkat çekici yanı düşmanın hangi teşkilattan olduğunun belli olmamasıdır. Aslında bu dönemde filmlerin bazılarında gizli teşkilatlara karşı savaşan, gerek devlet görevlisi gerekse de sıradan biri olmak üzere vatansever(ler) temalı filmler vardır, ve bu filmlerde düşmanın kimliği belli olmayıp bir teşkilata karşı mücadele söz konusudur. Bu tür filmler macera kategorisinde olup, propagandayı bu bağlamda gerçekleştirmeye çalışır. Yeri geldikçe çalışmada böyle filmler de incelenecektir. Anne'nin ve Zeynep'in bağrına taş basarak vatan haini olan Murat'ı reddetmesi ve hatta çete reisi Peter'in dahi kendisine yarayan bir şey olduğu halde hainliği kötüleyen dilden konuşması, filmin bir çok yerinde bir tema olarak şehitlik söyleminin tekrarlanması vurgulanması gereken bir öğedir. Vatan kavramının idealize edilmesi kadınların temsiliyle gerçekleşmekte, erkek tiplemeler hakikati bildikleri halde bir şekilde suskunluğa girmek durumunda olup güçlü bir imge sunmaktadırlar. Askeri sahnelerin konu dışı olarak gösterilmesi de 27 Mayıs darbesinin yarattığı halet-i ruhiyeye bağlanmalıdır.

Siyah Melek. Zincirler Kırılırken (AM)

Yön. Sami Ayanoğlu, Yap. Nevzat Pesen

Oyn. Orhan Günşiray, Türkan Şoray, Ö. Serengil, A. T. Tekçe.

Filmde Osmanlı askerlerinin neden Kafkas asker elbisesi giydiği anlaşılamamaktadır. Türün diğer filmlerinde olduğu gibi burada da Osmanlı karşıtlığı "Saray'ın köpekleri" kıvamında olup, Saray'ın sahibinin temsili görülmez. Milletin iradesi olarak Ankara ve dolayısıyla Mustafa Kemal işaret edilmekte, bu bağlamda bağımsızlığın önemine dikkat çekilmektedir. Şehitlik, fedakarlık söylemi türün diğer filmlerinde olduğu gibi yoğundur. Kadın temsili Nesrin örneğinde görülmekte o da

neticede bir kadın olarak güçsüz olduğunu söylemekteyse de babasından sonra teşkilatın idaresini almasıyla gerektiğinde Türk kadınının nelere kâdir olduğunu da göstermektedir. Filmin son sahnesinde sevdiğini kurtarmak için her şeyi göze alabileceğini gösteren Nesrin bütün tehlikesine rağmen, namusuna halel getirmediğini söylemeyi de ihmal etmeyerek, kadının cinselliğini belli etmeyen temiz aşk yada iffetine vurgu yapan milliyetçi söylemi işaretlemektedir.

1962:

Bu yılın başında DP'li Tevfik İleri'nin cenazesi büyük bir gösteriye dönüştü. Basında aşırı sağcıların Mecliste beşinci bir grup kurarak diğer politikacıları tehdit ettiklerinden bahseden haberler yoğunlaştı (Ahmad & Ahmad, 1976, s. 244). 22. Şubat itibarıyla orduda yeniden bir hareketlilik olduğuna dair söylentilerin doğruluğu görülmüş albay Talat Aydemir önderliğinde küçük çaplı bir darbe yapılmaya çalışılmıştı. Bastırılan girişimin ardından Aydemir emekliye sevk edilmiş bu arada 147'ler görevlerine dönmüşlerdi. Af kanununun görüşmesi çıkmaza girince İnönü istifa etmiş ardından CHP, YTP, CKMP ve AP'den ayrılmış bağımsızlarla yeni hükümet kurulmuştu. 27 Mayıs sonrası nüfuzlarının kırılması için "Sivas kampı"na (Çiçek N. , 2010) sürgüne gönderilen 55 Kürt ağanın 5000 dönümden fazla toprakları kamulaştırıldıktan sonra yerlerine dönmesine ilişkin kanun kabul edildi. Bu yılın en önemli olayı diyebileceğimiz "Küba füze krizi" diye tarihe geçen süreç Türkiye'yi ve dünyayı bir nükleer felakete götürmeye doğru giderken ABD ve Rusya'nın geri adım atması üzerine rahat nefes alındı. Buraya kadar dikkat edilmesi gereken bir husus da DP tutuklularının akibeti ekseninde giden AP içerisinde yer alan aşırılar-ılımlılar tartışmasıdır. Bu tartışma ileride merkezin içinden çıkan diğer partilerin neşvünema bulduğu alan olacaktır.

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 136) göre bu yıl 137 film çekilmiştir. Çocuk filmlerin sayısı giderek artarken, yılın en önemli olayı herhalde Erksan tarafından "Yılanların Öcü" filminin çekilmesiydi. Ancak filmin hikayesi sanki adından mülhem, yılan hikayesine döndü. Sansür engelini aşmak için Gürsel'e Çankaya Köşkü'nde filmin gösterimi yapılırken, gericiler filme yönelik protestolarını arttırıyor, Elie Kazan unutulmaz filmi "America America" filminin Türkiye sahnelerini iki memur gözetiminde çekiyor ve o

da sansürden dert yanıyordu (Özön, 1963, s. 159). Toplumsal Gerçekçi akım etkisini devam ettiriyor, Halit Refiğ, Vedat Türkali'nin senaryosundan "Şehirdeki Yabancı" filmini çekiyordu.

Dağlar Bulutlu Efem (AM)

Yön. Semih L. Evin, Yap. Şefket Aktunç

Oyn. Eşref Kolçak, Evrim Fer, M. Özekit, H. Baradan, A. Dilligil.

Filmde işgal güçlerinin hangi milletten olduğu anlaşılmaz. Askerlerin yaptığı zulüm kişisel ihtiraslarından kaynaklı gözükür ve bununla hesaplaşma yukarıda yapılan alıntılarda göründüğü gibi askerlik şerefiyle alakalıdır. İbrahim'in Zehra ile konuştuğu sahne haricinde türün diğer filmlerinde olduğu gibi bir Osmanlı karşıtlığı, düşmanla işbirliği yapan asker, din adamı temsili görülmez. Var olan din adamı Yahya Efendi tiplemesi ise direnişçilerden yanadır. Mehmet'in İstanbul'dan geldiğinde züppe tipi çizmesi de Milli Mücadele romanının "Sefih Payitaht" temasına uygundur. Zehra tiplemesinde uysal, vatanı için gerekirse şehit olmayı göze alabilen, namuslu bir karakter çizilir. Türün diğer örnekleri gibi cinsellikten arındırılmış bir sevgi söz konusudur. Şehitlik söylemi filmin neredeyse tamamında görülür.

Cengiz Han'ın Hazineleri (B)

Yön. Atıf Yılmaz, Yap. Orhan Günşiray, Atıf Yılmaz

Oyn. Orhan Günşiray, Fatma Girik, A. Tanju, A. Kaptan, N. Altıok.

Filmde daha sonra bu tür filmlerde sıkça görülen Türklük üzerine bir söylem üretme çabası görülmez. Genel olarak Türk filmlerinin özentisizliğine bağlayabileceğimiz anakroni bağlamında modern dansöz kıyafetleri, nargile ve Hasan Sabbah'a gönderme yapan "Dağ'ın şeyhi" gibi ifadeler dikkat çekicidir.

Genç Osman ve Sultan Murat Han (ÜH)

Yön. Yavuz Yalınkılıç Yap. Aksan Yalınkılıç

Oyn. Turgut Özatay, Muhterem Nur, Özden Çelik, Öztürk Serengil.

Film bu çalışmada "Üç Hilal" diye kategorileştirilen türün erken örneklerindendir. Daha önceleri sinemamızda tarihi filmler furyası gözükse de sistematik olarak artması 1960'lardan itibarendir. Türklük ve İslam bağlamında türünün daha sonraki filmlerinde görülen söylemsel yoğunluk burada hissedilmez. Kadın temsillerine yönelik hadlerini bil(dir)me sık görülmektedir. Bunun bir sebebi Kösem Sultan tipi nedeniyle tarihi olmasıdır elbet, ancak bağlam dışı ve zorlama olanlar da

dikkat çekicidir. Filmde türünün diğer örneklerinde de görüldüğü gibi anakronik olarak "Mehter Marşı" sahneleri vardır. Aslında 1826 Yeniçeri katliamıyla yok edilen hafıza, tabiatıyla Mehterhaneyi de vurmuştu. Yok olan gelenek, bu çalışmanın bazı yerlerinde vurgulandığı gibi, daha sonra İttihat ve Terakki (Tekin & Doğrusöz, 2018) döneminde geleneğin icadı sürecinde ortaya çıkmış, yeni Mehter marşları yazılmıştı. Tabiatıyla bunlar o dönemin ürünüydüler. Bu artık normal görülse de vurgulanması gereken bir hususdur. Film için söylenmesi gereken en önemli husus da Bağdat Seferi'nin hikayesi vesilesiyle aslında Müslümanlar arasında bir savaşın konu alınmasıdır. Savaş sahnelerinde yine Müslüman Araplar kırılmaktadır. Bu da bu türe giren filmler için az görülen bir husus olarak vurgulanmalıdır.

Gurbet Yolcuları (AM)

Yön. Sırrı Gültekin, Yap. Baki Üsküdarlı, Niko Polias

Oyn. Ahmet Mekin, Muhterem Nur, Atıf Kaptan, Senih Orkan.

Filmde başlangıç mekanının yeri ve kaçtıkları askerlerin kimliği belirsizdir. Çalışma kampında askerlerin zulmü onların yabancı olduklarının alametidir. Buna rağmen askerlere dolayısıyla mili kimliklerine yönelik bir söylem üretilmediği dikkat çeker. Bağlam dışı olarak Cumhuriyet bayramının filmde yer alması yine 27 Mayıs'ın tesiriyledir. Bir sahnede Ahmet kavalla "İzmir Marşı" nın bir bölümünü üfler. Film için söylenmesi gereken en önemli şey, basit bir hikayesine rağmen araya sıkıştırılmaya çalışılan propaganda unsurlarıdır.

Silah Arkadaşları (AM)

Yön. Şinasi Özonuk, Yap. Yoakim Filmerides

Oyn. Eşref Kolçak, Semra Sar, Ali Şen, Mümtaz Ener, İlhan Hemşeri.

Filmde yoğun bir şekilde şehitlik söylemi yer alırken, düşmana yönelik olumsuz bir ifade üretilmediği gibi, türün diğer filmlerinde yoğun olarak görülen Osmanlı karşıtlığı veya düşmanla işbirliği yapan "Saraylı" bir tipleme görülmez. Kötü karakter bir çingene (A. Şen) olup o da Maviş karakterinin iyiliğiyle dengelenir.

1963:

Bu yılın en dikkat çekici olayı herhalde Alparslan Türkeş'in yurda dönüşüdür. AP içinde daha önce de var olan aşırıcılar kanadının önderi Gökhan Evliyagil Türkeş'i AP içine sokmak istese de partinin çoğunluğu buna karşı çıktı. Af tartışmaları neticesini vermiş, Bayar Kayseri cezaevinden salınmıştı. İstanbul'a gelişi büyük nümayişlere

neden olmuş, bunun karşısında da tepkiler gelişmişti. Bunun üzerine af yasası ertelendi. Mecliste bütün partilerin ortak oyuyla 27 Mayıs Hürriyet ve Anayasa Bayramı kabul edildi. Türkeş "Türkiye Huzur ve Yükselme Derneği"ni kurarken "Ya parti kuracağız ya da mevcut partilerden birisi doktrinlerimizi beğenecektir" dedi Aydemir'in ikinci ihtilal girişimi de akamete uğrayacak, bu kez cezası Fethi Gürcan ile birlikte idam olacaktı. Yıl sonuna doğru yapılan mahalli idareler seçimi AP'nin ezici üstünlüğüyle sona erdi. Kennedy'e yapılan suikast neticesi cenaze töreni için ABD'ye giden İnönü hükümet krizi nedeniyle yurda erken döndü. CKMP ve YTP hükümetten çekilince İnönü istifa etti. Yeni hükümet yine İnönü liderliğinde kurulurken Kıbrıs olayları başladı. Ordu sulara açılsa da bir harekat için erken olduğu anlaşıldı (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 260-267). Zaten Johnson mektubu da ortalığı karıştırmıştı (İlyas, 2015).

SİNE-İZLEK:

Erksan "Yılanların Öcü"nün ardından bir adım daha öteye gidecek, "Berlin Film Festivali"nde ödül alacak olan "Susuz Yaz" filmini çekecekti. Sonrasında Ulvi Doğan ile Erksan arasındaki tarşıtmalar (Özgüç, 1990, s. 80) ve yeni sahneler eklenerek filmin erotik hale getirilmesi de dikkat çekici olmuştur. Bu yıl için de en kalabalık tür salon komedileriydi. Yılın en önemli olayı Türk sinemasına da büyük emekleri geçmiş olan Nazım Hikmet'in, Sovyetler Birliği'nde vefatıdır (Makal, 2015). Suphi Kaner'in kendisine yapılanlara tahammül edemeyip intiharı ülkeyi sarsarken "Kırık Çanaklar" ın unutulmaz oyuncusu Salih Tozan'ın da ölümünün ardından yıl sonunda Hürriyet gazetesine göre en çok gişe yapan filmlerin başında "Ayşecik" ve "Küçük Hanım" filmleri gelmekteydi. Bu haber serilerin başlangıç işaretini de vermekteydi. Halit Refiğ'in "Şafak Bekçileri" konusunun hassaslığı nedeniyle sansüre uğramış, Hava Kuvvetleri Komutanı'nın özel izniyle gösterime girmiştir (Özgüç, 2012, s. 163) İlk kovboy filmimiz "İntikam Hırsı" çekiliyor bunun için ayakkabıcı Ahmet Sert Taşlıtarla Pirinçliköy'de bir kovboy kasabası dahi inşa ediyordu (Özgüç, 1990, s. 78). Bunun bir furya başlatacağı belli olmuştu. Toplumsal gerçekçi filmler de, o güne kadar farklı filmlerde oynayan Orhan Günşiray ve Eşref Kolçak'ın başrollerinde, Atıf Yılmaz'ın Kemal Tahir'den uyarladığı "Yarın Bizimdir" ile devam ediyordu.

Kara Yılan (AM)

Yön. Ümit Utku, Yap. Ümit Utku

Oyn. Nuri Sesigüzel, Ayşel Tanju, Gülderen Ece, Baki Tamer, D. Er.

Filmde milliciler sürekli "Yaşasın vatan, yaşasın Mustafa Kemal"i bir parola gibi kullanırlar. Şehitlik ve kendinden vaz geçme söylemi filmin bütününe hakimdir. Düşmanın kimliği belli olmaz. Asker kıyafetleri Türk filmlerinin bir özentisizliği olarak zaman zaman anakroniktir. Türün diğer filmlerinin aksine bu kez başrolde Nuri Sesigüzel türkülerini icra etmektedir. Sanatçının 27 Mayıs sonrası "Türk ordusu geçti başa" adında bir plak da çıkardığı unutulmamalıdır. Kadın tiplemesi ise yine türün diğer filmlerinde olduğu gibi erkeğiyle birlikte mücadele eden cinsel kimliğinden münezzeh bir temsildedir. Genel olarak bir Osmanlı karşıtlığı görülmese de yer yer kötü karakter bahislerinde görüldüğü gibi onunla birlikte anılan bir Padişah söz konusudur. Yani kötü karakter yine sarayla özdeşleşmiştir. Askerlik şerefi de zaman zaman bir söylem olarak yer almaktadır. Mari örneğinde yabancı kadın tiplemesi ise hafif meşreb bir temsildedir. Vurgulanması gereken en önemli husus da diğer filmlere nazaran Mustafa Kemal vurgusunun bu filmde çok yüksek olmasıdır.

1964:

İnönü hükümeti, Kıbrıs sorunu gündeminde, AP'nin karşı oyuna rağmen güvenoyu almayı başarmış, ardından Aydemir ve arkadaşlarının idam cezası onanmıştı. CKMP'ne 70 kadar Türkeş yanlısı kişi katıldı. AP Genel başkanı Rağıp Gümüşpala'nın ölümü, CKMP'ndeki hareketlilik Türkiye'nin yeni bir sürece girdiğinin de işaretiydi. Sadettin Bilgiç ile ismi daha yeni duyulmaya başlayan Süleyman Demirel arasında geçen kongreyi Demirel kazandı. Demirel'in etkisi o kadar büyük oldu ki Cumhuriyet gazetesinin yıl sonunda yaptığı yılın adamı anketinde İnönü'nün ardından ikinci oldu (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 278-282)

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 166) göre bu yıl çoğu melodram, salon komedisi, macera dallarında olmak üzere 175 film çekilmişti. Kıbrıs olayları sinemayı da etkilemiş, Hürriyet gazetesi "Kıbrıs'ta Ölüm Kalım Savaşı" adında bir belgesel yapmış, Türk-Yunan ortak yapımı "Sıralardaki heyecan", "Akdeniz Şarkısı" ve "Kibarlar" filmleriyse piyasaya çıkarılamamıştı. "Ayşecik" ve "Cilalı İbo" serileri devam ederken, Sadri Alışık unutulmaz selamıyla ilk "Turist Ömer" filmini çekiyordu. Refiğ göç konulu filmlerin klasiği haline gelmiş olan "Gurbet Kuşları"nı, Orhan Elmas ise Toplumsal gerçekçi "Duvarların Ötesi"ni sinemalara gönderiyordu. Bir trafik kazasında Semih

Sezerli yaralanırken, başka bir kazadaysa "Kitapsız ilim Ahmet Tarık Tekçe'siz film olmaz" sözlerini hafızalara kazıyan unutulmaz oyuncumuz Ahmet Tarık Tekçe vefat ediyordu (Özön, 1963, s. 170-174). Son bir husus herhalde Kıbrıs olaylarının etkisine bağlamak gerekir, ilk kez bu yıl propaganda filmleri doruğa varmaktayken Hazretli fimler de "Hazreti İbrahim" ile devam ediyordu.

Atçalı Kel Mehmet (AM)

Yön. Asaf Tengiz, Yap. Şefket Aktunç, Muharrem Aktunç

Oyn. Fikret Hakan, Tijen Par, H. Hamzaoğlu, Atıf Kaptan, A. T. Tekçe.

Türün diğer filmlerinde yoğun olan Osmanlı karşıtlığı bu filmde daha azdır. Yine bu tür filmlerde görülen kötü karakterin sarayla iltisaklı çıkmasına da rastlanılmaz. Ancak son sahnede Emire ile olan diyaloğunda AKM bir kült olarak Mustafa Kemal'i işaret etmektedir.

Dağ Başını Duman Almış (AM)

Yön. Memduh Ün, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Orhan Günşiray, Pervin Par, N. Çehre, R. Yurdakul, F. Çölgeçen.

Daha önceki propaganda filmlerinde düşmanın kimliği pek belli olmasa da bu filmin bütününde 1964 Kıbrıs krizi nedeniyle Yunan karşıtlığı net bir şekilde görülmektedir. Bir kült olarak Mustafa Kemal filmin bütününde işlenmekte, kadın tasviri de Cumhuriyet ideolojisine uygun bir şekilde gerekirse –küçük kız çocuğu örneğinde de görüldüğü gibi- ölme pahasına, düşmana karşı şehit olmak yolunda, canını dişine takan bir görünüm içindedir.

On Korkusuz Adam (AM)

Yön. Tunç Başaran, Recep Ekicigil, Eşref Ekicigil

Oyn. Tamer Yiğit, Yılmaz Güney, Sevda Ferdağ, Erol Taş, O. Durukan.

Film yine Kıbrıs sorununun doruğa çıktığı bir zamanda çekilmiş olup burada da düşman Yunanlılardır. Düşmanın kötülüğü, manasız zulmü, çetecinin tecavüz ile özdeşleştirilmesi, korkaklığı ve bunun aksine Türklerin mertliği, vatan için kadın, erkek demeden şehitlik için mücadeleye girmesi, arkadaşlarının yerlerini ailelerinin, sevdiklerinin katledilmesi pahasına söylenmeyecek kadar kendinden geçen bir fedakarlık söz konusudur. Marşların filmde sık sık kullanılması da dikkat çekicidir. Bu filmde de kadın temsilleri Cumhuriyet ideallerine uygun, erkeğinin yanında savaşa giren, bu uğurda her şeyi göze alan bir biçimdedir.

Çöl Kanunu (AM)

Yön. Faruk Kenç, Yap. Baki Üsküdarlı

Oyn. Ahmet Mekin, Atıf Kaptan, A. T. Tekçe, Gülgün Ok, A. Tanju.

Filmin bütününde "Çöl kanunu" nizam, mertlik karşıtlığı gibi temsil edilmiştir. Ben-i Ammar şeyhi ve Türk şeyhliği dışında Arap temsilleri güvenilmez, para için her şeyi yapabilecek insanlar gibi sunulmuştur. Gazino sahnesinde dansözü (A. Tanju) raks ederken kaçırmaya çalışmaları dahi bu topraklarda bir intizam olmadığını göstermektedir. Türk asıllı kabile güç ve mertlikle temsil edilmiştir.

Dağlar Bizimdir (AM)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Tamer Yiğit, Tijen Par, Atıf Kaptan, Reha Yurdakul.

Filmde Osmanlı karşıtlığı mültezimin adaletsizliğinin esas sebebi olarak vardır. Gayrimüslimlerin ekmek yediği topraklara ihaneti teması bu filmde de işlenmiştir. Düşman askerleri mütecaviz, zalim bir şekilde temsil edilir. Efeler, her ne olursa olsun, mesele vatan savunması ise, herkesten önce bu mukaddes savaşa girer teması, türünün diğer filmlerinde olduğu gibi burada da işlenir. Kadın, erkek, yaşlı demeden mücadeleye dahil olunması Cumhuriyet'in ideallerine uygundur. Mustafa Kemal kültü genel olarak filmde görülmese de dış sesler kanalıyla bu tema aktarılmaktadır.

Vurun Kahpeye (AM)

Yön. Orhan Aksoy, Yap. Hürrem Erman

Oyn. Hülya Koçyiğit, Ahmet Mekin, Talat Gözbak, A. Şen, R. Yurdakul.

Filmin genelinde bir Osmanlı karşıtlığı görülmemekteyse de düzenin temsilcisi olarak Hacı Fettah ve eşraftan Hüseyin bu örnekleri yeterince işlemektedir. Onların şahsında gerici bir düzen, yeni olan Kuvvacılara karşı her türlü kötülüğü yapmaktadır. Romanın kendisinde zaten böyle bir hassasiyet vardır filme de bu işlenmiştir elbet. Filmin genelinde bu tür filmlerin hepsinde görüldüğü gibi asker kıyafetleri anakroniktir. Büyük bir ihtimalle muvazzaf askerler ve erat bu filmlerde rol almıştır. Hâkezâ Gökyay'ın şiiri de bu şekilde anakroniktir. Filmin bütününde Mustafa Kemal ve şehitlik söylemi yoğundur. Sahnelerde kadın, erkek, çocuğun mücadeleye katılmasının gösterilmesiyle Cumhuriyet'in idealleri vurgulanmaktadır.

İsimsiz Kahramanlar (AM)

Yön. Semih Evin, Yap. Ali Ünal

Oyn. Fikret Hakan, Gülgün Ok, Turgut Özatay, Atıf Kaptan.

Türünün diğer filmleri gibi Osmanlı'ya karşı yoğun bir eleştiri görülür. Vahdettin'in kendi tahtı için ülkenin işgaline ses çıkarmadığı bir gazinin ve şehit anasının ağzından dile getirilir. Filmde işgal güçleri pek yer bulmasa da bazı askerlerin kadınlara tacizi gösterilmiştir. Zati Paşa ve Mihriman dadı örneğinde Padişah'ın kulu oldukları söyletilir. Burada Cumhuriyet'in kulluk değil vatandaşlık getirdiği fikri işlenir. Her ne kadar filmin son sahnesinde Mustafa Kemal görüntüleri yer alsa da türünün diğer filmlerinde görülen yoğunluk burada görülmez.

1965:

Yılın hemen başında TİP'in toplantısının basılması, sola ilişkin bundan sonra olabileceklerin işaretlerini veriyor, "Moskova'ya" ve "Kahrolsun komünistler" sloganları siyasi tarihimize girmeye başlıyordu. Manisa'da gericiler okul öğretmenlerine saldırmış, hükümet ise her zamanki gibi aşırı düşüncelere karşı tedbirler alacağını açıklamıştı. AP yeni başkanı Demirel'le MP'nin de desteğini alarak bütçe görüşmelerinde hükümeti devirdi. Bağımsız S. H. Ürgüplü başbakanlığa getirildi. Türkeş ve dört arkadaşı CKMP'ne, 27 Mayıs'ın diğer bir kolu olan Orhan Erkanlı, Orhan Kabibay ve İrfan Solmazer ise CHP'ye giriyorlardı. Buna CHP içindeki tutucular karşı geliyorlar Ecevit'in partiyi sola kaydırdığını iddia ediyorlardı. Milli Eğitim Bakanı İmam Hatipleri bitirenlerin ilkokul öğretmeni olabileceğini belirtirken, toplum polisine zırhlı araba ve sten marka silah kullanmasına izin veren kanun çıkıyordu. Anayasa mahkemesi 141-142'nin anayasaya aykırı olmadığını belirten kararı da bunların hemen ardından çıkmış, ülkenin bir gerginliğe gittiği belli olmuştu. Demirel sürekli anti-komünist çağrılar yaparken, TİP Bursa kongresine saldırılar yapılıyordu. 30'a yakın Emekli ve muvazzaf subay TİP'e girerken, Genelkurmay Başkanı Cevdet Sunay genelgesinde aşırı akımlardan uzak durulmasını söylemişti. Türkeş daha yeni girdiği CKMP'ne başkan seçilmiş, bunu kabul etmeyen bazı bakanlar istifa etmişlerdi. 1965 seçimleri AP'nin mutlak zaferiyle sonuçlandı. CHP ilk kez bu kadar düşük oy alırken bunun sebebinin yeni ortaya çıkan "Ortanın solu" politikası olduğu düşünülüyordu. Zira muhalifleri "Ortanın solu, Moskova yolu" propagandasını çok iyi yapmışlardı. Seçimlerin bir önemli sonucu da TİP'in meclise girmesiydi. Bu AP'nin daha sonradan

çok uğraşacağı bir sorun olacaktı. Yıl sonuna doğru Makarios'un tezi BM tarafından kabul ediliyor, Türkiye müdahale hakkının olduğu tezinde direniyordu (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 284-304).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 188) göre bu yıl 214 film çekilmiş olup, bunlardan en dikkat çekici olanları "Veysel Karani", "Hazreti Yahya", "Hazreti Yusuf", "Hazreti Eyyüb'ün Sabrı", ""Hazreti Yahya ve Salome". "Cennet Fedaileri" ile "Hazretli Filmler ve "Bekçi Murtaza", "Bitmeyen Yol", "Bozuk Düzen", "Buzlar Çözülmeden", "Kanlı Buğday", "Murad'ın Türküsü", "Korkusuz Yaşayanlar", "Keşanlı Ali Destanı", "Yasak Sokaklar" veilk işçi hareketi, sendika filmi "Karanlıkta Uyananlar" ile Toplumsal Gerçekçi sinemanın bir patlama yapmasıdır. Bu yıl için dikkat çekici olan film de şimdilerde kült haline gelmiş olan Erksan'ın "Sevmek zamanı" nın çekilmesidir. Antalya Film Festivali'nde milliyetçi, mukaddesatçı bir grup, bazı sinemacılar ve filmler aleyhine gösteriler yaparken (Özön, 1963, s. 180) siyasal alanın gerilimi sinemayı da vurmaya başlamıştır artık.

Çanakkale Aslanları (AM)

Yön. Turgut Demirağ, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Tanju Gürsu, Ajda Pekkan, Muzaffer Tema, Atıf Kaptan.

Filmde Alman kumandan Liman Paşa ile tartışmada Almanların Türk askerini sürekli riske sokacak kararların içinde olduğuna yönelik söylem tekrarlanır. Bu sahnelerde Mustafa Kemal'in savaşa tesiri olacak kararlar verdiği tezi işlenir. Papazlar örneğinde kötü papazın Fener Patrikhanesi'yle işbirliği içinde olması dönemin genel görüşüdür. İyi Papaz ve Aleko örneğiyse dikkat çekici olup Milli Mücadele'de de benzer öykülerin olması bakımından vurgulanması gerekir. Bu örneğe 1964 gibi Kıbrıs olaylarının dorukta olduğu bir dönemde yer alması ve herhalde ülkede yaşayan Rumların -en azından bir kısmının- vatansever olduğunun işaretlenmesi bakımından dikkat çekmek gerekir. Enver Paşa'nın kısa bir sahne bile olsa bir filmde yer alması daha önceden görülmemiş bir şeydir. Salat-ümmiye ve namaz sahneleri genel olarak bu tür filmlerde görülmeyen bir özellik olarak vurgulanmalıdır. Mehmet'in su götürmesi sahnesinde düşman askerlerinin de bir o kadar centilmen yaklaşımı da dikkat çekicidir. Düşman temsilleri diğer filmlerde olduğu gibi kötü değildir. Papaz örneğinde kötülük simgesi ise Fener Patrikhanesine yönelik dönemin gerginliğinin uzantısıdır. Şehitlik

türün diğer örneklerinde olduğu gibi yoğun bir şekilde işlenir. Film için söylenecek en önemli şey türünün diğer örneklerinin aksine Mustafa Kemal vurgusunun daha az olmasıdır.

Altay'dan Gelen Yiğit (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Tülin Elgin, Danyal Topatan, Reha Yurdakul.

Film Orta Asya merkezli olup Bozkurt temalıdır. 1965 itibarıyla böyle filmlerin ortaya çıkmaya başlamasını, CKMP'nde Türkeş ve arkadaşlarıyla birlikte başlayan değişimin etkisi olarak okumak mümkündür. Bir taraftan bozkurt, diğer taraftan dini ve sol içerikli filmlerin artması bu dönemden itibaren yoğunlaşacaktır. Filmde Türklük söyleminin yoğun olmamasının sebebi herhalde bu filmlerin ilk kez çekilmeye başlamasındandır. Filmin bir özelliği de handa çalışan kadının kahramanla yatması stereotipinin ilk örneği olmasıdır. Kadının milli kimliği henüz belirsizdir. Cengiz Han özelinde ise onun bu film örneğinde bir Türk olarak işlenmesi dikkat çekicidir.

Horasan'ın Üç Atlısı (TİS)

Yön. Natuk Baytan, Tunç Başaran Yap. Eşref Ekicigil, Yaşar Ekicigil.

Oyn. Cüneyt Arkın, Figen Say, Tunç Oral, Peri Han, Levent Kral.

Türk-İslam filmlerinin ilk örneklerindendir. Ebu Müslim Horasani köken konusu tartışmalı olsa da (Bulut, 2014), (Melikoff, 2012) Aleviler için önemli bir figür olup, bir dini filmde bu örneğin seçilmesi dikkat çekicidir. Daha sonra tarihi filmlerde sık gördüğümüz stereotiplerin ilk örnekleri bu filmde görülmeye başlar. Filmde Tanrı kavramının kullandığı da vurgulanmalıdır. Ayrıca avantür filmlerin unutulmaz oyuncusu Yılmaz Köksal'ın ilk filmi olduğunu da bunlara ekleyebiliriz.

Horasan'dan Gelen Bahadır (TİS)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Eşref Ekicigil, Yaşar Ekicigil

Oyn. Cüneyt Arkın, Tunç Oral, Figen Say, Peri Han, Levent Kral.

Türk-İslam filmlerinin ilk örneklerinden olup, seçilen tarihi figürün Aleviler için önemli birisi olması dikkat çekicidir. Ayrıca Ehlibeyt vurgusu, Emevi aleyhtarı söylemler de vurgulanması gereken bir noktadır. Filmde Tanrı kavramının kullanılması da önemlidir. Film için söylenmesi gereken bir şey de C. Arkın'ın filmlerinde -bayıltılmış nöbetçi gibi- olmazsa olmaz sahnelerin ilk örneklerinin görülmesidir.

Artık Düşman Değiliz (AM)

Yön. İlhan Engin, Yap. Kazım Yurdakul

Oyn. Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Turgut Özatay, Neriman Köksal.

Film Aziz Nesin'in "Zübük" filmini andıran temasıyla dikkat çeker. Dürüst politikacıyla onun karşısında her türlü değeri istismar eden, iş insanlığından siyasete soyunan kişi ve çevrelerindeki çürümüş siyasal ilişkilerini konu alır. Amaçları için her türlü dini değerin suistimal edilme teması filmin bütününe hakimdir. Dönemin siyasi gerginliklerine karşı siyasete yönelik ilk eleştiri filmi olması hasebiyle bu çalışmaya konu olmuştur. Filmin sonunda hangi siyasi partiye üye olursa olsunlar, herkesin bu ülke için mücadele ettiği vurgusu Cumhuriyet'in birlik, dayanışma ideolojisi açısından değerlendirilmelidir.

Kartalların Öcü (AM)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. Osman Fahir Seden

Oyn. İzzet Günay, Fatma Girik, Süleyman Turan, Kadir Savun.

Film bir Kıbrıs hikayesi gibi olsa da çoğunlukla aşk teması etrafında döner. Yine de Kıbrıs olaylarının tesiri hâlâ devam etmekte olduğundan böyle bir filme dahi bu konu sıkıştırılmıştır. Filmin sonunda şehit olurlarken ve daha sonra mezardaki dualaın yoğunluğu dahi filmi bir aşk öyküsünden öteye götürememiştir.

Haremde Dört Kadın (AM)

Yön. Halit Refiğ, Yap. Özdemir Birsel, Nüzhet Birsel

Oyn. Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan, Pervin Par, Cüneyt Arkın.

Filmde Paşa'nın haremi ve kendi yaşantısı dolayımıyla Osmanlı eleştirisi yoğun bir şekilde görülmektedir. Paşa bir taraftan cinsi olarak zayıf gösterilmekte diğer taraftan da iş takipçiliğiyle zenginliğinin kaynağının bu işler olduğu işlenmektedir. Harem, karşılıklı menfaat ve gayrımeşru ilişkilerin rahatlıkla işlendiği bir yer olarak temsil edilir. Paşa'nın ister çocuğu isterse yeğeni olsun rahatlıkla kadınlarla bir ilişki yaşamaya teşnedirler. Harem'in terziyle yaptıkları konuşmada Jöntürkleri gavur olarak ifade etmelerine rağmen sonrasında yılbaşı partisini yabancı adetleriyle yapmaları da bir eleştiri olarak gösterilir. Yine kadın haklarının savunulması Harem mensuplarınca gavurluk olarak görülürken, gizliden gizliye eşcinsel ilişkilere varıncaya kadar cinselliklerini yaşamaları Oryantalist iddiaların bir uzantısı olsa gerek. Doktor Cemil'in Jöntürk kimliği ile Ruhşan'ın da onlara sempati duymasıyla aralarındaki masum aşk paralellik arz eder. Buradaki siyasi kimliklerle temiz aşk arasındaki kurulan ilişkinin

tam tersi Paşa'nın ve Padişah yanlısı diğer yeğeni Rüştü'nün onun Harem'ine dahi tasallut olması arasındaki ilişkinin zıttı filmin bütününe hakimdir. Filmde ilk kez Osmanlı Padişah'ı hakkında "Yılanın başı İstanbul'da ifadesi kullanılır. Bu çok dikkat çekicidir.

1966:

Bu yıl da Kıbrıs olaylarının tesiri görülmekte, Johnson mektubunun etkileri sürmekteydi. Mektubun Hürriyet gazetesinde yayınlanmasının ardından İnönü'nün Amerikan baskısı yüzünden bir harekat yapamadığı anlaşılmıştı. AP'nin DP'lilerin affı kanununu yeniden gündeme getirmesi tepkiyle karşılandı. Gürsel hastalığı nedeniyle Başkan Johnson'un uçağıyla Amerika'ya gönderildi. Gürsel komaya girince yerine Cevdet Sunay Cumhurbaşkanı oldu ve ardından Bayar'ı affetti. Gürsel vefat ederken ilk kez Alevi kimliğini öne çıkaran "Birlik Partisi" kuruluyordu. Siyasal kimlikler giderek netleşirken CHP içinde "Ortanın solu" politikası resmileşiyor, Ecevit genel sekreterliğe getiriliyordu. Demirel halkı silahlandırmakla suçlanırken, halkın meşru müdafaa hakkının olduğunu söylüyor, bu arada kongrede "milliyetçi muhafazakar" grubu da tasfiye ediyordu. Vehbi Koç İngiliz Ford şirketiyle işbirliği neticesi Anadol marka araba piyasaya sürüyor, İnönü ortanın solu politikasını savunuyordu (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 315-321).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 212) göre bu yıl çeşitli türlerde 245 film çekilmiştir. Yılmaz Güney'in "Hudutların Kanunu" ve "Ben Öldükçe Yaşarım" filmleri sansürün hışmına uğrarken, "Bitmeyen Yol" filmine yasak devam etti. Hazretli filmler "Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi", "Hak Aşıkları", "Hazreti Ayşe", "İlahi Davet", "Hazreti Yahya", "Yahya Peygamber" ve "Hac ve Kabe" filmleriyle devam etmiştir. Refiğ'in "Haremde Dört Kadın" filmine gericiler saldırırken, "Milliyetçi Antalya Gençliği" adına bildiriler dağıtılmış, ödül almalarına engel olunacak filmler listesi çıkarılmıştı. Arçelik "Büyük Zafer" filmini, Çağlayan Kitabevi "Atatürk: Modern Türkiye'nin Babası" nı gösterime sokarken, British Petroleum AŞ'nin "Türkiye: Tarihin Köprüsü" adlı film ise Londra'da gösterime girdi. Oğuz-Tekin Aral ve Ferruh Doğan'ın hazırladığı "Koca Yusuf" gösterime girerken, "İpek Film" in sahiplerinden İhsan İpekçi vefat ediyordu (Özön, 1963, s. 192-199). Bu yıl için önemli bir olayda Varto depreminin "Yaşamak Haram

Oldu/Varto Faciası" adıyla çekilen filmi ve İlhan Arakon'un kendi yaptığı mercekle sinemaskop çekilen "Sırat Köprüsü"dür (Özgüç, 2012, s. 230).

Ay Yıldız Fedaileri (AM)

Yön. Semih Evin, Yap. Sabahattin Koçak

Oyn. İzzet Günay, Esen Püsküllü, Rıza Tüzün, Nuran Aksoy, Erol Taş.

Filmin dikkat çekici özelliği ilk kez bir Kurtuluş Savaşı filminde dış ses olmamasıdır. Şehitlik teması filmin bütününde görülür. Hirisantos ve diğer Rumlar Palikarya olarak küçümsenirler, onlar bu toprağın ekmeğini yiyip ihanet ederken Kantocu Verjin örneğinde modern milliyetçiliğin örneği görülür. Kadın, erkek herkesin savaşa nasıl vatansever hislerle katıldıkları sık sık gösterilir.

Bir Millet Uyanıyor (AM)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Nahit Ataman, Ertem Eğilmez

Oyn. Kartal Tibet, Hayati Hamzaoğlu, Tugay Toksöz, Münir Özkul.

Filmin bütününde şehitlik söylemi yoğun bir şekilde yer bulur. Düşman askeri askerlik şerefine uymayan davranışlar içindedir. Tecavüzleri ve kuralsızlıkları vurgulanır. Kadın temsili namus ve vatanseverlik idealleri içindedir. Bunun için kocasını, yakınlarını dahi zorlarlar. Bu filmde de dönemin bir özelliği olarak Fener Patrikhanesi hedef alınmış, papaz temsili kötü olarak gösterilmiştir. Filmde Osmanlı aciz veya ihanet içinde gibi değerlendirilmiş, milletin devamlılılığına vurgu yapılmıştır. Filmin bütününde ama özellikle türünün diğer filmlerinde de görüldüğü gibi dış seslerde Mustafa Kemal kültü yoğun bir şekilde işlenir.

Göklerdeki Sevgili (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Süreyya Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Ali Şen, Ulvi Uraz, Figen Han.

Bir aşk öyküsüyle iç içe geçmiş Kıbrıs olaylarında, Rumlar tecavüzcü, askerlik şerefini hiçe sayan bir görünümdedir. Türkler seve seve şehitliğe giderler. Genel olarak Kıbrıs filmlerinde gördüğümüz Fener Patrikhanesi dolayımıyla papaz temsili burada görülmez. Türk kadınları iffetli ama tecavüze uğrayan, Rum kadınları ise seve seve erkeklerle birlikte olan bir görünümdedir. Rum çetecilerin kötülüğü yine Yeşilçam'ın kötü karakterleriyle temsil edilir. İçki ile tecavüz, canilik iç içedir. Bir tarafta mert, diğer tarafta namert çok net bir şekilde sergilenir.

Fatih'in Fedaisi (ÜH)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Hürrem Erman, Muzaffer Arslan

Oyn. Kartal Tibet, Kenan Pars, Ayfer Feray, Tijen Par, Sevda Ferdağ.

Filmin bütününde Hiristiyan dinine karşı bir saygısızlık dikkat çeker. Kutsal yerde öpüşme, nöbetçilerin Tanrı adına kadeh tokuşturması ve Kara Murat'ın Fatih'in huzurunda "Hristoslarının başına kuvvet veren taçlarını ulu Padişahımızın ayaklarının dibine sermek boynumun borcudur" sözleriyle -aslında dinimiz açısından da Hz İsa'ya yönelik bir saygısızlık olamayacağı için- vurgulanması gereken sahnelerdir. Dine yönelik bu kadar vurgu ilk kez bir filmde görülmektedir. Bu da herhalde Kıbrıs olaylarının tesirine bağlanmalıdır. Bizans kadınlarının hafif meşreb teması ilk kez bu filmde işlenmiştir. Bundan sonra stereotip haline gelecektir. Orhan Çelebi, Fatma Sultan örneğinde ve Elçinin sözlerinde, Türklük kanı gereği Bizans'ın oyuncağı olunamayacağı vurgulanır. Kara Murat Bizanslı prensesler ve nedineleriyle sorgusuz sualsiz sevişirken, Türk kızı Fatma Sultan ile temiz aşk yaşar. Öpücüğü dahi sadece dudağına değer.

Kolsuz Kahraman (B)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Murat Soydan, Suzan Avcı.

Filmde genel olarak bir Türklük söylemi üretilmez, ancak mertlik ve silahşörlük bağlamında bütün Çinlilerden üstündürler. Genelde Türk kadını tiplemeleri temiz aşk ekseninde giderken, burada Sarı Çiçek örneğinde hemen Alpago'yla birlikte olan bir karakter çizilir. Sarı Çiçeğin hem Buda hem de Konfiçyus adına yemin etmesi dikkat çekicidir. Türünün diğer filmleri gibi özensiz bir filmdir.

Baybora'nın Oğlu Karaoğlan (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Emel Turgut, Sevinç Pekin, Engin İnal.

Serinin ilk filmleri gibi Hiristiyan dinine karşı bir küçümseme dikkat çeker. Fahişe rahibe örneğinde ve papazların temsilinde bu yoğun bir şekilde gözlemlenir. Türklük yüceltmesi filmin bütününde dikkat çekerken, İslam dini anlamında bir temsil yoktur. Son sahnede gladyatörlerin yer alması da tarihi gerçeklere uymaz, zira Constantin'den itibaren gladyatör dövüşleri yasaklanmıştır. İstanbul'da sadece atlı yarışlar olmuştur. Bu filmle birlikte ilk kez Roma Katolik Kilisesi bir filmde işlenmiştir.

Karaoğlan Camoka'nın İntikamı (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Figen Say, Danyal Topatan, Elif İnci, Yavuz Selekman.

Filmde genel olarak bir Türklük söylemi üretilmese de Cengiz Han ile kendi boylarının menfaatlerinin aynı olmadığı dikkat çeker. Aslında bu tür filmlerde herhalde olması gereken doğal düşman olan Çin'e yönelik bir karşıtlık henüz oluşmamıştır. Tiplemelerden birisi sürekli dombra ile Orta Asya ezgilerini seslendirir.

Malkoçoğlu (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Selma Güneri, Semih Sergen, Gülbin Eray.

Bu ilk Malkoçoğlu filminde geleneksel düşman henüz oluşmasa da, bunun Ortodoks Sırplardan olması vurgulanması gereken bir husustur. Greguvar'ın ağzından Türklerin adaletli olduklarını öğreniriz. Bu filmin sonundaki dış ses kanalıyla da bizlere iletilir. İlona örneğinde bir Sırp da olsa temiz aşk vurgulanırken, yakında Sırp kraliçesi olacak Belushi iffetsiz olarak temsil edilir. İsak ve Mehmet Paşa örneğinde saray içinde hainlikler vurgulanır, ancak daha sonraki filmlerde görülen milli kimliklerine işaretleme bu filmde henüz görülmez. Filmin sonunda, dış sesin söyledikleriyle, Dünyaya nizam verme misyonu görülmektedir.

Dişi Düşman (AM)

Yön. Murat Köseoğlu, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Ajda Pekkan, Hülya Koçyiğit, Reha Yurdakul.

Film James Bond temasının tesirinde bir aşk hikayesidir. Genel olarak Türklük hakkında bir söylem üretilmiyor gibi gözükse de Rumlar işkenceci olarak işlenir. İrene örneğinde kadın temsili hafif meşreb iken Asuman tiplemesinde temiz aşkı izleriz. Filmde bir papazın görünmesi yine olayların arkasında Fener Patrikhanesinin olduğu iddiasının uzantısına bağlanmalıdır. Kıbrıs olaylarının tesirinin böyle bir hikayede işlenmesi dahi olayların etkisinin hâlâ sürdüğünü göstermektedir.

Vatan Kurtaran Aslan (ÜH)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Hürem Erman, Muzaffer Arslan

Oyn. Tunç Okan, Selda Alkor, Figen Say, Süleyman Turan, Atıf Kaptan.

Filmde Türklük mertlik ve güç ile özdeşleşirken, Bizanslılar korkak, arkadan vuran olarak işaretlenir. İmparatoriçe örneğinde hafif meşreb bir tipleme çizilir ancak yine de filmin sonuna doğru Kılıç Aslan'a olan aşkından dolayı karakter iyiye döner.

Gül Hatun örneğinde Türk kadını tiplemesi dövüşcüdür, erkeklerle birlikte savaşa atılır. Kılıç Aslan ile temiz aşk yaşar, öpüşmeden öteye bir ilişkisi gözlenmez. Filmin en önemli özelliğiyse, Şehzade Halil ve İbrahim örneklerinde, Osmanlı hanedanı içinden hainler çıkabileceğinin gösterilmesidir. Bu daha önceki filmlerde yoktur.

Yedi Dağın Aslanı (B)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Sevda Ferdağ, C. Irgat, K. Savun.

Filmin geçtiği tarih ve Türklerin dini kimliklerine yönelik hiçbir bilgi görülmez. Papazlar dolayımıyla Hiristiyanlık alay konusu olur. Burada Kıbrıs olaylarıyla Fener Patrikhanesi arasında kurulan bağlantının etkisi görülür. Alangu örneğinde kadın tiplemesi Orta Asya filmlerinde görülen temsile benzer. Arkadaşı ya da sevgilisiyle her türlü olayın içinde olan bu tipleme Kurtuluş Savaşı filmlerinde de görülür. Kıyafetler Orta Asya Türklerine aittir, tiplemeler börk takarlar.

Aslanların Dönüşü (B)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Sevda Ferdağ, C. Irgat, K. Savun.

Bu devam filminde ilk bölümün stereotipleri devam etmektedir. Kahramanlar ölümden korkmazlar, bir çok Bizans askerini alt ederler. Alangu örneğinde Türk kadını temiz aşk yaşar, Aleksandra ise ilk filmde çıplak görünmesine rağmen sonrasında Gökçen'e aşık olarak o da temiz aşk kervanına katılır.

Senede Bir Gün (ÜH)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Nahit Ataman, Ertem Eğilmez

Oyn. Kartal Tibet, Selda Alkor, Hüseyin Baradan, Hulusi Kentmen.

Osmanlı dönemi Bulgaristan'ında geçen aşk öyküsünde Bizans ve Yunan imgeleri kullanılır. Burada da askerler sebepsiz yere zulüm yaparlar. Türkler sadece Türk oldukları veya komitacı oldukları için zulüm görürken, bunların neden olduğu anlaşılmaz. Türk vurgusunun yoğunluğu dini imgelerden daha çoktur. Salih örneğinde kötü karakter Türk, genelde bir siyasi imgeyle özdeşleşirken, burada bu yaklaşım görülmez.

Altın Küpeler (AM)

Yön. Orhan Aksoy, Yap. Recai Akçaoğlu, İrfan Ünal

Oyn. Türkan Şoray, Ediz Hun, Süleyman Turan, Cahit Irgat.

Basit bir aşk hikayesiyle birleşen Kurtuluş Savaşı hikayesinde düşmanın tanımı tam olarak yapılmaz. Genel olarak bu tür filmlerde görülen, çok kötü düşman teması pek işlenmemiştir. Ancak yine de içki içerler, abartılı bir şekilde gülerler. Türklük teması az da olsa geçer, dini bir işaret yoktur. Türünün diğer filmlerinden bir sapma olarak masum aşk bir çingeneyle yaşanırken, gayrimüslim kötü kadın tiplemesi görülmemektedir.

1967:

Yılın hemen başından itibaren Sunay yeni darbe söylentilerini yalanlıyor, CHP içinden ortanın solu politikasına karşı gelişen muhalefet "sekizler" adıyla anılıyor sonrasında bu grup "Güven Partisi"ne doğru evriliyordu. Sol gruplarda hareketlilikler devam ederken "Ant" dergisi çıkıyor, TİP'in 6. kuruluş yıldönümünde DİSK kuruluyordu. Demirel'in partideki "milliyetçi-mukaddesatçı" ekibi tasfiyesi O. Y, Serdengeçti ile devam ediyor, bunun üzerine MP, CKMP, YTP'nin birleşerek yeni bir parti yolunda görüşmeler başlattığı görülüyordu. 27 Mayıs sonrası adı Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde geçen A. F. Başgil'in cenaze töreni olaylara sahne oluyordu. Mısır İsrail'e saldırırken, Türkiye tarafsız kalmayı tercih ediyor, Elbistan'da "Ehlibeyt gecesi"nde Alevilerle Sünniler çatışıyordu. TİP toplantılarına saldırılar devam ederken, Çetin Altan'ın dokunulmazlığı kaldırılıyordu. Kıbrıs olayları sıcaklığını korurken, Sunay müdadahe kararı alıyor ancak Amerika'nın karşı duruşu yüzünden bunu uygulayamıyordu (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 322-339).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 235) göre bu yıl çeşitli türlerde 214 film çekilmiştir. Siyasi olayların gündemi yoğun bir şekilde etkilemesi sinemada da tesirini göstermekte, toplumsal gerçekçi filmler artarken tarihi filmler ekseninde Bozkurt ve Üç hilal türü filmlerin arttığı gözlemlenmektedir. Bu yılın dikkat çekici özelliği Atadeniz'in fantastik film serisi "Kilink" serilerinin çekilmesiydi. Türkiye bu kadar siyasallaşmışken bu türden filmlerin yoğunlaşması dikkat çekicidir.

501 Numaralı Hücre (ÜH)

Yön. Nusret Eraslan, Yap. (belirsiz)

Oyn. Cüneyt Gökçer, Ayten Gökçer, Şahap Akalın, Semih Sergen.

İki devre halinde gösterilen bu filmle birlikte ilk kez soğuk savaş üslubu sinemamıza giriyor, genel olarak propaganda filmlerimizde görülen Rum-Yunan ekseninde olan düşman tanımı değişiyordu. Erken bir "Güneş Ne Zaman Doğacak" (1977) filmi olarak değerlendirilebilecek filmde, Stalin döneminde Türklere yapılan zulüm konu edilir. Türk milliyetçiliğinde Sovyetler Birliği'nden gelen öncü milliyetçilerin başlattığı söylem pek yaygınlık kazanmasa da "Soğuk Savaş" döneminde Amerikan politikalarıyla örtüşünce teveccüh görmüştü. 1941 yılında arkadaşlarıyla birlikte önce İran'a sonra Türkiye'ye kaçan, Eskişehir Hava Okulu'ndan onay aldıktan sonra pilotluk yapmaya başlayan Mehmet Altunbay'ın (Attar & Şimşir, 2013, s. 242) anıları "Hürriyete Uçan Türk: Mehmet Altunbay'ın Hatıraları" (1989) kitabına dayanan hikayesidir. Rejim askerleri kötüdür. Bu kötülükleri Allahsız ve özgürlük düşmanı olmalarına bağlanır. Zindandaki işkenceler "Moskof mezalimi" anlatısının uzantısıdır. Tilda örneğinde Türk kadını tiplemesi -her ne kadar görevi gereği Genaral Mişel'in sevgilisi rolü yapsa da- temiz kalmayı başarmış, ailesinin ve diğer Türklerin intikamını almıştır. Nadya bir Rus olmasına rağmen Mehmet Altunbay'ı sevdiği için direnişçilerden yana ve dolayısıyla temiz aşk ile temsil edilmiştir. Filmin dikkat çekici özelliklerinden birisi de direnişçiler için "mücahitler" ve bazı yerlerindeyse Tanrı kavramının kullanılmasıdır. Azerbaycan Türkleri üzerine olan filmde geleneksel Kafkas kıyafetlerinin olması herhalde milliyetçi nabıza uyması içindir. Azerbaycan Türklerinin "Anavatan Türkiye" söylemini kullanmaları da dikkat çekicidir. Filmde dini tonun yüksek olmasının sebebi, Sovyetler Birliği rejiminin karakterine karşı koymalarından kaynaklanan bir simge olmasıdır.

Alpaslan'ın Fedaisi Alpago (ÜH)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Zeynep Aksu, Turgut Özatay, Reha Yurdakul.

Film dini karakterli olmasına rağmen Türklük vurgusu ağır basmaktadır. Kutalmış tarihi olarak bir savaşta öldüğü halde bu filmde farklı bir şekilde kurgulanmış ve kötü karakter olarak temsil edilmiştir. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çekicidir. Yakute örneğinde kadın tiplemesi hafifmeşrepken Ayşin Sultan örneğinde Türk kadınının temiz aşkı vurgulanır.

Akbulut Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Yaşar Tunalı

Oyn. Tamer Yiğit, Figen Say, Nuran Aksoy, Tuncer Necmioğlu.

Tarihi filmlerin farklı karakterlerinin bir arada olduğu filmde Akbulut Nogaylara karşı mücadele ederken, Karaoğlan ve Malkoçoğlu ile de savaşır. Anakronik olarak Malkoçoğlu'nun İslam dönemine ait bir tipleme olması bu bakımdan dikkat çekicidir. İkisinin de tiplemesinin kötü olması vurgulanması gereken önemli bir husustur. Filmde sürekli Tanrı kavramı kullanılır. Çin kraliçesi tıpkı Bizans kadınları gibi hafifmeşrep tiplemededir. Nogay'ın kızı Kark Hatun başlangıçta kötüyken Akbulut'a aşık olduktan sonra iyi karakter olur.

Hacı Murat (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Haydar Karaer, Muzaffer Tema.

Bu yıl itibarıyla önce "501 Numaralı Hücre" filmiyle başlayan Sovyet karşıtlığı, bu kez daha kökene inmiş Çarlık dönemine gelmiştir. "Moskof mezalimi" teması filmin bütününe sinmiştir. Türkler düşmanlarının teknik üstünlüğünü yürekli olmalarıyla yenerler. Prenses Maria örneğinde Rus kadını Bizanslı İmparatoriçe gibi hafifmeşrep gösterilirken, Sultan örneğinde Türk kadını temiz aşkı simgeler. Film dini yönelimli gibi gözükse de Türklük ağır basar. Tanrı kavramının kullanılması dikkat çekicidir.

Kozanoğlu (AM)

Yön. Atıf Yılmaz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu, Candan İsen.

Diğer eşkiya ve efe filmleri gibi Osmanlı karşıtlığı yoğun bir şekilde gözlenir. Aslında yine saraydan medet umulsa da sistemin acizliği yüzünden bunun mümkün olmadığı görülür. Sarayın yarattığı düzen yerel beylerin zalimliğine yol açmakta, onların zulmü altında ezilen halklarınsa hiçbir şekilde derdini anlatacak bir mekanizmasının olmadığı görülmektedir. Kozanoğlu'nun babasının ağzından Padişah'a hak haram edilmekte, iyi olarak temsil edilen Nasuh Paşa'nın ise bu düzenin değişmesine gücü yetmemektedir.

Karaoğlan. Bizanslı Zorba (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Esen Püsküllü, Reha Yurdakul, Tanju Gürsu.

Bu devam filminde Bizans yine kötülükle özdeştir. Ancak bu kez senatör, Börberiks ve Eleni gibi iyi Bizanslılar da vardır. İmparator Vasilias cinsel zorbalığıyla

Karaoğlan ve Baybora'nın hedefi olurken, Türklük değerleri yüceltilir. Filmde İslam ile ilgili bi öğe görülmemekle birlikte serinin diğer filmlerinde olduğu gibi Piskopos tiplemesinde Hiristiyanlık alay konusu olur. Sofia örneğinde temsil edilen Bizans kadını hafifmeşrep gösterilir.

Kara Davut (ÜH)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Tanju Gürsu, Sezer Güvenirgil, S. Pekkan, Y. Köksal.

"Üç Silahşörler" romanının uyarlaması olan filmde olaylar Germiyanoğulları beyliğinde geçmektedir. Beylikler dönemi aslında Anadolu için bir kargaşa olsa da filmde bunun yansıması görülmez. Germiyanoğlularına bağlı Kara Davut ve silahşörler, Osmanlı şehzadesine büyük bir saygı gösterdikleri gibi, onun emrinde olduklarını söylerler. Kara Davut'un babası örneğinde Türklük yüceltilirken kadınlara yönelik temkinli bir söylem söz konusudur. Mahinur örneğinde bir Germiyanlı hanımı hafifmeşrep gösterilirken Gülizar temiz aşk örneğidir. Filmde dine yönelik bir temsil görülmez.

Paşa Kızı (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Filiz Akın, Önder Somer, Gülbin Eray, Avni Dilligil.

Osmanlı'nın son dönemlerinde geçen film bu dönemin bütün kusurlarını göz önüne serer. Osmanlı Paşası iyi karakterdedir ancak sistemin bozukluğundan kaynaklanan yeğeni zulüm yapıyordur. Dış ses aracılığıyla söylenenler İttihat ve Terakki ve Cumhuriyet'in de Osmanlı'ya yönelik getirdiği en önemli eleştirilerdi. Bu eleştiriler aynı zamanda Efe ve Eşkiyalık filmlerinin de temel söylemidir.

Pranga Mahkumu (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, S. Pekkan, M. Mutlu, Ö. Somer, M. Ener.

Film Osmanlı'nın son dönemlerinde geçer. Bahsi geçen suikast Abdülhamit'e 1905'te Ermeniler tarafından Yıldız'da yapılan saldırı olsa gerektir. Mansur Paşa filmin sonunda iyi olarak görükse de, Abdülhamit devrinin hafiyelik teşkilatının maharetlerinden (!) kaynaklanan bir durumda yanlış kararlara ve neticelere sebep olmuştur. Filmin başında Tevfik Fikret ve Namık Kemal'e yönelik söylem dikkat çekicidir. Kerimoğlu'nun ağzından dile getirilen İttihat ve Terakki ve Cumhuriyet'in

Osmanlı sistemini eleştirileri filmin ana temasıdır. Zindanda askerler işkence yaparken Bizans askerleri gibidirler, yaptıkları zulümden keyif alırlar.

Malkoçoğlu Krallara Karşı (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Cöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Sezer Güvenirgil, Yıldırım Gencer, Y. Köksal.

Malkoçoğlu devam filminde bu kez hedef Kazıklı Voyvoda'dır. Aslında tarihi filmlerimizde pek konu edilmeyen bir tema olsa da genel düşmanın dışında düşmanlar da zaman zaman filmlerimize konu olmuştur. Dini temsil pek görülmese de Türklük çeşitli yerlerde yüceltilmiş bir şekilde görülür. Malkoçoğlu'nun yüzüğü ve filmin sonunda yer alan soyumuz Kurt soyu vurgusu önemlidir. Genel olarak bu tür filmlerde görülen hafigmeşrep kadın tiplemesi bu kez yoktur. Prenses Yolanda bir yabancı da olsa Malkoçoğlu'nun sevgilisi olacağından temiz aşkla temsil edilir. Zindandaki işkence ve tiplemeler türün stereotiplerine uygundur.

Son Gece (AM)

Yön. Memduh Ün, Yap. Memduh Ün

Oyn. Kartal Tibet, Fatma Girik, Cahit Irgat, Naci Erhun, A. Rona.

Filmde işgalci bir güç olarak Romanya'da bulunan Türk askerinin meşrulaştırılması için çaba görülür. Bu çaba askerlik töresi gereği aşılmaya çalışılır. Generali öldürme öncesi eve izinsiz giriş ve sonrasında öldürülmesi olayı, Türk askerinin askerlik töresine uygun davranışıyla dengelenmeye çalışılmıştır. Buradaki işgal askerliğin gereği olup öncelikle rıza alınmaya çalışılmış bu gerçekleşemeyince zorunluluklar olmuştur. Aslında ülkesini savunan Polivas öfkesiyle haksızlık yapan kötü bir karakter olarak temsil edilir. Bu haksızlık öyle bir noktaya gelir ki kendi kızkardeşini dahi askerlere verir. Askerlerin Yeşilçam'ın kötü karakterlerinden oluşması da dikkat çekicidir. Yüzbaşı Faruk'a neredeyse bütün Romen kadınları aşık olduğu gibi ona sarkıntılık dahi edecek hafifmeşrep karakterdedirler. Filmde dini bir temsil görülmez. Türklük mertlik ve korkusuzlukla özdeşleştirilmiştir.

Aslan Arkadaşım-Kuduz Recep (AM)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Mualla Özbek

Oyn. Yılmaz Güney, Figen Say, İsmet Erten, T. Kurtiz, M. Serezli.

Film eşkıya, efe filmlerinin uzantısı özellikleriyle dikkat çeker. Şahıslar çeteci de olsalar mevzu vatan olduğunda hepsi görevlerini yapmaktadırlar. Yüzbaşı Murat

görevi için hayatını tehlikeye atmaktan sakınmamaktadır. Filmin başında Osmanla paşasının sürdüğü sefih yaşam İttihat ve Terakki ve Cumhuriyet'in Osmanlı'nın son dönemlerine ilişkin söylemlerine uymaktadır. Millet fakirlik içinde mücadele ederken onlar vatanı üç kuruş paraya satma derdinde eğlence peşindedirler. Silahları Rum çeteciler için satın almaya gelen kişi saraylı tiplemesini andırır. Filmde dini temsil görülmez, ancak Türk subayları ve Zeynep örneğinde Türk kadını fedakar ve vatanseverdir.

Sinekli Bakkal (TİS)

Yön. Mehmet Dinler, Yap. Osman Fahir Seden

Oyn. Türkan Şoray, Ediz Hun, Erol Günaydın, T. Belevi, F. Karakaya.

Film Türk-İslam sentezinin erken ama olgun örneklerindendir. Paşa'nın oğlu Hilmi'nin ağzından paşa babasıyla tartışmasında Jöntürk, padişah aleyhtarı söylemleri Doğu-Batı çatışması ekseninde kaybolup gider. Hilmi züppe gibi sunulur. Kız Tevfik'e Osmanlı hapishanesinde yapılan işkence Bizans zindanlarındaki gibidir. Peregrini'nin ağzından Hiristiyanlık aleyhinde söylemler yer alır, inançsızlığının kökeninde iman eksikliğinin yanında medeniyetle ilgili problemler de görülür. Vehbi Dede örneğinde olumlu, münevver din adamı temsili görülürken bunun tam aksi yönde softa tiplemesi vardır. Film bu özellikleriyle erken bir 12 Eylül manifestosu gibidir.

Silahlı Paşazade (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Turgut Özatay, Mümtaz Ener.

Osmanlı'nın son dönemlerinde geçen filmde Paşa konağı bütün azametiyle, adalete hükmetmesiyle sergilenir. Her ne kadar filmin sonunda iyi olmuşsa da, Paşa yanlış hükümler vermiştir. Meşrutiyet ve Cumhuriyet edebiyatının ana temalarından birisi olan saray ve çevresinin kokuşmuşluğu hem paşa hem de Saraylı Firuzan ile temsil edilmektedir. Filmde dini bir temsil görülmez.

Osmanlı Kabadayısı (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Selda Alkor, Turgut Özatay, H. Kentmen, Y. Köksal.

Film Osmanlı'nın son dönemlerinde geçmektedir. Paşa bütün ihtişamıyla sergilenir. Osmanlı hapishanesi işkencesiyle Bizans zindanları gibidir. Paşazade karakteri Saray'lı diye tabir edilen Meşrutiyet ve Cumhuriyet edebiyatında biraz da

alayla ve küçümseyerek bakılan temsile uygundur. Paşa tiplemesiyle her şeye kâdir olan nazırın, aslında sistemin boşluklarında, yanılgılar içinde yanlışlıklar yaptığı görülür.

1968:

Celal Bayar'ın başkanlığında bazı DP'liler "Bizim Ev" adlı bir örgüt kurdular. TİP'e yönelik gerek sokakta gerekse de mecliste saldırılar yoğunlaşırken, Çetin Altan bir toplantıda dövülüyordu. Nazim Hikmet ve Kazançakis'in kitapları toplatılıyor, sağcıların mitinginde İnönü "Yoldaş" olarak tanımlanıyordu. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının tutuklanmasının ardından bu kez Mihri Belli içeri alınıyordu. İlahiyat fakültesinde Hatice Babacan adlı bir öğrencinin başörtüsü takma istemesinin ardından boykot ve oruç başladı. DTCF boykotu bütün ülkeye yayıldı. Gösterilerde ilk kez Atalay Savaş adlı bir öğrenci öldü. Türkiye'de ilk fabrika işgali olan Derby Lastik Fabrikası (Aydın Z. , 2012) olayı çıktı. CKMP'den Rıfat Baykal kamplarda komando dersleri verileceğini açıkladı. Bu olay daha sonrasında büyük tartışmalara yol açtı. 6. Filoyu protesto gösterilerine kan bulaşırken, sonrasında Beyazıt'ta emperyalizm aleyhine büyük bir miting yapıldı. Yaralanan TİP'li öğrenci Vedat Demircioğlu vefat edince olaylar arttı. Sola karşı baskılar çoğalırken, Yaşar Kemal de tutuklandı. Bu yılın en önemli olaylarından birisi de, TİP'in tutumundan rahatsız olduğu söylenen, başlarını Mihri Belli'nin çektiği söylenen bir grubun Aydınlık dergisini çıkarmasıydı. Gerginlikler tırmanırken Toplum Polisi'nin yurdun her yanında kurulacağı bilgisi geliyor, TİP kongresinde Sadun Aren ve Mehmet Ali Aybar ayrı gruplaşmalar oluştururken, Aybar ekibi çoğunluğu ezici bir şekilde aldı. Yılın sonuna doğru Amerikan Büyükelçisi olarak Komer'in gelişi büyük olaylara yol açtı (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 340-360).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 257) göre bu yıl 181 film çekilmiştir. Ayşecik ve Cilalı İbo serileri devam ederken Kezban ilk filmle sinemalara geliyordu. Erksan'ın "Kuyu" filmi "Adana Film Şenliği"nde ödülleri toplarken, Yılmaz Güney'in "Seyyithan"ı büyük tartışmalara neden oluyordu. "Köroğlu" filmi ise bu kez Cüneyt Arkın başrolünde olmak üzere üçüncü kez çekiliyorken, yine bir kült film Akad'ın "Vesikalı Yarim"i gösterime giriyordu.

Hacı Murat Geliyor (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Erol Taş, Adnan Mersinli.

"Hacı Murat" (1967) filminin devamı olarak aynı temaları göstermektedir.

Gök Bayrak (B)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Sami Acun

Oyn. Cüneyt Arkın, Aynur Aydan, M. Mutlu, B. Tamer, T. Oral.

Film bütünlükten yoksun yapısına rağmen tarihi filmler furyasında kendisine yer bulmuştur. Gişe başarısızlığı, yılan hikayesine dönen çekim öyküleri gişede başarısız olmasına neden olmuştur. Dini ve milli herhangi bir söylem yoksa da gerek kullanılan kostümler, gerekse de Gök Bayrak, Kültigin, Bahadır vb. şahıs isimleri Orta Asya kökene işaret eder.

Aslan Bey (ÜH)

Yön. Yavuz Yalınkılıç, Yap. Yavuz Yalınkılıç

Oyn. Yılmaz Güney, Seyyal Taner, Erol Taş, N. Aksoy, R. Jöntürk.

Çarlık devri Rusya'da geçen olaylarda Aslan Bey'in kahramanlıkla gösterilir. General ve diğer silah arkadaşları sürekli içki içen, tecavüz, işkence dahil askerlik töresine uymayan hareketlerde bulunan subaylardır. Türkler kadın, erkek haklı davalarının peşinde mertçe mücadele ederler. Türk milliyetçilerinin temsili "Çırpınırdı Karadeniz" türküsü enstrümental bir şekilde filmde yer alır. Çarlık Rusyasında Türklerin mücadelesi dini bir karakter de göstermekteyken filmde bunun temsili görülmez.

Anjelik ve Deli İbrahim (ÜH)

Yön. Süha Doğan, Yap. Müfit İkiz

Oyn. Sevda Ferdağ, Tanju Korel, Güven Erte, Meltem Mete.

Bir Osmanlı Padişahının deliliğinin filmde gösterilmesi tabiatıyla riskli bir iştir. Filmde Padişah'ın deliliği abartılı bir şekilde verildiği gibi, cinsel açlığı, dengesizliği fazlaca vurgulanmıştır. Kösem Sultan tarihi anlatılarımıza uygun bir şekilde hâris olarak gösterilir, öyle ki farkında olmadan düşmanla işbirliği dahi yapar. Bu o dönem için olduğu gibi günümüzde de hayli riskli bir yaklaşımdır. Türünün diğer filmlerine pek benzemeyen öğeler görülmektedir. Don Kosta'nın zindanında öyle aşırı işkenceler, abartılı kahkahalar görülmez. Dini temsil Anjelik'in Müslümanlığını ve İslamiyet'in

affediciliğini vurguladığı sahnede görülür. Şahin Bey'in Padişah'ın sarayda verdiği görevi kabul etmeyip Akıncılığına devam etmek istemesi Türk bozkır geleneklerinin uzantısıdır. Düşmana yönelik bir söylem bulunmadığı gibi Türklük üzerine de bir vurgu yoktur.

İngiliz Kemal (AM)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Sema Özcan, Süleyman Turan, Muzaffer Tema.

Filmde bu kez Kurtuluş Savaşı'nda esas görünenin ardındaki güç olan İngilizlere odaklanılır. Türünün diğer filmlerinde Yunanlılar hakiki kötü olarak temsil edilirken burada buna pek rastlanılmaz. Filmin sonunda Yüzbaşı Bennett'in ölmesi tarihi gerçeklere uygun değildir. Oysa Bennett Mustafa Kemal'e Anadolu'ya geçerken vize veren komutan (Uzel, 2008) olarak bilinen ama esas ününü işkenceciliğinden alan bir subaydır, Gurdjieff'in tesirinde mistisizme yönelmiş ve 1974'te ölmüştür (Bennett, 2006). Filmde dini bir temsil görülmez. Milli söylemler ise yer yer İngiliz Kemal'in ağzından tekrarlanır. Film için söylenmesi gereken en önemli şey türünün diğer filmlerinde Mustafa Kemal vurgusu yoğunken ve bu özellikle dış ses kanalıyla aktarılırken bu filmde buna rastlanılmamasıdır.

Kafkas Kartalı (ÜH)

Yön. Melih Gülgen, Yılmaz Atadeniz, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Fikret Hakan, Fatma Girik, E. Püsküllü, R. Yurdakul, Y. Gencer.

Filmde Çarlık dönemi Rusya'sında Türklere yapılan, sağ ideolojide yoğun olarak yer bulan, "Moskof mezalimi" konu edilir. Ruslar kadın, çocuk demeden herkese kıyan, askerlik töresine uymayan davranışlar içindedir. Türkler korku bilmeyen, mertlik ve askerlik töresine önem veren bir şekilde temsil edilir. Rus kadınları olarak Olga ve Bianca ikisi de bir Türk'e aşık oldukları için temiz aşkla resmedilir. Olga'nın annesi kötüdür ama bunu kızının iyiliği için yapmaktadır. Prens Orlov ve General Boris kadın düşkünü olarak gösterilirler.

Gönüllü Kahramanlar (AM)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Oyn. Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Yılmaz Köksal, Kadir Savun, S. Turan.

Film "Son Gece" (1967) filmine benzer temasıyla dikkat çeker. Yine bu filmde olduğu gibi Türklerin yabancı bir toprağı işgali söz konusudur. Türkü seven yabancı

kadına ceza olarak kendi milletinden kişiler tarafından tecavüz ettirilmesi bu filmde de görülür. Kötü tipleme Yorgo, Bizans zindancıları gibi çıplak göğsünde haç taşır. Baba Petko taşkınlık gösteren bir tipleme çizse de sonunda vicdanına yenik düşer. Yohan karakteri tam bir vicdan abidesidir, sevdiği kız başkasını sevse de ona kıyamaz. Dora ve Yüzbaşı Kemal'in yargılanmaları sanki iki medeniyetin mukayesesidir. İşgalci bir güç muamelesi gören Yüzbaşı Kemal'in Dora'ya karşı savunması pek yoktur, bir taraftan onun söylediklerini kabul eder gibi görülür. Burada Osmanlı'nın Anadolu toprakları dışındaki yayılmacılığını onaylamayan Kemalizmin tezi görülür gibidir. Dora kendi toprağında olmasına rağmen bir başkasının dinine geçmeyi kabul eder. Filmde tek dini temsil budur.

Gültekin Asya Kartalı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Aziz Sarıkaya

Oyn. Tanju Korel, Hülya Darcan, Yılmaz Köksal, Atilla Ergün.

Bütünlükten yoksun ve tarihi gerçeklere uymayan yapısıyla Orta Asya temalı filmler modasında özensiz prodüksiyonlardan birisi. Filmin birçok sahnesinde Türklük üzerine majestik söylem vardır. Filmde Tanrı kavramının kullanıldığı görülmektedir. Kılıç çatarak yemin de daha önceki filmlerde görülmemiş bir öğedir.

Malkoçoğlu Kara Korsan (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Tanju Gürsu, Birsen Ayda.

Filmde din adamı temsilleri rahatsız edecek ölçüde rencide edicidir. Gerek Maria'nın gerekse de çocuğunun öldürülmesinde tam katkıları görülür. Malkoçoğlu'nun rahibi bayılttığı sahnede kullandığı kelimeler, sonrasında rahibin anadan uryan etrafta koşturması abartılı, rahatsız edici görüntülerdir. Din adamları zindanlarda işkence yaparlar. Yine filmde engizisyonun konu edilmesi bizim tarihimizde yeri olmayan bir düşmana yönelmedir. Filmde dini temalar kullanılsa da bu milli kimliğin parçası olarak gösterilir, öncelik Türk olmaktır. Türklük üzerine majestik bir dil kullanılır. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çekicidir.

Hakanlar Savaşı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Aziz Sarıkaya

Oyn. Tamer Yiğit, Hülya Darcan, Erol Taş, Kadir Savun, Y. Köksal.

Filmde Orta Asya Türk töresi yoğun bir şekilde vurgulanır. Moğollar'ın milli kimliği tartışmalı olsa da filmde Türk boylarından kabul edilmektedir. Aybanu'nun Dokuz Oğuzlar'ın reisi olması eski Türklerin kadına değer verdiğine yönelik anlatıyı güçlendiren bir öğedir. Bu konu, şu anda dahi siyasi kültürümüzde Araplaşma olduğu söylenen kültüre karşı mukavemet simgelerindendir. Türklük üzerine yoğun bir majestik anlatı görülür. Tanrı kelimesi sık sık kullanılmaktadır. Bu da yukarıda bahsedilen mukavemet öğelerinden birisidir.

1969:

Yılın hemen başında CHP'nin CKMP'ni komando kampları hakkında şikayet ettiğine yönelik haberler çıkarken Türkeş bunları yalanladı. CKMP kongresinde partinin adı "Milliyetçi Hareket Partisi" olarak değiştirilirken liderine de "başbuğ" denildi. 6. Filo'ya karşı gençlerin yaptığı gösteriye karşı kalabalık bir grup saldırdı, bu olay tarihimize "Kanlı Pazar" diye geçti. ODTÜ'de de olaylar yoğunlaşırken Türkiye hızla bir karanlığa doğru gidiyordu. Cemal Tural'ın ardından Genelkurmay Başkanı olarak Memduh Tağmaç bu göreve getirildi. Kommer'in büyükelçiliğine büyük tepkiler geldikten sonra yerine W. Handley getirilirken, ülkücü komandoların üniversite baskınları yoğunlaştı. Sadun Aren Aybar'la TİP'teki mücadelesini Emek dergisini çıkartarak devam ettiriyordu. Bu yıl için en önemli olaylardan birisi de Yargıtay Başkanı İmran Öktem'in cenazesini sağcların engelleme girişimiydi ki, Başbakan Demirel dahi olayların üzücü olduğunu söylemek zorunda kalmıştı. Bayar ile İnönü'nün eski DP'lilerin siyasi haklarının verilmesine yönelik görüşmeleri ve bunun anayasaya girmesinin istenmesine tepkiler askeri kesimde yoğunlaştı. Bu tepki Cumhurbaşkanı Sunay'ın ağzında da dillendirilince AP teklifi geri çekmek zorunda kaldı. Bütün kurmay subayların başucunda olduğu söylenen Doğan Avcıoğlu'nun "Türkiye'nin Düzeni" kitabı Yunus Nadi ödülünü kazandı. Avcıoğlu bir müddet sonra "Devrim" gazetesini yayınlamaya başladı. Bu yıl için bir önemli olay da bugüne dek siyasi hayatımızı etkileyecek olan bir hareketin ortaya çıkmasına yol açan, Necmettin Erbakan'ın Konya'dan bağımsız milletvekili olarak adaylığını koymasıdır. Bu yıl yapılan seçimlerde AP, Bayar'ın Demirel aleyhinde sözlerine rağmen kesin üstünlük sağladı. Bu tarihlerde artık faili meçhul öğrenci cinayetleri artmaktaydı. Türkiye Öğretmenler Sendikası'na saldırılar artarken Aybar TİP Genel Başkanlığı'ndan istifa ediyordu (Ahmad & Ahmad, 1976, ss. 360-380). Türkeş CKMP'de "Tanrı dağı kadar Türk, Hira

dağı kadar Müslüman. Her iki felsefe bizim şiarımızdır" dedikten sonra partide değişimler başladı. İslamın vurgulanmaya başlaması sadece saikleriyle değil ideolojisiyle de araçsaldı. İslamiyet Türklüğü güçlendirici, milli kimliği pekiştirici bir unsur olarak görülüyordu, yani aslolan yine Türklüktü. Bu bağlamda partinin 1969'da Adana'da toplanan kongresi bir dönüm noktası oldu. CKMP adını Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) olarak değiştirdi. Partinin amblemi kırmızı zemin üzerine üç hilal, gençlik kollarınınsa "hilalli bozkurt" oldu. Burada başlayan soy Türkçülerin tasfiyesi 1970'lerin ortasına dek sürdü. Buna karşılık İslamın araçsallığına karşı çıkabilecek unsurlar Türkçüler gibi bir gruba sahip değillerdi, dolayısıyla bir gerginliğe sebep olmadılar. Büyük burjuvaziyi tedirgin eden anti-kapitalist, anti-mason söylemde toplumcu milliyetçiler gibi geriletildi (Bora & Can, 2000).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e göre (2012, s. 237) bu yıl çeşitli türlerde 237 film çekilmiştir. Atatürk'ün ölüm yıldönümünde TRT Eisenstein'ın Cumhuriyet'in 10. yıl dönümünde yapılan "Türkiye'nin kalbi Ankara" belgeselini gösterince hükümet buna tepki göstermiş müdür M. T. Öngören'in yetkileri elinden alınmıştır (Ahmad & Ahmad, 1976, s. 379).

Osmanlı Kartalı (ÜH)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. Aziz Sarıkaya

Oyn. Cüneyt Arkın, Hülya Aşan, Atıf Kaptan, Kadir Savun.

Film Çarlık dönemi Rusya'sında geçmektedir. Bu tarihlerde Rus karşıtı filmler Çarlık dönemi ekseninde gider, komünist döneme yönelik şimdiye kadar en büyük eleştirel yapım "501 numaralı hücre" filmidir. Binbaşı Boris tiplemesinde Ruslar korkak ve acizdir. Buna karşılık bütün Türk tiplemeleri ama özellikle İslam Bey ölüme meydan okur, şehitlik için gözünü kırpmaz. Filmde Türklüğe yönelik majestik söylemler yoğundur. Nilüfer örneğinde Türk kadını iffetine düşkünlüğünü dans etmesini istediklerinde birinin onu öldürmesi için yalvarmasında görürüz. İlona rahatlıkla İslam Bey'le birlikte olur ama o da karısı olacağından bir anlamda durum kurtarılır.

Tarkan (B)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Zuhal Aktan, Can Kurt, Oktar Durukan, M. Ener.

Sezgin Burak'ın çizgi romanından sinemaya uyarlanan filmde İslamiyet öncesi Türk tarihi dönemi Roma topraklarında geçmektedir. Roma İmparatorluğu ve Vandallar bizim tarih anlatılarımızda pek yer bulmayan devletler ve kavimler olsa da burada Hunlar vesilesiyle bir ilişki kurulur. İmparatoratoriçe ve hancının kızı örneğinde Roma'lı kadınlar hafifmeşrep olarak temsil edilirler, ikisi de Türk'ün gücüne hayran kalır. Türkler mertlik, cesaret, güç vb majestik söylemler kanalıyla işlenir. Bunun karşılığında düşmanlar her türlü kötülüğe ve korkaklığa sahiptirler. Filmde dini söylem görülmez.

Ebu Müslim Horasani (TİS)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Yılmaz Atadeniz

Oyn. Tamer Yiğit, Müjgan Ağralı, Danyal Topatan, Atilla Ergün.

Bu film 1965 yapımı "Horasan'ın Üç Atlısı" ve "Horasan'dan Gelen Bahadır" filmleri gibi Ebu Müslim Horasani üzerine üçüncü filmdir. Ebu Müslim aslında Aleviler için önemli bir figür olup Türklerin Müslümanlığın ilk dönemlerinden itibaren İslamiyetin içinde Ehlibeyt mücadelesinin içinde olduğunu gösterir. Önceki filmlerde Tanrı kavramı varken burada ona rastlanmaz. Türklük üzerine bir söylem üretilmez, tabiatıyla dini yönü ağırlıklı bir filmdir.

Deli Murat (AM)

Yön. Ertem Göreç, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Zuhat Aktan, T. Özatay, Ö. Somer, H. Baradan.

Film genel olarak Cumhuriyet öncesini konu alan eşkiyalık filmlerinin özelliklerini gösterir. Filmde Osmanlı "şalvarı şaltak" söylemine uygun bir şekilde gösterilir. Osman çavuş örneğinde Osmanlı'nın bozuk düzeni gösterilir. Paşa ne kadar kudreti olsa da her türlü yanıltmaya müsaittir, bu yüzden adaletsizliğin temsili olur. Mülazım Selim dürüst bir zabittir ancak o da sistemin adaletsizliğine karşı eşkiyalara katılır. Rum eşkiyalar ise korkak bir şekilde gösterilir, Türk eşkiyaların karşısında titrerler.

Mete Han Amazonlara Karşı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Müfit İlkiz

Oyn. Yılmaz Köksal, Figen Say, Atilla Ergün, Mine Sun, M. Görgün.

Filmde Kumandan Samos ve Mezit tekfuru örneğinde Romalılar aciz, korkak ve sözünde durmayan tiplemededirler. Tekfur'un karısı stereotiplere uygun bir şekilde

hafifmeşrep gösterilir. Dini bir temsile rastlanılmazken, Türklük üzerine majestik söylem üretilir. Türkler kahraman, korkusuz, mert, güçlü olarak gösterilir ve anlatılır.

Fato Ya İstiklal Ya Ölüm (AM)

Yön. Feyzi Tuna, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Ayhan Işık, Zeynep Özkan, Demir Karahan, Kadir İnanır.

Film Kurtuluş Savaşı ekseninde bir aşk öyküsünü anlatır aynı zamanda. Fato ve diğer köylü kadınlar örneğinde Türk insanının topyekün Kurtuluş mücadelesine girdiğini gösterir. Düşman kumandanı temsilinde askerlik töresine uymayan, tecavüzcü birisi görülür. Türk askerleri korkusuz ve şehitlik için koşar adım giden bir görünümdedir. Filmin bir yerinde geçen binlerce insan, çoluk, çocuk, genç, ihtiyar kelimeleri Cumhuriyet'in Kurtuluş Savaşı ideolojisinin yansımasıdır. Fato ve babası namuslarına çok düşkündür bu yüzden eğer düşman eline düşerse öldürülmek gerektiğini düşünürler. Filmin sonunda dış ses Mustafa Kemal'e vurgu yapsa da bu 1960'ların ilk yıllarındaki Kurtuluş Savaşı filmlerinde görüldüğü gibi yoğun değildir. Bu vurgulanması gereken önemli bir şeydir.

Malkoçoğlu ve Cem Sultan (ÜH)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Gülnaz Huri, Cihangir Gaffari, F. Cansel, S. Avcı.

Filmde fantastik düşmanların milli kimliği belli olmasa da kıyafetlerden Bizans'lı imajı oluşur. Düşman her türlü kötülüğün içindedir. İçkici, tecüvüzcü ve şiddet düşkünü gösterilirler. Türk kadınları namusuna düşkündürler. Burada da Hancı'nın karısı stereotipi vardır, yine bir çırpıda soyunur bir Türk'ün karşısında. Akıncılar kelle koltukta, vatan uğruna şehitlik peşindedirler. Malkoçoğlu babamız vatan diyerek gerekirse çocuğundan bile kendi kimliğini gizleyecek kadar vatanına düşkündür. Dini bir söylem görülmemiştir ancak Tanrı kavramının kullanılması dikkat çekicidir.

Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Esen Püsküllü, Feri Cansel, Meltem Mete.

Bu film de serinin diğer filmleriyle aynı özelliklere sahiptir.

Vatan ve Namık Kemal (AM)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Yıldırım Önal, Baki Tamer.

Bütün İttihatçıları olduğu gibi Mustafa Kemal'i de derinden etkileyen Yeni Osmanlılar'ın en önemli düşünürü Namık Kemal'in yine bir o kadar etkili olan oyunu "Vatan yahut Silistre" nin öyküsü filmin içine yedirilmiştir. Namık Kemal filmde özgürlük düşüncesini her şeyin üzerinde tutan, bunun için imkanı olduğu halde hiçbir şekilde kaçmayan birisi olarak görülür. Sarayın Paşa'sı en küçük özgürlük kelimesine dahi tahammül edemez, hepsini sürgüne gönderir. Dini temsiller olsa da esas olarak milli söylem yoğundur. Şehitlik filmin her bölümünde görülür. Yaşlı, sakat, çocuk demeden hepsi şehit olabilmeleri için orduya katılmalarına, kumandanın izin vermesine çabalarlar. Ruslar her türlü teknik imkanlarına rağmen kendileri söylediği gibi bir avuç Türk'ü yenemezler. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çeker.

Dağlar Şahini (AM)

Yön. Ertem Göreç, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Zuhal Aktan, M. Ener, Ali Seyhan, M. A. Akpınar.

Osmanlı dönemini konu alan eşkiyalık filmlerinin genel teması gibi burada da Osmanlı eleştirisi görülür. Aslında Osman Çavuş ve Kolağası örneklerinde dürüst zaptiye temsilleri görülüp, bu bakımdan diğer eşkiyalık filmlerinden ayrılsa da eşkiyaların kendi dilinde Osmanlı'ya karşı bir alay ve güvensizlik vardır. Burada "Şalvarı şaltak Osmanlı" ideolojisi net bir şekilde izlenir. Yine türünün diğer filmlerinde görülen kötü Rum eşkiyalar bu filmde görülmez. Damalı örneğinde bu temsil edilir ancak onun da milli kimliği belli değildir.

Çakırcalı Mehmet Efe (AM)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Hülya Darcan, D. Topatan, F. Karanfil, A. Rona.

Filmde diğer eşkiyalık filmlerinden daha çok Osmanlı karşıtlığı görülür. Önce Osman çavuş örneğinde görülen bu kötü tipleme, sonra Binbaşı Reşat ile devam eder. Osman çavuş işkenceler yapar, hatta Çakırcalı'nın annesini asar. Osmanlı'nın sözüne hiçbir şekilde güvenilmeyeceği teması filmin tamamına hakimdir. Mülazım Rüstem iyi temsildedir ancak o da kötülüğün parçası olmamak için Çakırcalı'ya katılır. Hükümet konağı basıldığında mahkumlar günlerce bir şey yememişlerdir, zaptiyeler haksız vergiler aldıkları gibi, tekrar vergi isterler, vermeyenleri de öldürürler. Çakırcalı çatışmalarda onlarca Osmanlı zabitini ve askerini öldürür ve öldürülenler sanki Bizans

askeri gibidir. Yine bu filmlerin şablonu olarak Rum çeteciler burada da görülür. Çeteci "Bizim Allah'ımız para, peygarmberimiz Şeytan" dese de dinsiz olmadıkları içlerinden birinin haç taşımasından anlaşılmaktadır. Ayrıca kendilerine yönelik "Gavur" kelimesi kullanılmaktadır. İlk kez bir eşkıya filminde Osmanlı düşmanlığı bu kadar yoğun bir şekilde görülmektedir.

1970:

Cumhurbaşkanı Sunay yılbaşı mesajında, mürtecilere ve aşırı sola dikkat çekerken, Aybar'ın istifasının ardından TİP başkanlığı için yapılan seçimde Arenciler yönetime geliyor, "Allahu Ekber", "Amin", "İnşaallah" sloganları eşliğinde Erbakan "Milli Nizam Partisi" adında bir parti kuruyordu. CHP içinde de Ecevit'e yönelik aşırı sol tartışmaları yoğunlaşmış bu nedenle N. Erim ve S. Koçaş seçimleri kaybetmişti. Ülkücü komandoların da saldırıları artmış, tıp fakültesi baskınında bir askeri doktor öldürülmüştü. TİP içindeki tartışmalar bu kez Aren ve Behice Boran arasında Proleter Devrimciler ile Sosyalist Devrimciler şeklinde devam ediyordu. Yıl sonuna doğru ordu üst kademesinde bir takım değişiklikler oldu, ancak şimdi anlaşıldığı gibi bu bir müddet sonra olacak darbeye hazırlıktı. Özellikle F. Gürler'in Kara Kuvvetleri Komutanı olması darbenin bir ayağının daha oluşmasına yol açarken yine darbede önemli bir konumda olan F. Türün'ün 1. Ordu Komutanlığına getirilmesi de buna yönelik bir hazırlıktı. Darbeden biraz önceleri E. Kürkçü başkanlığında Dev-Genç kurulurken, TİP kongresinde B. Boran genel başkanlığa seçiliyordu. Kürtçü grup kendi partilerini kurmak için ayrılınca TİP hayli zayıfladı. Hava Kuvvetleri Komutanı Batur'un Sunay'a gönderdiği muhtıra mektubu basının eline geçince yayınlandı. Ülkücü ve devrimci öğrencilerin birbirlerine saldırıları artarken, Amerikan Büyükelçiliği önündeki toplum polislerine silahlı saldırı yapılıyordu. Bu yıl için en önemli olaylardan birisi de Odalar Birliği Başkanı Necmettin Erbakan tarafından Milli Nizam Partisi'nin kurulmasıdır. Erbakan önce AP'ne girmiş ancak veto yemişti (Çınar, 2016).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 299) göre bu yıl çeşitli türlerde 230 film çekilmiştir. Cilalı İbo, Kezban ve Yumurcak serisi tüm hızıyla devam ederken, Ana teması bir gizli örgütlenmeye karşı mücadele eden James Bond esintili filmler artmaya devam ediyordu. Küçük Hanımefendi ve Küçük Hanım'lı filmler ortaya çıkmaya başlarken, Y. Atadeniz

geleneği devam ettiriyor, fantastik macerasını sürdürüyordu. Çizgi roman ve hikayelerden uyarlama "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler", "Red Kit" ve "Zagor" sinemamıza yeni bir enerji verirken, "Beyaz Sinema" "Birleşen Yollar" ile ilk kez etkileyici bir film ortaya çıkarıyordu. Turist Ömer serisi devam ederken, Şoför Nebahat filmi bu kez Fatma Girik başrolünde tekrar çekiliyordu. Bu yılın her halde en önemli olayı kabul edilebilecek, "Umut" filmi sinemamızı sarsarak gösterime giriyor, Yılmaz Güney'in sol imajı daha da derinleşiyordu.

Yemen'de Bir Avuç Türk (AM)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Kesemen

Oyn. Fikret Hakan, Müjgan Ağralı, Kadir İnanır, S. Gökhan, M. Ener

Dünya Savaşı'nda Araplar'ın tutumu günümüze kadar süren bir tartışmaya yol açmıştır. Cumhuriyet'in genel söylemi içinde Araplar arkadan vuran bir anlatıdadır. Bunun bir kısım bölge için doğru olduğu bilinir, ancak bunu Araplara teşmil etmek elbet hakkaniyetli olmayan bir durumdur. Filmde Arapların önderleri sinemamızın kötü tiplerinden seçilmiştir. Türkler Araplar'la çatışırken yine dini ibareler kullanırlar. Filmin sonunda dış ses neredeyse resmi ideolojiyi seslendirmiştir.

Ankara Ekspresi (AM)

Yön. Muzaffer Arslan, Yap. Muzaffer Arslan

Oyn. Filiz Akın, Ediz Hun, Kadir İnanır, Leyla Sayar, A. Günbay.

Dünya Savaşı İstanbul'unda geçen film casusluk ve aşk arasında geçer. Hilda'nın ağzından Türklerin ne kadar cesur, ölmekten korkmayan, muharebeyi bilen, kahraman bir millet olduklarını duyarız. Yine bir yerde Binbaşı Seyfi örneğinde toprağını da, kadınını da veremeyeceği söylenir. Burada kullanılan majestik dil bir yabancıya aittir. Hilda bir düşman da olsa temiz aşk ile temsil edilir, Binbaşı Seyfi onun ilk erkeği olmuştur. Onun uğrunda kardeşinin ölmesine dahi bir tepki göstermez. Almanlar kötü tiplemeler olsa da bir Bizans filmindeki figürler gibi değildirler. Bir filmde ilk kez düşman olarak Almanlar kullanılmıştır. Filmde dini bir temsil görülmez.

Selahattin Eyyubi (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Yap. İrfan Ünal

Oyn. Cüneyt Arkın, Orhan Günşiray, Cihangir Gaffari, Ayton Sert.

Selahattin Eyyubi'nin milli kimliği hâlâ tartışmalı olsa da filmde Türk olarak gösterilmiştir. Bu kez milli anlatımızda pek yer bulmayan haçlılar ekseninde Türk milli

kimliği tanımlanmıştır. Prenses Edith'in ağzından Türklerin korkusuzluğu, mertliği aktarılır. Bu majestik söylem Selahattin Eyyubi'nin ağzından da dile getirilir. Filmde namaz kılma sahneleri dışında dini söyleme pek rastlanılmadığı gibi Tanrı kavramının kullanılması dikkat çekicidir.

Zindandan Gelen Mektup (AM)

Yön. Sırrı Gültekin, Yap. Özdemir Birsel

Oyn. Ayhan Işık, Mine Mutlu, Turgut Özatay, Ali Şen, Z. Tedü.

Filmde olayın nerede geçtiği (Bulgaristan ?) belli olmadığı gibi düşmanın da kim olduğu anlaşılamaz. Filmde düşman askeri teğmen örneğinde kötü tiplemede, askerlik töresine uymayan hareketlerde ve tecavüzcüdür. Kötü tiplemeler olan Türkler ise bunu hırsları için yapmaktadırlar. Filmde ırktaşlarımız kavramının kullanılması dikkat çekicidir. Filmin bütününde dini temsil zaman zaman görülse de bu milli kimliğin bir parçası olarak görülür. Türklük üzerine majestik söylemler yoğundur. Düşman kumandanının ağzından "Siz Türkler kadar birbirine düşen başka millet yoktur dünya yüzünde. Bu da herkesin işine yarıyor tabi ki" ifadesi günümüzde de milli birliğimizi bozmaya yönelik tehditlerin bir simgesi olarak görülür.

1971:

Genelkurmay Başkanı Tağmaç yılbaşı mesajında silahlı kuvvetlerin gerektiği zaman ülkeye saldıracak elleri kıracağını söyleyerek darbenin provasını yapıyordu. DP'nin yeniden kurulması ve partililerin bir kısmı tarafından teveccüh görmesi üzerine AP meclis çoğunluğunu kaybetti. ODTÜ Akademik konsey tarafından süresiz kapatılırken, bir yurdu basan polis yüzlerce öğrenciyi tutukluyor, ülkücüler bir fakülteyi işgal ediyordu. Eski DP'lilerin siyasal haklarının verilmesine yönelik yasa tasarısı tekrar meclise sunulurken, solcular Amerika'lı bir çavuşu kaçırıyordu. Tağmaç subaylara yaptığı konuşmada gerektiği zaman gerekenin yapılacağını, endişe edilmemesini söyleyerek darbenin mesajını veriyor, Amerikalı dört subay THKO tarafından kaçırılınca ODTÜ'de bu yüzden yapılan arama büyük bir çatışmaya dönüyordu. Olaylar tırmanıyor, 12 Mart tarihinde Genelkurmay Başkanı ve kuvvet komutanlarının verdiği muhtıranın radyoda okunmasının ardından Demirel istifa ediyordu. Ardından Nihat Erim başkanlığında teknokratlar hükümeti kuruluyor, MNP ve TİP kapatılıyor, birçok sol örgüte yönelik davalar açılıyordu (Özdemir, 1997, s. 229).

SİNE-İZLEK

Özgüç'e (2012, s. 323) göre bu yıl itibarıyla çeşitli türlerde 271 film çekilmiştir. Roman ve öykülerden uyarlamalar "Ayşecik ve Sihirli Cüceler", "Kül Kedisi, Sinderella", "Binbir Gece Masalları", "Nasreddin Hoca", "Şehzade Simbad", "Yavru ile Katip", "Don Kişot" ile, kovboy filmlerimiz de "Hey Amigo adında Bilal İnci'li iki filmle ve diğerleriyle devam ediyordu. Orhan Gencebay "Bir Teselli Ver" ile sinemamıza ve müziğimize o günden itibaren tartışmaya başlanan yeni bir tür getirirken "Cilalo İbo", "Turist Ömer", "Kezban" ve "Yumurcak" seriye devam ediyor, çocuklu filmlerimize "Sezercik" ekleniyordu. Türk sinemasına büyük tesir eden "Baba" filmi gösterime girerken, "Keloğlan" serisi de ilk filmlerini veriyor, çizgi roman uyarlamaları "Kızılmaske", "Kiling", "Kinova" "Kaptan Swing", "Süper Adam" ve "Pekos Bill" ile sürerken, "Üç Arkadaş" tekrar çekiliyordu. Bu yıl için dikkat çekici bir şey de ilk kez Seks kelimesiyle başlayan "Seks Fırtınası" ve "Seks ve Silah" filmlerinin gösterime girmesidir.

Senede Bir Gün (ÜH)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Metin Serezli, M. Özkul, T. Gözbak.

Film 1965 yapımı yine Kartal Tibet'in başrolünde olduğu aynı adlı filmin, tekrar çevrimidir. Bu kez kadın sanatçı olarak Selda Alkor'un yerinde Hülya Koçyiğit vardır. O film için yapılan değerlendirme bunun için de geçerlidir.

Tarkan Gümüş Eyer (B)

Yön. Mehme Aslan, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Eva Bender, Bilal İnci, R. Yurdakul, A. Günbay.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliklerdedir.

Tarkan Viking Kanı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Nahit Ataman, Teoman Tümer

Oyn. Kartal Tibet, Bilal İnci, Eva Bender, Seher Şeniz, Atıf Kaptan.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Leyla Selimi, Oya Peri, T. Hüseyin, T. Necmioğlu.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliğe sahiptir.

Baybars Asya'nın Tek Atlısı (B)

Yön. Kemal Kan, Yap. Kadir Kesemen

Oyn. Serdar Gökhan, Feri Cansel, Kadir Savun, D. Topatan, Z. Tüney.

Hun imparatoru Atila'nın savaşçısının hikayesinde düşman Roma ve Bizans'tır. Kumandan Zenon örneğinde Romalılar korkak, ihtiyarları ve çocukları öldüren, kadınları esir pazarlarında satan birisidir. Papaz Lucas bir din adamına yakışmayacak şekilde hâristir, yalan söyler, rahatlıkla insanlara kıyar. Bilgiç tiplemesinin Hiristiyanlığa yönelik alaycı tutumu görülür. Türkler üzerine yoğun majestik söylem sadece Baybars'tan değil aynı zamanda İlena ve Plintas'ın ağzından da duyulur. Film için en dikkat çekici özellik Baybars'ın bıyığının ülkücülerce simge haline gelmiş bıyık olmasıdır.

Aşk Uğruna (AM)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Alev Uğur, Münir Özkul, Metin Serezli, G. Güzey.

Türünün diğer filmleri gibi burada da Osmanlı'nın son dönemindeki yüksek devlet görevlilerinin adaletsizliği işlenir. Paşa hem çapkındır hem de ülkesinin tarihi eserlerini yabancılara el altından rüşvet alarak peşkeş çekmektedir. Hanım Sultan örneğinde adalet duygusunun iyileştiği görülse de konak ve çevresindeki ilişkiler çürümüştür. Bu da gerek İttihatçıların gerekse de Cumhuriyet döneminin, Osmanlı düzenine ilişkin eleştirilerinin odak noktalarından birisidir.

Battal Gazi Destanı (ÜH)

Yön. Atıf Yılmaz, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Kerim Afşar, Fikret Hakan, Reha Yurdakul.

Filmde Türkler mertlik ve cesaretle temsil edilirken, Bizanslılar İmparator Leon ve Delibaş Alyon örneğinde korkak, aciz, zalim olarak gösterilirler. Prenses Elona temiz aşk ile gösterilir, türünün diğer filmlerinde olduğu gibi Türklerin koynuna giren bir Bizanslı kadın yoktur. Yine bu tür filmlerde görülen han ve yatak sahnesi de görülmez. Battal Gazi örneğinde Türkler üzerine majestik söylem görülür. İyi Bizanslı tip Hammer'in Müslüman olma sahnesini dışında dini bir temsil görülmez. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çeker.

Fedailer Mangası (AM)

Yön. İlhan Engin, Yap. Nejat Selçuk

Oyn. Fikret Hakan, Ahmet Mekin, Hülya Darcan, Kuzey Vargın.

Filmde Araplar İngilizlerle işbirliği yapan ve güvenilmez tipler olarak resmedilmiştir. Arapların arkadan vurduğu teması burada da görülür. Türk askerleri öldüğünde Kelime-i şehadet getirmektedir. Vatan haini gibi görülen kişi aslında bağrına taş basmış İngilizlerin içine sızmak için bu utancı kabul etmek zorunda kalmıştır. İngiliz casus örneğinde kadın tiplemesi hafifmeşrep, önüne gelenle birlikte olmaktayken, Selma hanım örneğinde Türk kadını o kadar erkeğin içindeyken dahi namusuna halel getirmemiş, Kolağasını temiz aşkla sevmiştir. Türünün diğer filmlerindeki gibi askeri marşlar varsa da Mustafa Kemal ve silah arkadaşlarına yönelik herhangi bir ifade görülmez, sadece filmin sonunda Kurtuluş Savaşına işaret edilmektedir.

Hasret (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Fikret Hakan, Esen Püsküllü, K. Savun, A. Rona, E. Köknar.

Film Cumhuriyet ideallerini yaşayan bir öğretmenin zorlu öyküsüdür. Geldiği köyde öncelikle güç odaklarıyla mücadele eder. Kolçak Ağa örneğinde feodal dönem yargılanır, onunla birlikte doktordan değil, hocadan medet uman düzen görülür. Kolçak Ağa'nın bir çok karısı vardır ve bunlar olanlara sadece rahatları bozulmasın diye göz yumarlar. Polat'ın bütün derdi cehaletle mücadeledir, bunu hapise girdiğinde de yapar. Filmin bir çok yerinde Atatürk ve onun değerleri vurgulanır. Kazanan yine idealizm olmuş, köyünden okumak için çıkan köylü kızı konservatuar okumuş büyük bir ses sanatçısı olmuş ve yaşadıklarının ne olduğunu bildiği için köyüne bir okul yaptırmıştır. Aslı Cumhuriyet'in ideallerine uygun bir şekilde güçlü bir kadın olarak köyüne gelirken, Kolçak Ağa'nın karılarıysa eski düzenin kendilerine biçtiği role uygun birer figürdürler.

Kanım Vatan İçin (AM)

Yön. Seyfi Havaeri, Yap. Demir Özürk

Oyn. Fikret Hakan, Nazan Arın, Fatma Karanfil, Kuzey Vargın.

Filmde casusluk şebekesi hangi ülkeye ait belli olmasa da Batılı bir ülke olduğu bellidir. Türk ordusuna yönelik övücü sözler casus teşkilat tarafından dile getirilir. Vatan için gerekirse Binbaşının canından dahi vazgeçilebilmektedir. Lili her ne kadar bir yabancıysa da aşkı yüzünden Binbaşıya yardımcı olmuş gibi görünmüş ama aslında Türk olduğu için kanı çekmiştir. Burada aşkını da aşan başka bir bağ vurgulanır. Türklüğe yönelik genel bir övme varsa da aslında bu teveccüh orduya yönelmiştir.

Kaf Dağını Terkedenler (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Gündüz Yıldırımgeç, Yap. Gündüz Yıldırımgeç

Oyn. Yıldırım Gencer, Ülkü Özen, Atıf Kaptan, A. Ergün, S. Doğan.

Film diğer Çarlık dönemi Kafkas öyküleri gibi Rus karşıtlığıyla örülüdür. Türkler mertliğe, askerlik töresine önem verir görünürken Ruslar bunun tam aksi durumdadır. Karabata örneğinde işbirlikçiler olsa da genel olarak Kafkas halkları Ruslara karşı mücadelede kararlıdırlar. Filmde Türkiye Kafkas halklarının anavatanı olarak gösterilir. Türünün diğer filmlerinde olduğu gibi dini öğelere rastlanılmaz, milli olarak majestik söylem sadece mertlik bazında görülür.

Oku Beşikten Mezara Kadar (AM)

Yön. Yavuz Yalınkılıç, Yap. Yavuz Yalınkılıç

Oyn. Yılmaz Şerif, Behçet Nacar, Aytekin Akkaya, Sırrı Elitaş.

Film Cumhuriyet ideallerini yaşayan ve yaşatmak isteyen bir öğretmenin, ona karşı duran köylüler ve Molla Kasım'la arasındaki mücadeleyi anlatır. Tiplemeler fazlaca karikatürize edilir. İyi ve kötü arasındaki mücadele basit bir şekilde verilmiştir. Molla Kasım örneğinde kötü hoca tiplemesi, aydın din adamı Emin hocayla dengelenir. Filmin bir yerinde Atatürkçü öğretmenin yanına ülkücü ibaresinin eklenmesi dikkat çekicidir.

Şahinler Diyarı (AM)

Yön. İlhan Filmer, İlhan Arakon, Yap. Ümit Utku, İlhan Arakon

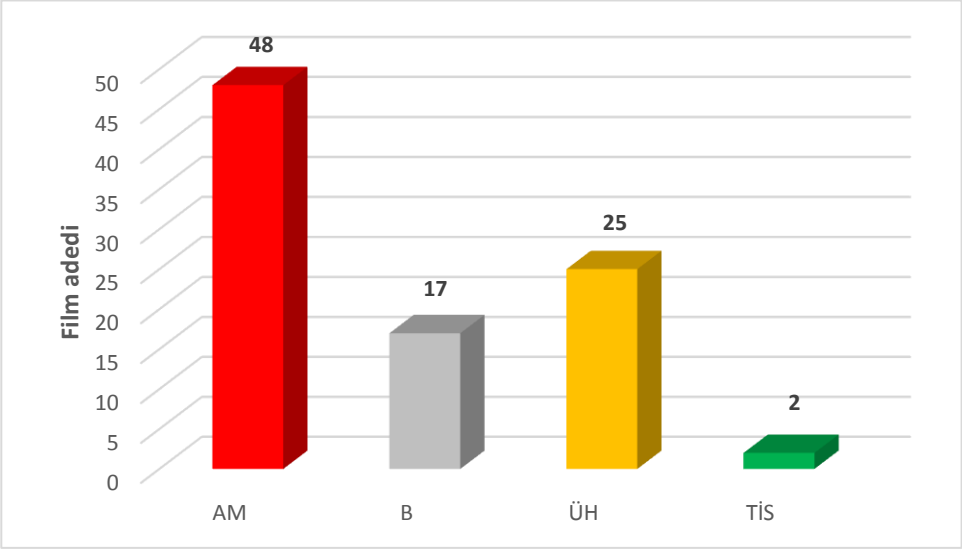
Oyn. Murat Soydan, Nazan Şoray, Hayati Hamzaoğlu, E. Köknar.

Kurtuluş Savaşı'nda geçen filmde, türünün diğer filmlerinde olduğu gibi genelde işbirlikçililik yapan Osmanlı temsili görülmez. Ancak yine bu tür filmlerde görülen gayrimüslim işbirlikçi tiplemesi, bir Rum olduğu anlaşılan Alex kanalıyla gösterilir. Türkler vatanı için her türlü fedakarlık yapmaktadır, küçük Memo dahi o yaşına rağmen milli bilinçle yüklüdür. Kamil bey ile Feride öğretmenin ilişkisi temiz aşkla gösterilirken, düşman kumandanı sürekli sevgilisiyle sevişir ve eğlenir. Filmde askeri marşlar, Mustafa Kemal vurgusu ve Türklük üzerine majestik söylem yoğundur.

7.1. 12 Mart'a Kadar Bir Sinegöz

Tablo 7.1. 1960-1971 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Sayısal Dağılımı (92 Film)

Yıl	AM	B	ÜH	TİS
1960	2			
1961	3			
1962	3	1	1	
1963	1			
1964	7			
1965	4	1	2	
1966	5	5	4	
1967	7	2	5	1
1968	2	3	5	
1969	5	2	3	1
1970	3		1	
1971	6	3	4	
Toplam	**48**	**17**	**25**	**2**



Şekil 7.1. 1960-1971 1960-1971 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı (92 Film)

Türk sinemasının en büyük sorunlarından birisi kurumsallığını bir türlü gerçekleştirememiş olmasıdır. Bu durum, sinemamızda çekilen filmlerin hatrı sayılır bir bölümünün kaybolmasına neden olmuştur. Gerek büyük, kurumsal film şirketlerinin olmaması, gerekse olanların yeterli bir arşivinin ve arşivlemesinin olmaması nedeniyle sinemamız büyük bir sıkıntı içindedir. Kurumsallaşamama sorununun yanında küçük film şirketlerinin yok olması, şahsi çabalarla çekilen filmlerin saklan(a)maması da buna eklenince araştırmacılar için büyük bir kara delik oluşmaktadır.

Her ne kadar son zamanlarda kayıp olduğu bilinen filmlerden bazıları bulunduysa da bu filmlere ulaşmada da sorunlar yaşanmaktadır. Buna rağmen 27 Mayıs sonrası başlayan süreci, Türk Sineması üzerinden inceleyen bu çalışmada 27 Mayıs'tan 12 Mart'a kadar konuya ilişkin, 92 film analiz edilmeye çalışılmış ve bu filmlerden hareketle, dörtlü bir kategorileştirme yapılmıştır. Bu kategoriler sırasıyla "Atatürk Milliyetçiliği", "Bozkurt", "Üç Hilal" ve "Türk-İslam Sentezi" filmleridir.

Çalışmanın başlangıcı olarak seçilen 1960 yılı itibarıyla propaganda filmlerinin azlığına rağmen bunun zaman içinde arttığı gözlemlenmektedir. İlk yıl olarak Atatürk milliyetçiliğinde "Ateşten Damla" ve "Küçük Kahraman" filmlerinin yanında diğer kategoriler "Bozkurt", "Üç Hilal" ve "Türk-İslam Sentezi" türünde film görülmemiştir. Bir sonraki 1961 yılı Atatürk Milliyetçiliği türünde "Aştan da Üstün", Melekler Şahidimdir" ve "Siyah Melek" filmlerine nazaran yine "Bozkurt", "Üç Hilal" ve "Türk-İslam Sentezi" türlerinde film görülmemiştir.

1962 yılında ise ilk kez diğer kategorilerde filmler ortaya çıkmaya başlamıştır. Atatürk Milliyetçiliği "Dağlar Bulutlu Efem", "Gurbet Yolcuları" ve "Silah Arkadaşları" filmlerinin yanında Bozkurt olarak "Cengiz Han'ın Hazineleri" ve Üç Hilal türünde "Genç Osman ve Sultan Murat Han" filmleri tespit edilmiş, Türk-İslam Sentezi filmlerinde henüz bir işaret görülmemiştir.

1963 yılı itibarıyla, propaganda filmlerinde bir kesinti olur. Atatürk Milliyetçiliği "Kara Yılan" filminde doruk noktasına varan bir kült şeklinde işlenir. Bu yıl itibarıyla "Bozkurt", "Üç Hilal" ve "Türk-İslam Sentezi" türlerinde film görülmemiştir.

1964 yılı tarihimize Kıbrıs olaylarının ve bunun sonucu olarak "Johnson mektubu" nun ilk kez yoğun bir şekilde tartışıldığı yıl olarak dikkat çeker. Kriz anlarında Atatürk Milliyetçiliği filmlerinin patlama yapması herhalde resmi ideolojinin

kapsayıcı ve birleştirici niteliğiyle açıklanmalıdır. Bu yıl ilk kez bu görülmüş Atatürk Milliyetçiliğinde "Atçalı Kel Mehmet", "Dağ Başını Duman Almış", "On Korkusuz Adam", "Çöl Kanunu", "Dağlar Bizimdir", "Vurun Kahpeye", "İsimsiz Kahramanlar" başlığıyla 7 film görülürken, "Bozkurt", "Üç Hilal" ve "Türk-İslam Sentezi" türlerinde film görülmemiştir.

1965 yılında Atatürk Milliyetçiliği türünde "Çanakkale Aslanları", "Artık Düşman Değiliz", "Kartalların Öcü", "Haremde Dört Kadın" başlığında 5 filme karşı, Bozkurt türünde "Altaydan Gelen Yiğit" ve Türk-İslam Sentezi türünde "Horasan'ın Üç Atlısı", "Horasan'dan Gelen Bahadır" filmleri görülürken Üç Hilal türünde bir yapıma rastlanılmamıştır. Bu yıl itibarıyla ilk kez Türk-İslam Sentezi filmlerinin görülmesi vurgulanması gereken bir noktadır.

1966 yılında propaganda filmleri 14 yapımla yüksek bir rakama ulaşmıştır. Bunun en önemli nedeni siyasi tansiyonun giderek yükselmesi olarak değerlendirilebilinir. Bütün dünyada 68 olaylarına doğru giden sürecin bir benzeri ülkemizde de takip edilmektedir. Atatürk Milliyetçiliği "Ay Yıldız Fedaileri", "Bir Millet Uyanıyor", "Göklerdeki Sevgili", "Dişi Düşman", "Altın Küpeler" filmleriyle Bozkurt "Kolsuz Kahraman", "Baybora'nın Oğlu Karaoğlan", "Karaoğlan Camoka'nın İntikamı", "Yedi Dağın Aslanı", "Aslanların Dönüşü" ile, Üç Hilal "Fatih'in Fedaisi", "Malkoçoğlu", "Vatan Kurtaran Aslan", "Senede Bir Gün" filmleriyle temsil edilirken, Türk-İslam Sentezi türünde bir film görülmemiştir. Burada dikkat çeken en önemli yön resmi ideoloji dışındaki filmlerin sayısının bu yıl itibarıyla çok yükselmesidir.

1967'de bir önceki yıl gibi propaganda filmlerinin yüksekliği dikkat çeker. Atatürk Milliyetçiliği "Kozanoğlu", "Paşa Kızı", "Pranga Mahkumu", "Son Gece", "Aslan Arkadaşım Kuduz Recep", "Silahlı Paşazade", "Osmanlı Kabadayısı" filmlerinde, Bozkurt türü "Akbulut Malkoçoğlu Karaoğlan'a Karşı", "Karaoğlan Bizanslı Zorba" Üç Hilal filmleri "501 Numaralı Hücre", "Alpaslan'ın Fedaisi Alpago", Hacı Murat", "Kara Davut", "Malkoçoğlu Krallara Karşı" yapımlarıyla dikkat çekerken bu tarih itibarıyla incelediğimiz dönemin üçüncü Türk-İslam Sentezi filmi olarak Halide Edib'in eserinden uyarlanan "Sinekli Bakkal" sinemalarda gösterime girmiştir.

1968'de 10 filmle önceki yıllara nisbeten bir azalma görülür. Atatürk Milliyetçiliği "İngiliz Kemal", "Gönüllü Kahramanlar" ile, Bozkurt filmleri "Gök Bayrak", ""Gültekin Asya Kartalı", "Hakanlar Savaşı" ve Üç Hilal olarak, "Hacı Murat

Geliyor", "Aslan Bey", "Anjelik Deli İbrahim", "Kafkas Kartalı", "Malkoçoğlu Kara Korsan" filmleri dikkat çekerken Türk-İslam Sentezi türünde bir film görülmemiştir. Bu yıl da Atatürk Milliyetçiliği filmlerinin dışındaki türlerin yüksekliği dikkat çekmektedir.

1969 yılı itibarıyla propaganda türünde 11 film görülmektedir. Atatürk Milliyetçiliği "Deli Murat", "Fato Ya İstiklal Ya Ölüm", "Vatan ve Namık Kemal", "Dağlar Şahini", "Çakırcalı Mehmet Efe" ile, Bozkurt "Tarkan", "Mete Han Amazonlara Karşı" ve Üç Hilal "Osmanlı Kartalı", "Malkoçoğlu ve Cem Sultan", "Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor" filmlerine karşı, Türk-İslam Sentezi türünde incelenilen dönemin "Horasan'ı Üç Atlısı" ve "Horasan'dan Gelen Bahadır" ve "Sinekli Bakkal" dan sonra dördüncü filmi olarak "Ebu Müslim Horasani" sinemalarda gösterime girmiştir.

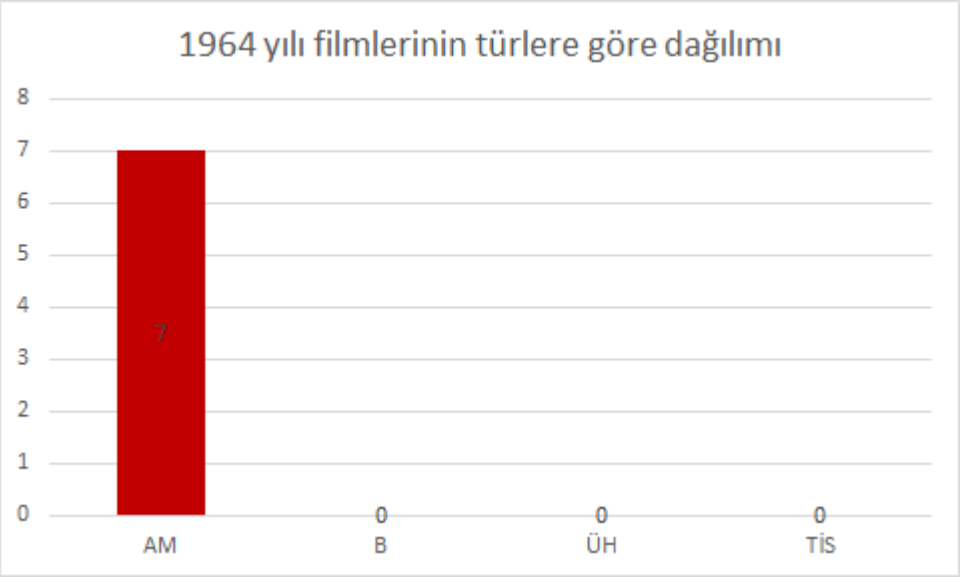
1970 yılında propaganda türünde müthiş bir düşüş olarak değerlendirilebilecek şekilde 4 film görülür. Bunun en büyük sebebi daha sonra 12 Eylül'e yaklaşırken de görüleceği gibi çatışmaların artık Gramsci'nin söylediği gibi mevzi savaşının bitip, göğüs göğüse çarpışmaya gelindiği dönemlerde propaganda türü ikna mekanizmalarına gerek görülmemesidir. Bu durum Burada da bu sözkonusudur. Atatürk Milliyetçiliği "Yemen'de Bir Avuç Türk", "Ankara Ekspresi", "Zindandan Gelen Mektup" ile, Üç Hilal türü ise "Selahattin Eyyubi" filmiyle temsil edilirken, Bozkurt ve Türk-İslam Sentezinde film görülmemiştir.

1971 yılı 12 Mart'ı itibarıyla bir darbe olsa da filmlerin büyük kısmı bir önceki yıl yapıldığı için henüz bir etki görülmemiştir. Bu yıl itibarıyla 13 film gösterime girer. Atatürk Milliyetçiliği türünde -diğer kriz dönemlerinde de görüleceği gibi- yine bir artış görülür. "Aşk Uğruna", "Fedailer Mangası", "Hasret", "Kanım Vatan İçin", "Oku Beşikten Mezara Kadar", "Şahinler Diyarı" filmlerine karşı, Bozkurt türünde "Tarkan Viking Kanı", "Türkan Gümüş Eyer", "Baybars Asyanın Tek Atlısı" ve Üç Hilal olarak "Senede Bir Gün", Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri", Battal Gazi Destanı", "Kaf Dağını Terk Edenler" filmleri gösterime girerken Türk-İslam Sentezi türünde bir film görülmemektedir.

Bozkurt filmleri diye sınıflandırılan filmlerin ilk örneği 1952 yapımı "Kızıltuğ" ile başlamış, 1962 yapımı "Cengiz Han'ın Hazineleri" ile devam etmiştir. Ancak bu filmlerde, türünün daha sonraki filmlerinde yoğun olarak görülen "Türklük" söylemi pek bulunmaz. Yine aynı şekilde "Üç Hilal" diye sınıflanan türün de bu dönem için ilk

örneği olan "Genç Osman ve Sultan Murat Han" (1962) filminde de Türklük ve İslam söylemi yoğun değildir. Yani bu durumda bu film türlerinin ilk örnekleri henüz bir söylem inşa edememektedir denilebilir.

"Atatürk Milliyetçiliği" diye sınıflandırılan filmlerin yoğunluğu her dönem için dikkat çekici olup, özellikle "Kurtuluş Savaşı" ve "Efe filmleri"nde, daha çok da "Kara Yılan" (1963) filminde görülmektedir. Kara Yılan filmin neredeyse her sahnesinde Mustafa Kemal kültü işlenmektedir. Çalışmanın başladığı 1960'dan itibaren ve bu tarihe kadarki yapılan incelemelerde de görüldüğü gibi filmlerde resmi ideoloji yani Atatürk milliyetçiliğinin yoğun bir hakimiyeti görülmektedir. Bu durum izlenilen filmlerin sayısına bakıldığında da ortaya çıkmaktadır. 92 filmin içinde 48 tanesi bu türe ait olup diğer üç sınıflandırmanın toplamından da yüksek bir seviyededir. 1962 itibarıyla yavaş yavaş diğer sınıflandırmalarda da film görülse de sayısı çok azdır. 1964 Kıbrıs olayları ve Johnson mektubuyla birlikte doruğa varan uluslararası kriz, sinemamızda propaganda filmleri bakımından bir patlamaya yol açmıştır. Bu süreçte 1962 itibarıyla görülmeye başlayan diğer sınıflandırmalardaki filmlerin esamesi okunmaz. Resmi ideolojinin kapsayıcı niteliği bu durumun sebebi olarak gösterilebilse de, bu halet-i ruhiyeye heretik unsurlarda katılmakta bir tehlike anında, resmi ideolojiye nüfuz etme çabalarını bırakmakta, sakit kalmaktadırlar.



Şekil 7.2. 1964 Yılı Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı

Türk-İslam sentezi diye sınıflandırılan filmler ise ilk örneklerini, "Ebu Müslim Horasani" ile ilgili ""Horasan'ın Üç Atlısı" (1963) ve "Horasan'dan Gelen Bahadır"

(1963) ve "Ebu Müslim Horasani" (1969) filmlerinde verir. Ebu Müslim Horasani milli kimliği tartışma götürse de Aleviler açısından Ehlibeyt için mücadele etmiş tarihsel önemde bir figürdür. Bu anlamda bu çalışmada esas vurgulanmak istenen 1970'lerde ortaya çıkan, 12 Eylül sonrasının resmi ideolojisi olan sünni Türk-İslam sentezinden hayli uzak örneklerdir. Bu filmlerin neden yaygınlık kazanamadığı da aranması gereken bir soru olarak düşünülürse, bunun sebebi herhalde "Hazretli Filmler" modasının dini nabızı buraya kanalize etmesindendir. Yani Türklük teması olmayan, sadece İslam tarihinden alınan örneklerin sinemaya aktarıldığı bir durumda elbette bu tema olmayacak, bu durumda söylem üretilmesi de gerekmeyecekti. Zaten doğrudan İslam temalı bir film de, söylemini kendisi için ve ümmetçilik şuuruyla yapacağından buna da ihtiyaç duymayacaktır.

"Bozkurt" ve "Üç Hilal" filmlerinin 1966'da doruğa ulaşmasıysa 1965'de Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'ne (CKMP) Türkeş ve arkadaşlarının üye olması ve Türk siyasi hayatında yeni bir nabızın hareketlilik kazanmasının sinemaya bir yansımasıdır. Bu dönem için dikkat çekici filmlerden birisi de ilk kez soğuk savaş tesirinde bir filmin yani "501 Numaralı Hücre"nin (1967) gösterime girmesidir. Genel olarak Çarlık dönemi Rusya'sı "Şeyh Şamil" temalı filmlerin aksine bu film çok yakın zamanda geçer ve yoğun bir Sovyet Rusya karşıtlığı vardır.

Türk-İslam sentezi filmlerinin yukarıda sözü edilen ölçülere göre bakıldığında, iyi örneklerinden biri de Halide Edib'in romanından sinemaya aktarılan "Sinekli Bakkal" (1967) filmidir. 1969 Adana Kongresi'nde CKMP'nin adının Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) olarak değişmesi ve burada Nihal Atsız ve ekibinin tasfiyesiyle başlayan süreçte esas itibarıyla aşırı Türkçüler tarih sahnesinin dışına itilmeye başlanmıştı. Partinin bir strateji olarak İslam'a yönelmesi, Bozkurt'a işaret edenlerin zaman içinde "boş gösteren"e döneceğini de gösterecekti. Bunun bir sonucu olarak da sinemada Türk-İslam Sentezi filmleri görülmeye başlanmıştır. Ancak, 1970'de bu türden hiçbir film görülmemekte, 1971'de ise Tarkan serisinden iki film ve "Baybars" ile tür devam etmekteyken, darbeye doğru 1970 ve 1971'de Atatürk milliyetçiliği filmlerinde yine bir artış gözlenmektedir.

1970'de bu türden hiçbir film görülmemekte, 1971'de ise Tarkan serisinden iki film ve "Baybars" ile tür devam etmekteyken, darbeye doğru 1970 ve 1971'de Atatürk milliyetçiliği filmlerinde yine bir artış gözlenmektedir.

7.2. 12 Mart Ertesi

1972:

Darbenin balyoz etkisi tüm yurtta sürerken yılın hemen başında Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan'ın idam kararının onaylanmasının ardından "Fırtına 1" operasyonuyla tüm İstanbul ev ev arandı. Gezmiş, Aslan ve İnan'ın idamının ardından CHP Olağanüstü Kurultayı'nda Ecevit'çi adayların seçilmesi üzerine İnönü genel başkanlıktan istifa etti. Ardından yapılan toplantıda Ecevit genel başkanlığa seçilirken İnönü onu ayakta alkışlasa da daha sonrasında parti politikasının sakıncalı yollara girmesi nedeniyle partisinden ve milletvekilliğinden istifa etti. Erbakan 12 Mart sonrası kapanan MNP'nin yerine siyasi tarihimizde büyük etki yaratan Milli Selamet Partisi'ni kurarken sembol olarak anahtarı seçti. Genelkurmay Başkanı Tağmaç'ın yerine Gürler'in getirilmesi yakın zamandaki Cumhurbaşkanlığı seçimi için de önemli bir gelişmeydi (Özdemir, 1997, s. 234). Hesaplaşmalar buradan yürütülecekti.

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 356) göre bu yıl çeşitli türlerde 312 film çekilmiştir. Sinemamızda bir kült haline gelecek olan B. Nacar'lı Behçet'li filmler başlarken, casusluk ve avantür türünde filmlerin yükselişine tanık oluruz. Kovboy türümüz de yeni filmlerle devam ederken, bu furyaya Ayhan Işık'ın "Kanun Adamı" filmi ekleniyordu. Fantastik, tarihi ve Çizgi roman türlerindeki filmler de "Tom Braks", "Kinova", "Üç Silahşörler", "Yılmayan Şeytan" ile devam ederken, Afacan, Keloğlan serileri sürüyor, Ayhan Işık "Kanun Namına"nın (1952) devamında "Yirmi Yıl Sonra" filmiyle yer alıyordu.

Battal Gazi'nin İntikamı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Meral Zeren, Bilal İnci, Reha Yurdakul, Nevin Nuray

Serinin ilk filmiyle aynı özelliklerdedir.

Tarkan Altın Madalyon (B)

Yön. Mehmet Aslan Yap. Ertem Eğilmez

Oyn. Kartal Tibet, Zeki Alasya, Kamran Usluer, Eva Bender.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Karaoğlan Cengiz Han'ın Hazineleri (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Teoman Tümer, Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Ahmet Mekin, Meral Zeren, Ceyda Karahan.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Kara Murat Fatih'in Fedaisi

Yön. Natuk Baytan Yap. Türker İnanoğlu (ÜH)

Oyn. Cüneyt Arkın, Hale Soygazi, T. Özatay, E. Taş, B. Ayanoğlu.

Filmde Türklük ve Müslümanlık ölüm pahasına savunulan bir değer olarak gösterilir. Kazıklı Voyvoda kötülüğüyle nam salarken, Türkler adalet duygusunun timsalidir. Prenses hafifmeşrep temsilindeyken Zeynep temiz aşkla gösterilir. Erkeklik değerleriyle mertlik eşit gösterilmekteyken düşman bunların çok uzağındadır. Mihal ve Papesko iyi düşmanlar olsa da onların iyiliği Kara Murat'ın onlara iyilik yapması ve mertlik göstermesi yüzünden oluşmuştur. Bu Mihal'in "yiğit birine benziyorsun Türk müsün" cümlesinde ve Papesko'nun "mertliği ve yiğitliği senden öğrendim" gibi cümlelerinde görülür. Türklük üzerine majestik söylem düşman tarafından dile getirilir.

Beyaz Kurt (ÜH)

Yön. Yılmaz Duru, Yap. Recep Ekicigil

Oyn. Ayhan Işık, Deniz Erkanat, Ülkü Ülker, H. Zan, S. Elitaş, G. Alpan

Film Ruslara karşı Kafkas mücadelesini küçük bir örnekle anlatmaya çalışmış ancak Çarlık mı, Sovyet dönemi mi anlaşılamamıştır. Yine de Ruslar manasız bir şiddet ve cinsel saldırganlıklar içindedir. Tecavüz eden Petroviç'in adamları bir şekilde haç işaretiyle bir araya getirilirler. Türklük üzerine yüceltme Petroviç'in ağzından dile getirilir. "Türkler koca imparatorluğu merhametleri yüzünden batırdılar" diyerek merhamet duygusunun kötü bir şey olduğunu, "Eğer yumruğa karşı tekme atmayı bilselerdi şimdi Slav İmparatorluğu olmazdı" diyerek de kendi zulümlerinin meşruiyetini vurgular.

Çöl Kartalı (AM)

Yön. Halit Refiğ Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Bahar Erdeniz, Süleyman Turan, H. Hamzaoğlu.

Filmin en dikkat çekici özelliği Osmanlı'da geçen hikayede Cumhuriyet döneminin askeri marşlarının olmasıdır. Cumhuriyet tarih yazımının arkadan vuran Araplar anlatısına uyan film, genel olarak Arapların güvenilmezliğine, çöl kanunu gibi belirsiz bir şey ekseninde her an birbirlerini alt edebilecek bir güruhu gösterir. Arap

şeyhleri ve etrafındakiler sürekli içerler ve sinemamızda şablon haline gelen tarzda abartılı bir şekilde gülerler. İngiliz casususun ağzından "ay parçası gibi cariyeler koynunuza girmek için sabırsızlanıyorlar" sözleri neredeyse Oryantalizmi çağrıştırır. Yine işkence sahnesinde şeyhin söylediği "Türk zabitini işkenceyle söyletemezsin" sözü düşman ağzından Türkün yüceltilmesidir. Türk'ün kadınını öne sürersin diyerek de hem namus düşkünlüklerine hem de bunu öne sürenin "çöl kanunu" nedeniyle bunları önemsemediğini görürüz. Türk askerlerinin Araplara saldırırken Allah Allah nidaları dikkat çekicidir.

Malkoçoğlu Kurt Bey (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Yap. Naci Duru

Oyn. Serdar Gökhan, Perihan Savaş, Hayati Hamzaoğlu, T. Giray.

Filmde bu kez Macarlar düşman durumundayken, bir taraftan da Osmanlı hanedanının bir üyesi olan Şehzade Murat düşmanla işbirliği yapacak kadar yoldan çıkmış birisi olarak gösterilir. Kurt Bey istavroz çıkarırken ve "İsa seni affetsin" derken Hiristiyanlıkla alay eder bir tutumdadır. Bu durum çoğunlukla kılık değiştirmeli tiplemelerde görülmektedir, yoksa genel olarak böyle bir alay geçmeye filmlerimizde rastlanılmaz. Şehzade Murat herhalde düşmanla işbirliği yaptığı için olsa gerek korkak, aciz biri olarak gösterildiği gibi mahkumlara da işkence yapar. Prenses Maria hafifmeşrep temsil edilirken, Muslu'nun torunu temiz aşkla Kurt Bey'i sever. Filmin sonunda bütün mahkumların "Şol cennetin ırmakları"yla kendilerinde ilahi bir güç bulmalarının dışında dini temsil pek görülmez.

Akma Tuna Estergon Kalesi (ÜH)

Yön. Kemal Kan, Yap. Kadir Kesemen

Oyn. Serdar Gökhan, Feri Cansel, Kazım Kartal, Ş. Döğen, A. Şen.

Filmde Türk "Kızıl elma"sının gidebildiği son nokta olan Avrupa'da Macarlarla olan tarihsel bir sorun işlenir. Gerek kale kumandanları gerekse de askerler askerlik töresine ve diplomasiye uymayan bir şekilde elçileri namaz kılarken öldürürler. Bunları yapanın üzerinde haç vardır. Çellat yine çıplak göğsünde haçla işini yapmaktayken, Hiristiyanlıkla ilgili temsillere bir saldırı görülür. Prenses hafifmeşrep temsil edilirken, Nadezya ve ailesi iyi Hiristiyanlar olarak görülmekte, Nadezya artık Estergon'da çan sesi duymak istemediğini söyleyerek iyiliğini Müslümanlığa doğru evriltmektedir.

Gerek Çal Hasan'ın gerekse de diğer Türklerin ağzından yoğun bir majestik söylem görülmektedir.

Hacı Murat'ın İntikamı (ÜH)

Yön. Yavuz Figenli, Yap. Yaşar Tunalı

Tamer Yiğit, Seyyal Taner, Kazım Kartal, Yeşim Yükselen, O. Durukan.

Çarlık dönemi Rusya'sında geçen Şeyh Şamil ve Kafkas halklarının öyküsünde Prens Bronsov askerlik töresine uymayan hareketler içindedir. Rus orduları sivil halka eziyet etmekte, onları öldürmekte, insanları camide katletmekte, kadınlara tecavüz etmektedirler. Prenses Katya örneğinde Rus kadını hemen Hacı Murat'la birlikte olmakta ancak zaman içinde ona sevgisiyle Türk ve Müslüman olduğu için temiz aşka geçmekte, kendi gönül rızasıyla adını da değiştirmektedir. Cami katliamı dışında dini temsil görülmez. Türklük üzerine majestik söylem mertlik ve cesaret üzerinden kurulur.

Elif ile Seydo (ÜH)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Mehmet Aydın, Remzi Jöntürk

Oyn. Fikret Hakan, Müşerref Tezcan, Erol Taş, Aliye Roma, F. Çölgeçen.

Film Osmanlı döneminde Sırbistan'da geçer. İmanlı bir din görevlisi olan Seydo gördüğü zulümlere karşı intikam almaya başlar. General ve Kesik Kol örneğinde ve sonrasında eşkiyalar örneğinde Sırplar sürekli Türkleri öldürür, kadınlara tecavüz ederler. Seydo General'in kızına kızkardeşinin öcünü almak için tecavüz etse de, yaptığı günah olduğu için Allah indinde karısı olduğunu söyler, ancak sonrasında buna yönelik bir şey görülmez, sadece o sahne bir Türk din adamına yakışmayacağı için kurtarılmaya çalışılmaktadır. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çekicidir. Seydo'nun yaşadığı ruhsal çelişkiler Kuran ayetleriyle gösterilir.

1973:

Yılın başlarında Asya ile Avrupa'yı birbirine bağlayan Boğaz köprüsü trafiğe açılırken ismi "İstanbul Köprüsü" oluyor sonrasındaysa "İstanbul Boğaziçi Köprüsü" olarak değişiyor, köprünün açılışınaysa ünlü sanatçılar Danny Kaye ve Josephine Baker da katılıyordu. 75 yıldır petrol aranan Trakya bölgesinde ilk neticeler alınırken, İstiklal savaşımızın büyük kumandanı İsmet İnönü vefat ediyordu. Bu yıl için en önemli olay Cumhurbaşkanlığı seçimiydi. Ordu geleneğin devamı yönünde Genelkurmay Başkanı Faruk Gürler'i seçtirme yanlısı gibi gözükürken aslında durum hiç de öyle değildi. AP ve CHP'nin sivil bir adayda uzlaşmasıyla emekli bir Oramiral olan Fahri Korutürk bu

makama getirildi. Bu yılki seçimleri yeni politikalarıyla yüksek bir oyla Ecevit önderliğinde CHP kazanmış olsa da hükümeti kuracak çoğunluğa erişemedi. Bu durum bir sonraki yıla MSP ile kurulacak hükümete kadar böyle devam etti (Özdemir, 1997, s. 237).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 392) göre bu yıl çeşitli türlerde 215 film çekilmiştir. Orhan Gencebay "Ben doğarken ölmüşüm" ile film türünde macerasına devam ederken sinemamızın kült filmlerinden "Canım kardeşim" Ertem Eğilmez yönetiminde gösterime giriyordu. Fantastik filmlerimiz "Çılgın kız ve üç süper adam", "Yarasa adam Betmen" le, Hazretli filmler "Hz. Yusuf", "Hz. Ömer", "Hz. Ömer'in adaleti", "Mevlana", "Pir Sultan Abdal", "Yunus Emre" ile devam ederken, seri filmlerimizden "Turist Ömer" uzayda yoluna devam ediyordu. Yerli Western filmlerimiz türünde giderek azalsa da "Küçük kovboy" ile görünüyor, Behçet'li filmler son hız devam ederken, erotik isimli filmlerin sayısı artıyordu. Bu yıl için en önemli olaylardan birisi de Akad'ın üçleme filmlerinin ikisinin yani "Gelin" ve "Düğün" ün gösterime girmesidir. Serinin son filmiyse gelecek yıl "Diyet" adıyla sinemalarda yer alacaktı.

Kara Murat Fatih'in Fermanı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Meral Orhonsay, Melda Sözen, Erol Taş, Kenan Pars.

Serinin diğer filmiyle aynı özelliktedir.

Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı (B)

Yön. Mehmet Arslan, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Hakkı Koşar, Hülya Darcan, Halit Akçatepe.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Savulun Battal Gazi Geliyor (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Zuhal Aktan, Reha Yurdakul, Kazım Kartal.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Vurun Kahpeye (AM)

Yön. Halit Refiğ, Yap. Hürrem Erman

Oyn. Hale Soygazi, Tugay Toksöz, Tanju Gürsu, Muharrem Gürses.

1964 yapımı filmle aynı özelliktedir.

Aşkın Zaferi (AM)

Yön. Orhan Elmas, Yap. Yahya Kılıç, Deniz Kalkavan

Oyn. Hülya Koçyiğit, Aytaç Arman, Tülin Örsek, Hulusi Kentmen.

Bir köye atanan muallime öncü kadın rolüyle Cumhuriyet'in ideallerini erken dönemde dile getiren görüntüsüyle cehalete karşı savaşır. Hoca ve ağa gibi eski dönemin simgeleriyle mücadelesinde başarılı olur ve filmin sonunda onları da Milli Mücadeleye katarak başarısını arttırır. Kötü tipleme Osmanlı onbaşısı, sistemin zayıflıklarından kaynaklanan şekilde bölgesinde despot olmuş, sürekli içki içen ve kadınlara sarkıntılık eden bir karakterdir. O kadar ki muallime hanıma dahi tecavüze yeltenir, hoca ve ağayı da buna alet ederek sahte şahit yapar. Burada bu tiplemelerin okuma-yazma bilmemesiyle yaptıkları kötülük örtüşmektedir. İyi karakter olarak Osmanlı Binbaşısı Suat'ın iyiliği direnişe ve Mustafa Kemal'e katılmasından gelir. Bir sahnede bayrak, silah ve Kuran üzerine edilen yemin İttihatçılara aittir. Belki de düşman Yunan değil de İngiliz olduğu için onlara yönelik kötü bir söylem bulunmamaktadır. Filmin başlarında köylerde sivil katliamı yapan kuvvetlerin kim olduğu anlaşılmamaktadır. Türünün diğer filmlerinde görülen düşmanın kadınlara tecavüzü burada görülmemektedir.

Cengiz Han'ın Fedaisi (B)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Erdoğan Tilav

Oyn. Aytekin Akkaya, Fatma Belgen, Seyyal Taner, Atıf Kaptan.

Film Çinlilerle Türklerin ilişkisini anlatan basit bir hikaye üzerine temellenir. Çin hükümdarı genel olarak kötü gösterilmese de Camoka ve Payaza örneğinde bu durum gösterilir. Camoka her türlü kötülüğü yapan ve yapacak birisi olarak hükümdarının canına dahi kıyar, onun eşiyle birlikte olur, kızıyla da evlenmek ister. Çin hakanının karısı Chun-Li hem Camoka'yla ilişkisi hem de Celme Noyan'la birlikte olmaya çalışarak hafifmeşrep temsil edilirken, hakanın kızı Sarı Çiçek Celme Noyan'a karşı temiz aşkla gösterilir. Türkler mertlik ve kahramanlıkla gösterilir. Kamu (Cehennem) ve Göktanrı gibi Orta Asya Türk tarihine ait kavramlar kullanılmaktadır. Türklere ilişkin majestik ifadeler Camoka tarafından dillendirilir.

Atlıhan (B)

Yön. Naki Yurter, Yap. Naki Yurter

Oyn. Aytekin Akkaya,Turgut Özatay, Piraye Uzun, Sema Yaprak.

Filmde Cengiz Han ile Şeyhülcebel yani Haşhaşilerin o dönemdeki şeyhinin hikayesi konu edilmiştir. Bilindiği gibi özellikle İslam dünyasında uzun bir süre bela haline gelmiş olan Haşhaşileri Cenğiz Han'ın torunu Hülagü yok etmiştir. Konu İslam döneminde geçmesine rağmen Türk karakterler Orta Asya geleneklerini taşımaktadır. Can Bey eski dine ait kamu'ya (cehennem) göndermek kelimesini kullanır. Bir Çin boyu olduğu anlaşılan Karayitler obalara saldırılar yapıp kadınlara tecavüz ederler. Araplar ise Kraliçeyi götürüp ödülü almak için her şeyi yapabilecek karakterde görünürler, o kadar ki bu sırada Aycan'ı da kaçırmışlar, onu da köle pazarında satmaya çalışmaktadırlar. Can Bey örneğinde Türkler, Şeyhülcebel'in sarayına tek başına gidebilecek kadar kendisine güvenli ve gözüpektirler. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çeker.

Kara Orkun (B)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Kadri Yurdatap, Memduh Ün

Oyn. Serdar Gökhan, Meral Zeren, Kazım Kartal, R. Yurdakul.

İslamiyet öncesi Türk tarihine ait bir kahramanlık öyküsünde Prens Lima örneğinde Çinliler Türkler karşısında aciz ve siniktirler. Kara Orkun Çinlilerin sarayına tek başına gidecek kadar kendinden emindir. Çin kralicesi Bizans kadınları gibi hafifmeşrep temsil edilmiştir. Rahatlıkla emrinde çalışan bir askerle, daha yeni gördüğü Kara Orkun'la sevişmeye teşnedir. Türkleri övme düşmanlar tarafından dile getirilir. Filmde Hintliler de temsil edilmişse de belirgin bir işaret görülmemiştir.

Gazi Kadın/Nene Hatun (ÜH)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. İrfan Ünal

Oyn. Türkan Şoray, Kadir İnanır, Y. Gencer, Zerrin Arbaş.

Osmanlı İmparatorluğu ve Çarlık Rusya'sı arasındaki 93 harbini anlatan filmde Rus kumandanı örneğinde asker tecavüzcüdür. Genel olarak bu tür tiplemelerde Yeşilçam'ın kötü karakterleri rol alarak etkinin arttırılması sağlanır. Ahmet evlendikten hemen sonra vatan görevine koşar. Zeynep örneğinde Türk kadını kocasıyla birlikte savaşın içine girdiği gibi, aynı zamanda gazilere dahi tekrar savaşması için bir güç vermektedir. Prenses Katyuşka Ahmet'e aşık olduğundan dolayı temiz aşkla temsil edilir. Filmde dini temsiller görülmese de son sahnelerde bu yoğunlaşmıştır. Türklük üzerine "Türk oğlu Türk'üm" dışında majestik söylem görülmemektedir.

Arap Abdo (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Kadir İnanır, Bahar Erdeniz, Yeşim Tan, Bilal İnci.

Film Kıbrıs olaylarının yavaş yavaş kamuoyunun gündeme geldiği bir dönemde çekilmenin gerilimlerini gösterir. Kötü tiplemelerden olan Rum serseriler, kabadayılığın töresine uymamakta, işinde gücünde olan halka bulaşma ve illegal alanlarında bir kuralı olduğu gerçeğinin dışına çıkmaktadırlar. Rum kabadayılar Yeşilçam'ın kötü tiplemelerinden seçilmiştir. Diğer kötü tiplemeyse yine Osmanlı'nın son dönemlerinde ortaya çıkan "saraylı" namlı karakterdir. Bu saraylı tiplemesi Cumhuriyet'in ilk dönem edebiyatında da yer bulmuş olup, asalak, yetersiz, korkak bir görünümdeki karakterleri anlatmaktadır. Arap Abdo birlikte olduğu Rum kadını Niça'yı kapatmak istediğinde, bu iş Müslüman mahallesinde olamayacağı için Samatya'ya gitmek zorunda kalır. Abdo bir Rum'la birlikte olsa, gönlünü köyünde gördüğü bir Türk kızına kaptırdığı için ölümü de onu kıskanan Niça yüzünden olacaktır. Temiz aşk yine bir Türk kadınıyla temsil edilir.

Kara Pençe (ÜH)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Erdoğan Tilav

Oyn. Serdar Gökhan, Fatma Belgen, Gönül Hancı, R. Yurdakul, S. Tunç.

Filmde Macarlar katliam yapan, tecavüzcü kimseler olarak gösterilir. Akıncılar törelere uygun, ahlaklı, vatansever, korkusuzdurlar ve şehitlik için çırpınırlar. Kont Fley'in kızkardeşi Ayşula hafifmeşrep olarak gösterilirken, diğeri İbolya yine bir Türk'e aşık olduğu için temiz aşkla temsil edilir. Osman'ın babası bir Akıncı beyi olarak vatan için mücadelede ailesini dahi unutmuştur. Osman "Vatan ve onun selameti düşünülecek ve hatırlanacak tek şeydir bizim için" diyerek bunu belirtir. Bu filmde de stereotipe uygun bir hancı sevgili yer almaktadır.

Kara Pençe'nin İntikamı (ÜH)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Erdoğan Tilav

Oyn. Serdar Gökhan, Fatma Belgen, Sami Tunç, Kazım Kartal.

Kara Pençe'nin devam filmi aynı özellikleri göstermektedir.

Zaloğlu Rüstem (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Haydar Üçüncüoğlu

Oyn. Yıldıray Çınar, Meral Orhonsay, Adnan Mersinli, T. Şimşek.

Film Piskopos din adamlarıyla Türkler arasındaki mücadeleyi konu alır. Rasputin bir din adamı olsa da kendisinin Allah olduğunu söyler ve sürekli katliamlar yapan bir Müslüman düşmanıdır. Prenses İlyona hafifmeşrep temsil edilirken, Türk kızı Zeynep ise Zaloğlu Rüstem'den hoşlansa da bunu belli edemeyecek kadar iffetlidir. Çinlilere yönelik küçük bir sahnede dahi "sarı hayvan" diye bir hakaret görülür. Müslümanlık gurur duyulacak bir şey olarak görülürken, Hiristiyanlığa yönelik "pis, kara papaz" gibi ifadeler dikkat çeker.

Dağlar Kurbanı (AM)

Yön. Taner Oğuz, Yap. Işık Toraman

Oyn. Tanju Korel, Hülya Darcan, Sevda Nur, Zeki Tüney, S. Hazinses.

Eşkiyalık filmi türünün diğer filmlerinden bazı yönlerle ayrılmaktadır. Genelde bu filmlerde görülen kötü karakter zaptiye burada görülmez. Osmanlı sistemine yönelik doğrudan bir eleştiri olmasa da, ağanın ve yeğeninin yaptığı zulümleri görmeyen yine bu devlettir. Zaten eşkıyalar da bu yüzden dağlara çıkmaktadır. Mustafa Kemal ve Kuvayı Milliye yoğun bir şekilde işlenmişse de filmin intikam tonu içinde bu yitip gitmektedir.

1974:

Bu yıl itibarıyla seçimlerin ardından CHP ile MSP arasında bir koalisyon kuruluyor, Ecevit başbakan, Erbakan ise onun yardımcısı oluyordu. Ancak koalisyonun kurulmasının ardından belirgin bir şekilde çatışmalar yaşanmaya başlıyor, 12 Mart'ın açtığı yaraları kapamak için getirilmeye çalışılan genel af tasarısında MSP diğer sağ partilerle birlikte tutum alıyordu. Bu yıl için en önemli olay günümüze kadar etkisini hissettiren Kıbrıs olaylarının ortaya çıkmasıdır. Adada EOKA'nın yaptığı faşist darbenin ardından Türkiye adaya müdahale kararı almış, bunu uygulamak için uyguz zaman beklemişti. Ecevit'in bir süre önce aldığı haşhaş üretimi kararı zaten ABD ile belirli bir gerginlik yaratmış bunun ardından ülkemize ambargo kararı alınmıştı. Bu gerginliklerin arasında büyük bekleyiş başladı. Harekatın adanın tamamının alınması yönünde olmasını savunan MSP kanadıyla bir gerginlik yaşanınca koalisyon dağılma sürecine girdi. Diğer partilerin onay vermemesiyle erken seçim gündemden kalkınca Cumhurbaşkanı Korutürk Sadi Irmak'a hükümet kurma görevi verilse de güvenoyu alınamadı. Buna rağmen Irmak hükümeti aylarca ülkeyi yönetmesinin ardından Demirel

başbakanlık görevine getirilince AP-MSP-MHP-CGP ve bağımsızlardan oluşan ilk Milliyetçi Cephe hükümeti kuruldu (Özdemir, 1997, s. 237-240).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 422) göre bu yıl çeşitli türlerde 190 film çekilmiştir. Sinemamız bu dönemde bir ilk yaşıyor, bir taraftan erotik filmler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlarken, diğer taraftan da Kıbrıs harekatının etkileri filmlerde görülmeye başlıyordu. Kovboy ve fantastik filmlerimiz "Atını seven kovboy Red Kit", "Tarzan", "Killing"ile devam ederken, Cüney Arkın "Karateciler İstanbul'da" filmini çekik gözlülerle birlikte çekiyor, Behçet ise "Komando", "Sosyete" ve döneme gayet uyan "Sev beni" ile yoluna devam ederken, yan rol oyuncumuz Süheyl Eğriboz "Sütçü" serisine başlıyordu. Sinemamızın kült filmleri haline gelmiş olan Yılmaz Güney imzalı "Baba" ve Ertem Eğilmez ekolünden "Köyden indim şehire" "Salak milyoner" ve "Mavi boncuk" zengin kadrosuyla gösterime giriyorken, Kemal Sunal da "Salako" ile yavaş yavaş kalabalık kadrolardan ayrılarak başrollere geçiyordu. Erotik filmler "Beş tavuk bir horoz","Ah deme oh de", "Doktor civanım" ile tam sürat yola çıkarken sinemamız Metin Erksan imzalı bir kült film daha ortaya çıkarıyordu: "Şeytan". Orhan Gencebay "Dertler benim olsun" ile tarzına devam ederken sinemamız ilk kez bir ikilinin macerasına başlıyor, Zeki Alasya, Metin Akpınar "Mirasyediler" ile yola çıkıyordu. Akad "Gelin" ve "Düğün" ün ardından "Diyet" ile seriyi tamamlarken, Tunç Okan'dan bir efsane film "Otobüs" gösterime giriyordu.

Battal Gazi'nin Oğlu (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Zerrin Arbaş, Bilal İnci, Y. Selekman, H. Taşdemir.

Serinin ilk filmleriyle aynı özelliktedir.

Kara Murat Ölüm Emri (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Feri Cansel, Cemil Şahbaz, Melek Ayberk.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Sayılı Kabadayılar (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Berker İnanoğlu

Oyn. Fikret Hakan, Tugay Toksöz, S. Güney, Y. Köksal, N. Damcıoğlu.

Mütareke dönemi İstanbul'unda geçen olaylarda Kıbrıs olaylarının tesiri yoğun bir şekilde hissedilir. Kötü tiplemeler Rum ve Ermeni gibi gösterilse de esas itibarıyla Rumlar üzerine bir yoğunlaşma vardır. Hirisantos ve diğer serseriler taşkın saldırılar içindedir. Karabit Efendi kirasını alamayınca kiracısının küçük çocuğunu taciz ederken öldürülür. Genelevlerdeki kadınlar gayrimüslimlerdir. Zilli Zarife her ne kadar sokaklarda dans etse, kulüplerde şarkı söylese de o Rumlara benzemez ve Komiser Niyazi'ye temiz aşkla bağlıdır. Türk kabadayılar kabadayılığın raconuna bağlı kalırken, Rumlar bunun tam aksi yönündedirler. Filmde övücü dini ve milli söylem bulunmasa da bu tiplerin davranışları itibarıyla gösterilmektedir.

Kara Boğa (ÜH)

Yön. Yavuz Figenli, Yap. Yılmaz Kuzgun

Oyn. Behçet Nacar, Altan Günbay, Yonca Yücel, Baykal Kent.

Film Kazıklı Voyvoda efsanesinin üzerinden bir Akıncı Bey'i ve oğlunun hikayesini anlatır. Voyvoda her ne kadar şeytanın oğlu olduğunu söylese de bir haç taşımaktadır. Kendisi ve adamları katliamlar yapmakta, kadınlara tecavüz etmektedir. Yer yer dini terimler görülse de bu yoğun değildir. Sadece tiplemelerin göndermeleri üzerinden dini ve milli temsiller görülür.

Kartal Yuvası (TİS)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Orhan Çağman

Oyn. Yıldız Kenter, Cemil Şahbaz, Yılmaz Gruda, Ceyda Karahan.

Kıbrıs harekatının olduğu bir süreçte çekilen filmde yoğun bir şekilde dini temalar bulunmaktadır. İyi tipleme Rumlar olarak Muhtar ve meyhaneci dışındaki bütün temsiller kötüdür, manasız şiddet içinde, abartılı kahkahalarla birlikte tecavüzcüdürler. Mary bir İngiliz olarak sanki bir Müslümanın ağzından söylenen kelimelerle konuşur. Kendi dinini kötülerken, İslam'ı över ve filmde kültürüne normal gelen mini eteğiyle görülürken, tecüvüz sonrası uzun etek giymeye başlar. Rumlar o kadar kötüdür ki kendi arkadaşlarının kızına dahi tecavüz etmektedirler. Nikahta papazın haçı kaldırmasıyla, Mery'e tecavüz edenlerin üzerindeki haç arasında paralellik kurulur. Türklük üzerine bir söylem görülmez. İslam üzerine övücü ifadeler hem Mery'de hem de Doktor Murat ve annenin gelenekleri anlattığı bölümlerde yoğundur.

Kahramanlar. Bayrak (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Şahin Koçak

Oyn. Fikret Hakan, Yılmaz Köksal, Tugay Toksöz, Salih Güney.

Kurtuluş Savaşı dönemi İstanbul'unda geçen filmde Kıbrıs harekatının tesiriyle kötü tiplemeler Rumlardır. Bıçakçı Petri bir köyü basmış, namaz kılan insanlarda dahil olmak üzere herkesi öldürmüştür. Yunan askerleri eğlenirken gereksiz taşkınlıklar yaparlar ve kadınlara tecavüz ederler. Zalim burada cezayı Türk kadınının uygulamasını ister. Osmanlı zabiti Padişahın kurallarını uygulamak için tam bir kötülük yapmaktadır. Necdet Paşa da Kuvayı Milliyecileri vatan hainliğiyle suçlamakta ama kendi gününü gün etmektedir. Filmde Osmanlı hanedan olarak işlenmese de zabit ve Paşalar aracılığıyla yoğun bir eleştiriye tabi olur. Filmde dini bir temsil görülmez, ancak yoğun bir şekilde Mustafa Kemal kültü işlenmektedir.

Göç Kıbrıs Ufuklarında (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Necdet Barlık

Oyn. Fikret Hakan, Salih Güney, Tugal Toksöz, Tanju Korel.

Filmin bütününde Kıbrıs harekatı ekseninde Hiristiyanlık karşıtlığı görülmektedir. Rumlar her türlü melanet olarak halkı katletmekte, kadınlara tecavüz etmektedirler. Bunu o kadar ileri götürürler ki kendi milletinden kadınlara dahi Türklerin üzerine atmak için tecavüz ederler. Papaz temsili sanki bir şeytanı andırır. Rahibelere sarkıntılık yaparken dahi dini terimlere başvurur. Rahibe rüyasında cinsel fantaziler yapmakta, bunu yatağında hareketleriyle göstermektedir. Gerek papaz gerekse de Hirisanti Türklerle mertçe mücadele edilemeyeceğini söylemektedir. İslamiyete yönelik övücü bir şey görülmese de bu Hiristiyanlığın kötülenmesi kanalıyla gerçekleşir. Atatürk üzerine sadece filmin son sahnesinde bir ifadeye rastlansa da filme teşmil edilemez. Bu filmde de Türklüğe yönelik övgü düşmanın ağzından dile getirilir.

Önce Vatan (AM)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Ceyda Karahan, H. Köksalan.

1964 Johnson mektubu ile başlayan ve 1974 harekatı ile sonuçlanan filmde Rum tiplemelerin hepsi katliamlar ve tecavüzler yapmaktadır. Bu durumu o kadar abartırlar ki tecavüzlerine kendi ibadethanelerinde dahi devam ederler. Türünün diğer filmlerinde bazen iyi Rumlar olsa da filmde bu görülmez. Yine kilise olduğu halde bu kez kötü karakter papaza da rastlanılmaz. Filmde İslam üzerine övücü bir şey görülmez. Türklük üzerine de övücü söylem karşıtı üzerinden üretilir. Rumlar çok kötüyken, Türkler

korkusuz, fedakar, askerlik töresine uyan davranışlar içindedir. Tanrı kavramının kullanılması dikkat çeker. Filmde Gerek Teğmen'in gerekse de radyo dinleyenlerin evinde Mustafa Kemal'in resmi öne çıkartılmıştır.

Reşo Vatan İçin (AM)

Yön. Çetin İnanç, Yap. Melih Gülgen

Oyn. Tamer Yiğit, Fatma Belgen, Ahmet Mekin, Reha Yurdakul.

Kurtuluş Savaşında geçen filmde Yunanlılar gereksiz zulüm yapar, askerler sürekli kadınlara tecavüz eder, ya da etmeye çalışır. General Aleksander askerlik töresine uymayan emirlerle köylüleri katlettirir. Osmanlı paşası Eftim tiplemesiyle işgal güçleriyle işbirliği içinde halkını sömürme peşinde koşan biri gösterilir. Burada dikkat çekici olan bu kez paşanın Rum asıllı olmasıdır. Rüstem Ağa da kendi küçük çıkarları için Yunanlılarla işbirliği yapan, canını kurtarmak amacıyla kızını Reşo ile evlendirse de yine fırsatını bulduğunda onu öldürten birisi olarak çökmeye başlayan Osmanlı sisteminin bir dişlisi olarak görülmektedir. Dış ses Mustafa Kemal vurgusu yapmakta ve Kurtuluş Savaşı dönemiyle Kıbrıs arasında bağlantı kurmaktadır.

Şehitler (AM)

Yön. Çetin İnanç, Yap. Erdoğan Tilav, Necdet Erdur

Oyn. Tamer Yiğit, Fatma Belgen, Orçun Sonat, Eşref Kolçak.

Kıbrıs harekatının etkisinde çekilen filmde Rumlar sürekli içki içer, haksız bir şekilde Türk halkına zulüm yaparlar, kadın, çocuk, yaşlı demeden herkesi öldürürler ve kadınlara tecavüz ederler. Rum komutan askerlik töresine uymayan emirler verir. Kendisi de ölürken Yunan bayrağına tutunmaya çalışır, onu yere düşürmesiyle kendi sonu arasında bağlantı kurulur. Filmde Türkler tarafından yoğun bir şekilde kefere, Allahsız, dinsiz vb gibi ifadelere rastlanır. Mustafa Kemal'in resmi şehit edilenlerin evinde bir köşededir. Dini anlamda övücü ifadelere rastlanılmaz. Türklük üzerine majestik söylem yoğun bir şekilde görülmektedir.

Kıbrıs Fedaileri (AM)

Yön. Müjdat Saylav, Yap. Cengiz Kırtan

Oyn. Salih Güney, Hayati Hamzaoğlu, Talat Gözbak, Yavuz Karakaş.

Film her ne kadar içinde öykü barındırsa da belgesel görüntülere boğulmuş bir propaganda filmi olmuştur. Stavro ve arkadaşları köyleri basarlar ve suçsuz insanları öldürürler. Bir sahne dışında tecavüz olayı görülmez. Belgesel görüntülerde anlatılanlar

Kıbrıs davasına ilişkin Türk tezlerinin anlatımıdır. Makarios'un Türk bölgesine yatırım yapmadığı gibi ifadelerin yanında bir şiir gibi Samson ile kurdukları tezgah anlatılır. Makarios, Samson ve Rum kadınları hakkında aşağılayıcı ifadelerin yanında Türklerin haklı davası için nasıl şehit oldukları ve mücadelesini askerlik töresine uygun bir şekilde verdikleri anlatılır. Dini ifadeler bulunmasa da Türklük üzerine majestik söylem yoğundur.

Zafer Kartalları (AM)

Yön. Seyfi Havaeri, Yap. Seyfi Havaeri

Oyn. Perihan Savaş, Ünsal Emre, Seyfi Havaeri, Ferit Bozkurt.

Filmin Silahlı Kuvvetleri ama özellikle Hava Kuvvetlerini övecek bir propaganda filmi olarak yapıldığı daha jenerikte yazmaktadır. Gerek Albay Fikret, gerekse de Kemal Üsteğmen idealist Türk subaylarıdır. Kemal'in nişanlısı şehit bir havacı subayın kızı olarak Serap, milletine ve sürekli ütülediği bayrağına bağlıdır. Nişanlıların arasındaki konuşmada yer alan milli silahın ve uçağın yapılması o günde bu gün olduğu gibi bir hedeftir. Film kahramanlık ve şehitliğin vurgusu üzerine yoğunlaşmıştır ve neredeyse her sahnede marşlar bulunur. Dini temsil görülmemektedir. Özellikle filmin son sahnelerinde Mustafa Kemal kültü işlenir.

Sezercik Küçük Mücahit (AM)

Yön. Ertem Göreç, Yap. Berker İnanoğlu

Oyn. Sezer İnanoğlu, Orçun Sonat, Perihan Savaş, Sabahat İzgü.

Kıbrıs olaylarını anlatan bu filmde 1960 yapımı "Küçük Kahraman" filminden sonra ikinci kez bir çocuğun kahramanlıkları izlenir. Rumlar askerlik töresine uymayan şekilde sivil halka katliamlar yapar, kadınlara tecavüz ederler. Türklüğe övgü mertlik ve adalet üzerinden işlenir. O kadar ki Türk çocuğu dahi aman dileyene tetik çekmeyecek bir ahlaka sahiptir. Filmde Tanrı kavramı ve Rumlar için aşağılayıcı şekilde kullanılan palikarya kavramının kullanılması dikkat çeker.

Memleketim (ÜH)

Yön. Yücel Çakmaklı, Yap. Yücel Çakmaklı, Ali Emirosmanoğlu

Oyn. Tarık Akan, Filiz Akın, Cemil Şahbaz, Kenan Pars, Diclehan Baban.

Beyaz sinemanın en önemli yönetmenlerinden Yücel Çakmaklı'nın filminde kültürel çatışma ve milli kimliğin bulunması üzerine yoğunlaşılmış, bu bağlamda din dolaylı olarak temsil edilmiştir. Mehmet'in Leyla'ya gerçek kimliğini bulması için

dolaştırdığı yerler Osmanlı'nın şanlı tarihine aittir. Leyla'nın arkadaşı Helga'nın ailesinin ona karşı ilgisizliği Batı ailesinin manevi değerlerini yitirmesinin neticesidir. Leyla'nın ailesi de tıpkı onlar gibi bir manevi çöküntü içindedir, evlerinde parti verirler, içki içerler. Leyla'nın uyanışı Helmut ile kilisede evlenirken başlar. Buradaki imgelerin ona rahatsızlık vermesiyle başlayan süreç İncil'in öpülmesinde patlama noktasına gelir. Filmin sonunda Cumhuriyet törenleri, Anıtkabir ziyareti, andımızın okunması sanki biraz zorlama gibidir. Filmin bütününde bu imgeler görülmemektedir. Film Türk-İslam sentezine yaklaşmışsa da milli damarı daha ağır basmıştır.

1975:

Türkiye bu yıl AP Başkanı Demirel Başbakanlığında ilk Milliyetçi Cephe hükümetini görüyor, iktidarın ortaklarından MHP ve MSP hızla devlet bakanlıklarında kadrolaşmaya başlıyordu. Cephenin diğer ortağı CGP ise tutucu bir Kemalizm yorumunun etkisiyle ancak sağcı partilerin arasında kendisine yer buluyordu. Bu parti Turan Feyzioğlu liderliğinde, CHP'nden partinin sosyalizm yoluna saptırıldığını ileri sürerek istifa edenlerin oluşturdukları eski Güven Partisinin ve daha sonra yine CHP'nden kopan Cumhuriyetçi Parti'nin birleşmesinden oluşmuştur. Milliyetçi cephenin cephesinin sol düşünceye karşı kurulduğu açıktır. Kıbrıs sorunu ise hâlâ devam etmekte olup Yunanisten ve ABD ile anlaşmazlıklar sürmektedir. Irmak hükümeti döneminde kurulan Kıbrıs Türk Federe Devleti dünya kamuoyunda tepkiyle karşılanmıştır. Yunanistan'ın Ege'deki karasularını 12 mile kadar genişletmek istemesi, Türkiye'nin kıta sahanlığında petrol arama çalışmalarında bulunması gerginlği daha da tırmandırır (Özdemir, 1997, s. 240-242).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 442) göre bu yıl itibarıyla çeşitli türlerde 229 film çekilmiştir. Bu yıl itibarıyla bir önceki yılın Kıbrıs filmleri patlamasının esamesi görülmezken, Sermet Serdengeçti, Aydemir Akbaş, Salih Kırmızı, Yalçın Gülhan, Ali Poyrazoğlu, Tamer Yiğit, Behçet Nacar, Kazım Kartal, Hadi Çaman, Mete İnselel, Ünsal Emre, Arzu Okay, Figen Han, Mine Mutlu ile erotik filmlerin sayısı artmakta, propaganda filmleri de yavaş yavaş sahneden çekilmeye başlamaktadır.

Şarkıcılı filmler, Ahmet Özhan "Bak yeşil yeşil" Orhan Gencebay "Batsın bu dünya", "Bir araya gelemeyiz" Erkan Ocaklı "Dam üstüne çul serer", "Oy Emine", Ali

Rıza Binboğa "Yarınlar bizim" ile devam ederken, Erol Büyükburç "Haydi gençlik hop hop hop", Barış Manço "Baba bizi eversene"ile şarkılar komedi türünde görülüyordu. Behçet'li filmler devam ederken Arzu Okay'ın popülaritesinde "Keloğlan iş başında" gösterime giriyordu. Zekil Alasya-Metin Akpınar ikilisinin serilerinin yanında çocuk filmleri "Gülşah" ile yeni bir yıldız kazanıyordu. TRT'nin sevilen muhabiri Uğur Dündar "İşte hayat" ile sinemaya merhaba derken, yine TRT'nin popüler dizisinden "Kaynanalar" ve "Nöri Kantar Ailesi" sinemaya uyarlanıyordu. Bu yıl için herhalde en önemli olay artık bir kült haline gelmiş olan sinemamızın unutulmazı "Hababam sınıfı" serisinin başlamasıdır.

Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Ziavko Kunkera, Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Burçin Doğu, Mualla Omay, Reha Yurdakul.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Kara Şahin (ÜH)

Yön. Yavuz Figenli, Yap. Yılmaz Kuzgun

Oyn. Behçet Nacar, Hülya Şengül, Turgut Özatay, Perihan Ateş.

Filmde Nassi'nin nerenin kralı ya da prensi olduğu anlaşılmasa da Batı'dan olduğu bellidir. Nassi hazine için kendi kızına dahi işkence yapabilmektedir. Sadece o ve diğerleri değil, kilise dahi hazinenin peşindedir. Bu filmde de stereotiplere uygun hancı kız tiplemesiyle bir sevişme gerçekleşir. Milli ve dini anlamda bir söylem üretilmese de bu durum karakterlerin eylemleriyle gerçekleşmektedir.

Tolga (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. İrfan Atasoy

Oyn. İrfan Atasoy, Deniz Erkanat, Aytekin Akkaya, İ. H. Şen, Ahu Tuğba.

Hun Türklerinin klasik düşmanı Roma İmparatorluğu tekfuruna karşı Türklerin mücadelesini anlatan filmde düşmanlar acizliklerinden Hunlar yokken köyleri basar, yaşlıları ve çocukları öldürür, kadınlara tecavüz eder. Çocuk da dahil Türklerin ağzından sadece Türk oldukları için fazladan bir güçleri olduğu ifade edilir. Türkler tek başına ya da iki kişi bir çok askeri yok edecek güce sahiptir. Filmde dini temsil sadece Roma askerlerinin üzerindeki haç işaretinden ibarettir. Türklüğe ilişkin majestik söylem yoğundur.

Turhanoğlu (ÜH)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Serdar Gökhan, Melek Ayberk, Kadir Savun, Ekrem Gökkaya.

Kanuni döneminde Endülüs Müslümanlarının kurtarılmasını anlatan filmde bu kez düşman İspanyollardır. Şarlken ve Engizisyon Müslümanları zorla dinden döndürmeye çalışsalarda onlar hayatları pahasına bunu kabul etmezler. İspanyollar yaşlı, genç demeden herkesi öldürürler ve kadınlara tecavüz ederler. Bu filmde de hancı kız stereotipi vardır. Ancak eskiden bir Hiristiyan olsa da sonradan Müslüman olduğundandır herhalde şablon öpüşmeden öteye gitmez. Şehit olanlar mutlaka kelime-i şehadet getirmektedirler. Türklük üzerine majestik söylem görülmese de bu güçlü Türk imgesiyle gösterilir. Filmde Tanrı kavramının kullanılması dikkat çeker.

1976:

Yılın başından itibaren ABD'nin yaptırımları sokakta hissedilmeye başlandı. Benzin sıkıntısı, piyasada zor bulunan kahveye zam, Türk lirasının değerinin düşürülmesi bu durumun en önemli göstergeleri oluyordu. Parlamentoda MC Hükümeti icraatlerine devam ederken, üç milletvekilliğine karşılık iki bakanlık alan MHP memnunken, MSP ise sol bir partiyle işbirliği yaptığı için imajını düzeltme derdindedir. Dünya petrol bunalımının etkisiyle, fiyat artışı enflasyonu % 20-30'lara getirmişti. Bu durum bir sonraki yıl itibarıyla enflasyonu % 40-50 düzeyine yükseltmiştir. Yani görülene bakılırsa MC Hükümeti başarısız olmuştu.

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 466) göre bu yıl itibarıyla çeşitli türlerde 164 film çekilmiştir. 1974 itibarıyla televizyonun yaygınlaşmasının neticesi ailelerin sinemalardan çekilmesi üzerine piyasayı İtalyan esintili erotik filmler doldurmuştu. Bu yıl Kıbrıs harekatının başlamasının etkisiyle propaganda filmlerinde bir patlama yaşansa da bu durum 1975'de devam etmemiştir. Filmler giderek azalırken aileleri sinemaya çekecek komedi ve aile filmleri büyük film şirketleri tarafından çekilmeye başlanmıştır. Bu yıl itibarıyla da propaganda filmleri azalmaya devam etmektedir.

Geleceğin "Piç Rıza'sı olacak olan Robert Widmark sinemamızda ortaya çıkmaya başlarken, Keloğlan serisi ve Gülşah "Küçük Anne" ile devam ediyor, Hababam sınıfı "Uyanıyor"du. Türkan Şoray-Kadir İnanır'lı "Bodrum hakimi" ve

"Devlerin aşkı" sinemamızda fırtına yaratırken, Zeki Alasya-Metin Akpınar klasikleriyle izleyicilerini büyülüyor, Kemal Sunal "Kapıcılar kralı" ve büyük bir kadroyla çektiği "Tosun Paşa" ile sinemada efsanesine devam ediyordu.

Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Ernest Hofbauer, Yap. Z. Kunkera, Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Daniella Giardano, Serçin Erdem, Y. Selekman.

Film serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Aybiçe Kurt Kız (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Arif Keskiner

Oyn. Canan Perver, Levent Çakır, Yusuf Sezer, Ata Saka, Tevfik Şen.

İslam öncesi Türk tarihine dair filmde Türkler bir ırk olarak eşsizdirler ve onlar sadece kalleşlikle yenilir. Samos ve diğer askerlerin milli kimliği anlaşılmasa da Bizans uyruğu olduğu düşünülebilir. Düşman dış sesin de söylediği gibi küçük bir oba olarak kalmış Türkleri dahi sadece kalleşlikle yenmektedir. Güçsüz durumda olanları öldürürler ve kadınlara tecavüz ederler. Filmde dini bir simgeye rastlanılmaz. Türklük üzerine majestik söylem dış ses kanalıyla aktarılır.

Kadı Han (ÜH)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Behçet Nacar

Oyn. Behçet Nacar, Kazım Kartal, Zuhal Ardahan, Necla Fide.

Kadı Han'ın yardımcısı Aron bir Yahudi olarak korkak, paragöz ve cimri stereotipiyle işlenmektedir. Beylikler döneminde Osmanlı'nın en büyük rakiplerinden Germiyanlılar da filmde kötü gösterilmektedir. Kadı Han bir Türk olarak güçlü bir erkek ve savaşçıdır. Bizanslılar ne kadar kalabalık da olsa korkak ve acizdirler. Kadınlara sürekli tecavüz etmeye çalışırlar. Türk kadın erkek kılığına girip babası ve devleti için istihbarat sağlamaktadır. Burada cinsel kimliğine ilişkin hiçbir şey görülmez. Hancı Osman Gazi'ye yardım eder. Bunun ödülü olarak da Müslüman olur ve adı Türkleştirilir. Türklük üzerine majestik söylem özellikle dış ses kanalıyla gerçekleştirilir. Dini anlamda Hiristiyanlığın küçümsenmesi görülmese de bütün askerler haç işaretli pelerinler giymektedir.

Hora Geliyor Hora (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Fikret Hakan, Meral Orhonsay, Kadir Savun, Nazan Adalı.

Kıbrıs harekatının ertesinde Yunanistan'la Ege denizinde petrol arama bağlamında bir kriz çıkması üzerine Türkiye'de bir gemiyle bu arama faaliyetlerine katılmak istemiştir. Film Hora ya da daha sonra bilinen ismiyle MTA Sismik 1 üzerinedir. 1974 Kıbrıs harekatı filmlerde hemen yankısını bulsa da bu filmle bir daha Kıbrıs hakkında herhangi bir film görülmez. Filmde Komutan Hristo ve diğer Yunanlılar askerlik töresine uymazlar, çocuk, yaşlı demeden herkesi öldürüp, kadınlara tecavüz ederler. Kötülükler yapılırken askerler ast-üst ayrımına bakmadan sürekli içerler. Türkler sürekli kafir, Palikarya vb küçültücü ifadelerde bulunur. Rum meyhanecinin Türklerin Yunanlıların denize döküldüğü üzerine Milli mücadele tezini tekrarlaması dikkat çeker. Filmde hem dış ses hem de Türkler tarafından majestik söylem dillendirilirken, dini bir temsil görülmemektedir.

Korkusuz Cengaver (ÜH)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın,Salih Kırmızı, Mine Sun,Reha Yurdakul.

Filmde Sungur Bey'in hangi beylikten olduğu anlaşılmasa da düşman yine Bizans'tır. Anton ve diğer Bizanslılar köyleri basarlar, çocuk, yaşlı demeden herkesi öldürür ve kadınlara tecavüz ederler. Türkler az da olsa kalabalık düşmanı rahatlıkla yenerler. Düşman abartılı gülüşleri ve korkaklıklarıyla kendini belli eder. Maria rahibe kıyafetiyle kötülüklerini yaparken, sonrasında bundan nedamet duyarak düzelir. Elen iyidir, çünkü Sungur Bey'in kızı olarak aslında Türk asıllıdır. Anton'un kardeşinin yarı çıplak bir şekilde halıyla getirilmesi garip bir sahnedir. Her ne kadar Sungur Bey ile evlense de Bizanslılığı ağır bastığındandır herhalde yarı çıplak bir şekilde görülmesi gerekmiştir. Bizans askerlerinin hepsinde mutlaka haç işareti görülür. Türklük ve İslam üzerine bir söylem görülmese de bu düşmanların kötülüğünden çıkarılmaktadır.

1977:

Türkiye hızla bir iç savaş ortamına sürüklenirken 1 Mayıs işçi bayramı kana bulanıyordu. Ardından yapılan seçimlerde CHP hayli yüksek oy alsa da MHP ve AP de oylarını arttırmış, MSP ve DP geriye düşmüş, yeniden canlandırılan TİP ise bir etki gösterememişti. Ecevit mecliste birinci parti olmasına rağmen hükümeti kuracak bir çoğunluğa erişemeyince Türkiye bir rejim bunalımı içine girdi. Demirel liderliğinde kurulan 2. Milliyetçi Cephe hükümeti bu atmosferde ortaya çıktı (Özdemir, 1997, s. 243-244).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 485) göre bu yıl çeşitli türlerde 126 film çekilmiştir. Orhan Gencebay serilerine devam ederken, Ferdi Tayfur "Çeşme" ve "Derbeder" ile arabeske yeni bir yorum getirerek piyasaya çıkıyordu. Kemal Sunal "Çöpçüler kralı" ve geniş kadrolu "Şaban oğlu Şaban" ile artık bir iç savaş görüntüsünü andıran ülkemizi bir nebze güldürüyor, Türkan Şoray-Kadir İnanır ikilisi "Dila hanım", "Selvi boylum al yazmalım" ile dev filmlerine devam ediyordu. İşçi filmi "Güneşli bataklık" müthiş bir etki yaparken, Hababam Sınıfı "Tatilde" ile hayranlarını sinemaya çekiyordu. Popüler müzik sanatçımız Erol Evgin "Meryem ve oğulları" ile görünürken, Küçük Ev dizisinin Türk versiyonu Necla Nazır, Sezer İnanoğlu ve Beyk İmamverdi ile gösterime giriyordu. Bu yıl için de propaganda filmlerinin azalışı dikkat çekiciyken, sonraki yıl Maraş olaylarının fitilini ateşleyen "Güneş Ne Zaman Doğacak" filmi gösterime giriyordu.

Kara Murat Denizler Hakimi (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu, Nino Serafini

Oyn. Cüneyt Arkın, Sevda Karaca, Peter Fabian, H. Baradan.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Hakanlar Çarpışıyor (B)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Bahar Erdeniz, Aytekin Akkaya, Hüseyin Peyda.

İslamiyet öncesi Türk tarihinin bir dönemini anlatan filmde baş düşman Çinliler köyleri basıp insanları katletmektedir. Olcayto'nun babası Toluğ Bey öldüğü halde obanın Tuğ'unu elinden bırakmaz. O kadar ki düşmanlar onun elini kesmek zorunda kalırlar. Burada Türklerin sancağa verdiği değer gösterilir. Burada da gelenek değişmemiş sadece bir örnek de olsa düşman tecavüze çalışmıştır. Olcayto'nun çocuğu annesinin namusuna halel gelmemesi için kendi ölümüne gönül rızasıyla gitmek ister. Burada da bir çocuk da olsa Türklerin namus kavramına verdiği değer gösterilir. Bir kötü karakter de Tegin'in oğludur. Onun da bozkır töresine uymadığı gösterilerek, Türkler için geleneğin ne kadar önemli olduğu işaretlenir. "Türk uşaklık eder mi" gibi Türklük üzerine majestik söylemler görülür.

Güneş Ne Zaman Doğacak (ÜH)

Yön. Mehmet Kılıç, Yap. Mehmet Kılıç

Oyn. Cüneyt Arkın, Baki Tamer, Turgut Özatay, Salih Kırmızı.

Filmde kaba bir propaganda görülmektedir. Sovyet sistemi evlilik kurumunun yıkılmasını sağlamak yönündeki politikasını uygularken, kötülük yaptığını kabullenerek ifade etmektedir sanki. General askerleri çalıştırarak askeri alanda yasal olmayan bir şekilde köşk yaptırır. Dürüst memur ise ceza görür. Burada Sovyet sisteminin bürokratik yapısının eleştirisi parodileştirilmiştir adeta. Albay ile Mehmetol'un birbirlerine sarılırken kullandıkları "Allah biz bilan" yani Allah bizimledir sözü, II. Dünya Savaşında Almanların yanında çarpışan Türkistan birliğinin üniformalarındaki yazıdır. Cemile Mehmetol'la tanışmadan önce Batı hayranı solcu bir gençtir. Onunla tanışmasıyla birlikte milli kültürünün önemini görmüştür. Odasındaki resimler ve üzerlerindeki yazılar milliyetçilikle bağımsızlığı özdeşleştirmektedir. Filmde zenginlik de Batı hayranlığı gibi kültürümüze yabancılaşmanın bir ögesi olarak işlenmiştir. Bu bağlamda köpeğinin peşinden koşan kadın onu kucağına aldığı halde, yere düşen fakire ters ters bakarak yanından geçmesi ve geleneksel kıyafetleriyle sokak çocuğunun yanına gelen Rus, Amerikalı ve Çinli kişilerin temsil edilme biçimleri dikkat çekicidir. Filmde dini temsil fazla öne çıkmadan Türklerin kimliğinin bir parçası olarak işlenir.

1978:

Tarihimize "Güneş Motel Olayı" diye geçen gelişmede AP'den istifa eden 11'ler ile, CGP ve DP desteğinde 3. Ecevit hükümeti kuruldu. CHP ağırlıklı hükümetin iç ve dış politikası çeşitli çevrelerin tepkisine neden olmaktaydı. ABD Ankara Büyükelçisi Ecevit'in "akılsız bir milliyetçiliğe saplandığı" görüşündeyken, Başbakan SSCB ile anlaşmalar imzalarken "Bizi zorlamasınlar, dünyanın dengesini değiştirirz, onlar da pişman olur" diyordu. Bu sırada bombalı paketler artıyor, en son Malatya Belediye Başkanı Hamido'nun evine gönderilen bomba onun ve ailesinin ölümüne neden oluyordu. Bu şekilde amaçlanan mezhep çatışması olmayınca bu kez Kahramanmaraş olayları yaşanıyor, onlarca ölü ve yüzlerce yaralıyla gerginlikler tırmanıyordu (Özdemir, 1997, s. 245).

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 499) göre bu yıl çeşitli türlerde 130 film çekilmiştir. Arabesk filmler furyası İbrahim Tatlıses "Ceylan Ayağında kundura", "Kara çadırın kızı

Zeynep", Ferdi Tayfur "Son sabah", "Yadeller" ve Orhan Gencebay filmleriyle devam ediyor,

Zeki Alasya, Metin Akpınar ikilisi serilerine devam ederken, Aydemir Akbaş "Çarlinin kelekleri" ile popüler diziye erotik gönderme yapıyordu. Hababam Sınıfı "Dokuz doğuruyor" iken, Kemal Sunal yine bir efsane "Kibar Feyzo" yu çekiyor, Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Halil Ergün'lü "Maden" filmi sol düşüncede müthiş bir etki yapıyordu. Bu yıl itibarıyla da erotik filmlerin yükselişinin yanında propaganda filmlerinin artık giderek azalması dikkat çekiyordu.

Kara Murat Devler Savaşıyor (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Canan Perver, Tanju Gürsu, Sümer Tilmaç.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Uyanış Alevli Yıllar (ÜH)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Yavuz Işıklar

Oyn. Müjde Ar, Tanju Korel, Salih Kırmızı, Orçun Sonat, Nejat Özbek.

Türk sinemasında Nazilerle çarpışan bu ilk filmde tarihimizde -en azından görünür bir şekilde- hiçbir zaman düşmanlık yapmadığımız Almanlar konu edilir. Avşaroğlu'nun sevdiği kadını mücadelede kadın olamayacağı gerekçesiyle götürmeyip, nasıl olduğu anlaşılmayan bir akıncı töresiyle onu öldürmesi garip bir şeydir ve daha önce herhangi bir filmde işlenmemiştir. Olayların her ne kadar Alman işgalinde de olsa Bulgaristan'da geçmesi Bulgar Türklerinin şikayetlerinin 1970'lerde artması neticesidir. Zaten bu sorun 1980'ler itibarıyla önümüze gelmiş, buradan büyük bir göç olmuştur ülkemize. Düşman Alman gibi görünse de aslında tecavüzcü olan Bulgar komitacılardır. O kadar ki öldürdükleri kadına dahi tecavüz etmeye çalışırlar. Suzan Ahi Bey'i babasının öldürülmesinin ardından görevi teslim almış, yürekli bir Türk kadınıdır. Uğradığı tecavüzün intikamını o erkeği iğdiş ederek alır. Filmde dini temsil namaz ve kelime-i şehadet dışında pek görülmemektedir. Türklerin birlik kurması üzerine söylem, darbeye giden Türkiye'de artık sık tekrarlanan bir ögedir.

1979:

Sokak çatışmaları hızını kesmezken, artık kahvelere saldırı sıradan olay haline geliyor, insanlar akşam hava kararmasına yakın sokakları terkediyor, evlere çekiliyordu.

Bu saatten sonra sabahın ilk ışıklarına kadar, özellikle İstanbul'un belirli semtlerinde olaylar devam ediyordu. Bu yılki ara seçimleri AP kazanınca Ecevit Hükümeti istifa etmiş, bunun yerine diğer sağ partiler tarafından dışarıdan desteklenen 3. Milliyetçi Cephe sayılabilecak AP Hükümeti kurulmuştu.

SİNE-İZLEK:

Özgüç'e (2012, s. 519) göre bu yıl çeşitli türlerde 188 film çekilmiştir. Bu yıl itibarıyla sokak çatışmaları son raddesine varmaya başlamış artık bilince yönelik propaganda filmleri de yok olmuştur. Bundan sonra ikna değil çarpışma vaktidir. Ülke hızla darbeye sürüklenmektedir.

Kemal Sunal "Bekçiler kralı" ile yine bir efsanesini verirken, Zeki Alasya-Metin Akpınr ikilisi hayranlarını büyülüyor, sol içerikli filmlerimiz Erden Kıral'ın Tuncel Kurtiz, Yaman Okay, Erkan Yücel'li "Bereketli topraklar üzerinde" ve Yavuz Özkan'ın Tarık Akan, Fikret Hakan'lı "Demiryol Fırtına insanları" ile büyük bir etki yaratıyordu. Arabesk filmler İbrahim Tatlıses "Fadile", "Kara yazma" ile devam ederken, Müslüm Gürses "İsyankar" ile ilk filmini çekiyor, Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur sinemalarına devam ediyordu.

Erotik filmlerimiz hızla devam ederken ilk porno filmi kabul edilen "Öyle bir kadın ki" Naki Yurter imzasıyla Zerrin Doğan, Zafir Saba, Levent Gürsel ile çekiliyorken, "Gece yaşayan kadın" Dilber Ay, Ata Saka, Hakan Özer ile furyaya devam ediyordu. Bu yıl itibarıyla propaganda filmleri sol filmler hariç artık yok olmuştu.

1980:

1979'da dışarıdan destekle kurulan AP Hükümetinin yaptığı en önemli iş günümüze kadar da etkisini sürdüren "24 Ocak kararları"dır. Bu istikrar paketinin ancak muhalefet olmayan, mümkünse askeri rejimlerde yürürlüğe konulduğu bunu hazırlayan teknisyenler tarafından bilinmekteydi. Nitekim öyle de oldu. Bunu hazırlayan teknisyen Özal 12 Eylül darbesinin ardından Başbakanlığı süresince bu paketin uygulamasına devam etti. Çorum'da da tıpkı Kahramanmaraş'ta olduğu gibi mezhep çatışması tırmandırılıyor bu birkaç ay devam ediyor, Meclis ise olayların kangren olmasına rağmen tatile giriyordu. Bu tarihlerde artık kamuoyunu sarsan cinayetler görülüyor, bu manada tanınmış akademisyenler, yazarlar, gazeteciler, savcılar, eski bakanlar,

milletvekilleri, sendika başkanları öldürülüyordu. Türkiye artık bir darbeye doğru hızla yol alıyordu (Özdemir, 1997, s. 245-247).

SİNE-İZLEK

Özgüç'e (2012, s. 544) göre bu yıl çeşitli türlerde 65 film çekilmiştir. Darbenin etkisiyle erotik filmler de yasaklanmış bu yüzden sinemada film sayısı azalmıştı. Zaten 1979'dan itibaren propaganda filmleri yok olmuştu. Bu durum 1980'de de değişim göstermemiştir. Kemal Sunal "Zübük" ile Arabesk filmlerimiz Müslüm Gürses "Bağrıyanık Ömer", Ferdi Tayfur "Boynu bükük", "Durdurun dünyayı", "Huzurum kalmadı", İbrahim Tatlıses "Çile" ve değişik tarzıyla ilk filmini çeken Ferdi Özbeğen "Tanrıya feryat" ile sinemalarda yerini alıyordu. Haydar Paşa'nın gelini diye lanse edilen Kristin Haydar Cüneyt Arkın ile "Sarışın tehlike" filmini çekerken, erotik filmlerimiz iyiden iyiye pornoya dönmeye devam ediyor "Dişi köpek" filmi çekiliyordu. Bu yıl da Eylül itibarıyla film çekimleri neredeyse yok olduğu için propaganda filmleri artık görülmemektedir.

Rahmet ve Gazap (TİS)

Yön. Mesut Uçakan, Yap. Nihat Cerit

Oyn. Cüneyt Arkın, Yusuf Sezgin, Macit Flordun, Doğan Bavli.

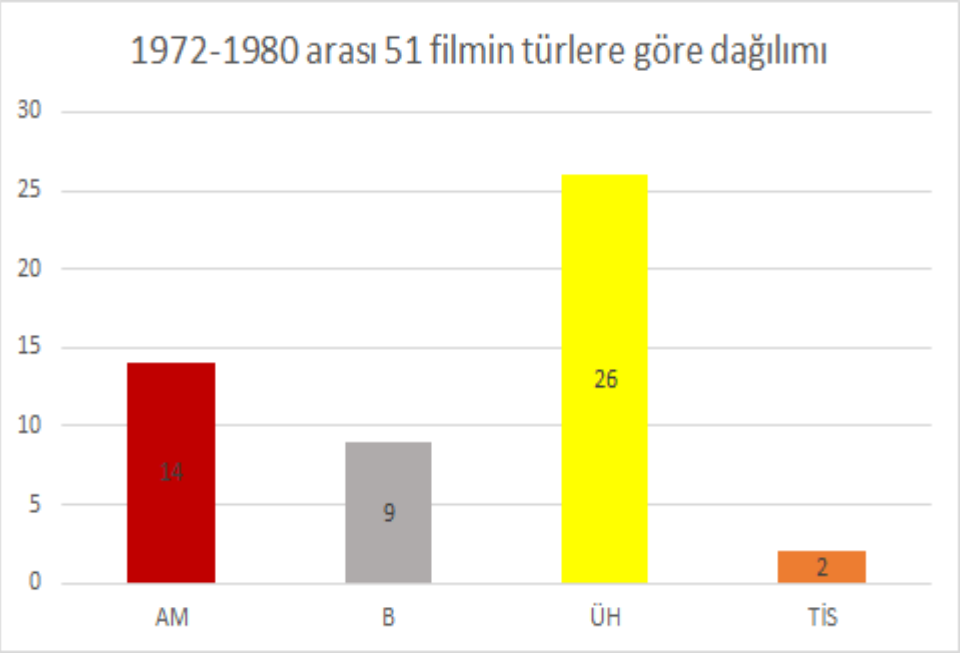
Filmde İslami tonda olduğu belli olan bir gazetenin başyazarının dünya görüşü nedeniyle gazete yönetimiyle yaşadığı gerilim anlatılır. Burada İslami ideolojinin ilk dönemlerindeki ezen-ezilen (mustazaf) dikatomisi yerellik-kozmopolitlik bağlamına oturtulmuştur. Gazete yönetimi gerek giyim ve davranışlarıyla gerekse de seçilen oyuncuların "monşer" tiplemesine oturmasıyla gayrimilli temsillerdedir. Abdullah dinine bağlı bir Müslüman olarak gerek başına gelen haksızlığı tevekkülle karşılaması, gerekse de sürekli kullandığı İslami terminolojiyle, milli kimliğini yoğun bir şekilde göstermektedir. 1980'lerden itibaren özellikle başörtüsü olaylarında yoğun bir şekilde gördüğümüz haksızlığa uğrayan Müslüman tipinin ilk öncülerinden birisi bu filmle görülmüştür. Devlet savcısı ve mahkemesi kanalıyla bir haksızlığa alet olmuştur. Abdullah'ın karısının savcıya "merhamet" kelimesini sürekli tekrarlaması bir anlamda devlete nasıl olması gerektiğini de söylemektedir. Gazete bekçisinin işini bırakırken selaminaleyküm diğerinin de aleykümselam demesi dikkat çekicidir. O tarihlerde yeni

yeni ortaya çıkmaya başlamış olan bu ritüel günümüzde de dini gruplar tarafından hâlâ sürdürülmektedir. Filmde sık sık ney ile ilahiler görülür.

7.3. 12 Mart'tan 12 Eylül'e Doğru

Tablo 7.2. 1972-1980 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Sayısal Dağılımı (51 Film)

Yıl	AM	B	ÜH	TİS
1972	1	2	6	
1973	3	4	6	
1974	9		4	1
1975		1	3	
1976	1	1	3	
1977		1	2	
1978			2	
1979				
1980				1
Toplam	**14**	**9**	**26**	**2**



Şekil 7.3. 1972-1980 1972-1980 Arası Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı (51 Film)

12 Mart darbesinin ertesi 1972 yılında propaganda türünde 9 film görülür. Atatürk Milliyetçiliği "Çöl Kartalı", Bozkurt "Tarkan Altın Madalyon", Karaoğlan. Cengiz Han'ın Hazineleri", Üç Hilal "Battal Gazi'nin İntikamı", "Kara Murat Fatih'in Fedaisi", Beyaz Kurt", Malkoçoğlu Kurt Bey", "Akma Tuna Estergon Kalesi", "Elif ile Seydo" filmlerinin yanında Türk-İslam Sentezi türünde film görülmemiştir. Bu yıl için Atatürk Milliyetçiliği filmlerinin azlığının yanında diğer türlerde yapımların yükseldiği dikkat çeker.

1973'te 13 film ile propaganda filmlerinde yeniden bir yükseliş görülür. Atatürk Milliyetçiliği "Vurun Kahpeye", "Aşkın Zaferi", "Düşman", Bozkurt "Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı", "Cengiz Han'ın Fedaisi", "Atlıhan", "Kara Orkun", Üç Hilal "Kara Murat Fatih'in Fermanı", "Savulun Battal Gazi Geliyor", Gazi Kadın Nene Hatun", "Kara Pençe", "Kara Pençenin İntikamı", "Zaloğlu Rüstem" filmlerine karşı Türk-İslam Sentezi türünde film görülmemiştir.

1974 itibarıyla 14 film tespit edilmiştir. Atatürk Milliyetçiliği "Sayılı Kabadayılar", "Kahramanlar", "Göç", "Önce Vatan", "Reşo Vatan İçin", "Şehitler", "Kıbrıs Fedaileri", "Zafer Kartalları", "Sezercik Yavrum Benim". Üç Hilal "Battal Gazi'nin Oğlu", Kara Murat Ölüm Emri", "Kara Boğa", "Memleketim", Türk-İslam Sentezi "Kartal Yuvası" filmiyle incelediğimiz ikinci dönemin ilk filmini sinemalarda yayınlarken Bozkurt türünde film görülmemiştir. Burada yine 1964 yılında olduğu gibi bir kriz anında resmi ideolojinin etrafında birleşme görülmüştür. Üç Hilal filmlerinin görülmesinin sebebiyse daha önceki filmlerin devamı niteliğinde olmasıdır. Bu yıl için dikkat çekici olan film ise Kıbrıs filmleri içinde dini yönü hayli yüksek olan "Kartal Yuvası" filmidir.

1975 yılı Kıbrıs olaylarının etkisinin sürmesine rağmen hem aşırı film çekiminin piyasayı doyurması hem de artık diplomasiye başvurulması gerekmesi gibi nedenlerle diye düşünebilinecek şekilde filmlerde düşüş görülmüştür. Atatürk Milliyetçiliği ve Türk-İslam Sentezi türünde film görülmezken, Bozkurt türünde "Tolga" ve Üç Hilal olarak "Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı", "Kara Şahin", "Turhanoğlu" filmleri sinemalarda gösterime girmiştir.

1976'da 5 Film ile düşüş yine sürmektedir. Atatürk Milliyetçiliği "Hora Geliyor Hora" Bozkurt "Aybike" ve Üç Hilal "Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı", "Kadı Han", Korkusuz Cengaver" ile temsil edilirken, Türk-İslam Sentezi türünde film

görülmemiştir. Bu dikkat çekici düşüşün sebeplerinden birisi de mutlaka 1974 sonrası Televizyon satışları ve yayıncılıktaki artışlardır. Ailelerin sinemalardan çekilmesi yavaş yavaş başlamaktadır.

1977 yılı 3 film ile çarpıcı bir düşüş görülmüştür. Atatürk Milliyetçiliği ve Türk-İslam Sentezi türünde film görülmezken, Bozkurt "Hakanlar Çarpışıyor" ve Üç Hilal türünde "Kara Murat Denizler Hakimi", "Güneş Ne Zaman Doğacak" filmleri dikkat çeker.

1978'de 2 film ile incelediğimiz dönemin en düşük seviyesine gelinmiştir. Atatürk Milliyetçiliği, Bozkurt ve Türk-İslam Sentezi türlerinde film görülmezken, Üç Hilal "Kara Murat Devler Savaşıyor", "Uyanış Alevli Yıllar" filmleriyle temsilini gerçekleştirmiştir.

1979 itibarıyla artık sinemamızda filmler de azaldığı gibi ülke ismi konulmamış bir iç savaş içindedir. Granschi'nin bahsettiği mevzi ve siper savaşı süreçleri çoktan geçmiş, propagandaya artık gerek duyulmayacak bir çatışmaya girilmiştir. Bu yıl itibarıyla siyasi görüşlerin ve kamuoyunu ve birbirlerini etkilemeye çalıştıkları filmler görülmez.

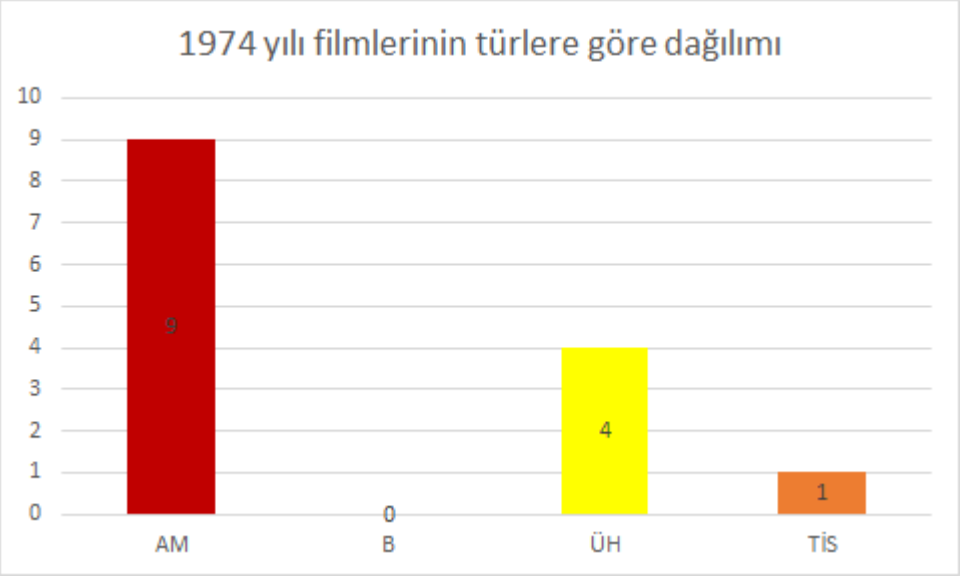
1980 yılı itibarıyla Türkiye hızla bir darbe sürecine giderken, diğer türlerde film görülmemişken sadece Türk-İslam Sentezi türünde "Rahmet ve Gazap" filminin görülmesi manidardır. Bundan sonraki yıllar bu ideoloji ülkemizin gündemine oturacak devlet hızla yeniden şekillenecektir.

27 Mayıs'tan 12 Mart'a kadar analizi yapılmaya çalışılan 92 filmin ardından bu kez, 12 Mart sonrası itibarıyla izlenen 51 film için en dikkat çekici olan yön, görüldüğü gibi filmlerin sayısındaki azalmadır. Bunun en önemli sebebi öncelikle 1974 sonrası hanelerde televizyon sayısının artmasına koşut giden hayat pahalılığıyla birlikte, ailelerin sinemalardan çekilmeye başlaması ve bu boşluğu erotik filmlerin doldurmasıdır. Büyük film şirketleri bu boşluğu doldurmak için kalabalık kadrolu aile komedilerine yönelmeye başlasa da özellikle 1980'lere yakın zamanlarda film sayısı hızla düşmeye devam etmiştir. Darbenin olduğu sene Türk sineması 1960'lardan sonra kazandığı ivmenin en dibine düşmüş, bu durum propaganda filmlerinin de azalmasına neden olmuştu. Ancak bunun tek sebebi ailelerin sinemadan çekilmesi değildir elbet. Özellikle 1977 1 Mayıs olaylarından sonra Türkiye'nin bir iç savaş ortamına gitmesi tam da Gramsci'nin söylediği "Mevzi ve siper savaşı"ndan artık göğüs göğüse

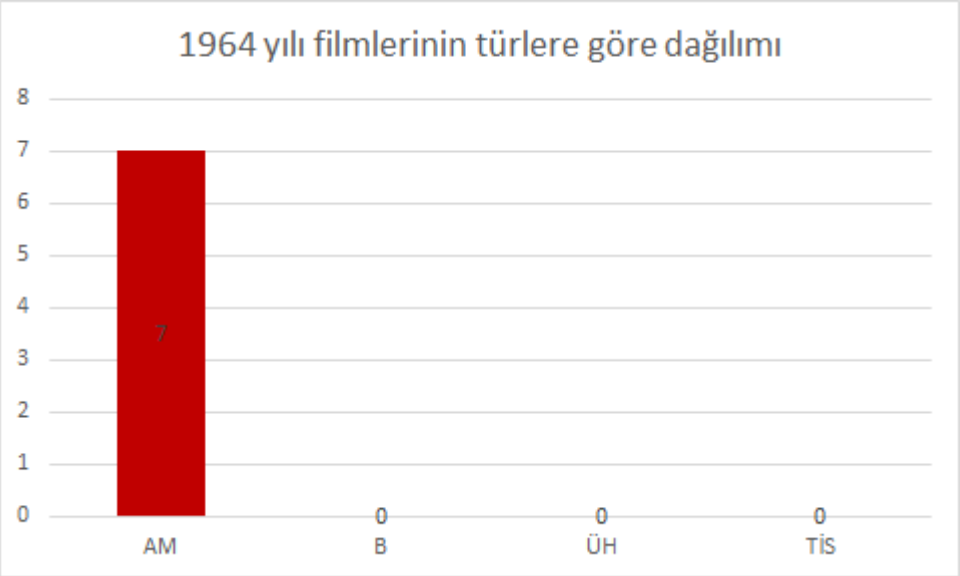
muharebeye, "süngü tak" sürecine geçmeye başlamasından kaynaklanır. Bu saatten sonra kitlelerin birbirlerini iknaya ihtiyacı yoktur, savaşta iyi olan kazanacaktır zirâ.

1974'teki Kıbrıs Barış Harekatı'nın etkisiyle propaganda filmleri doruğa varmıştır. Ertesi sene bu filmlerin görülmemesi herhalde hem seyircinin doyması hem de artık savaş ertesi mecburen başlayan diplomasi mücadelesinin sekteye uğramaması içindir. Bu bağlamda 1976'da sinemalara gelen "Hora Geliyor Hora" bir yıl önce başlayan Akdeniz'de petrol arama çalışmaları ve kıta sahanlığı tartışmalarının etkisiyle çekilen, yan hikayesinde Kıbrıs olan bir film olarak dikkat çeker.

Atatürk milliyetçiliği filmlerinin 1974'de doruğa varması yine bir bunalım zamanlarında resmi ideolojinin bütünleştirici özelliğinden kaynaklanır. Alana girmeye çalışan heretik unsurlar bu gibi süreçlerde geriye çekilmekte, tıpkı 15 Temmuz ertesi gördüğümüz gibi resmi ideolojiye etki etmeye çalışan bu unsurlar sakit olmaktadır. Yalnız bu yıl için söylenmesi gereken en önemli şey 1964 yılında Atatürk Milliyetçiliği dışında film görülmezken 1974 itibarıyla az da olsa Üç Hilal ve Türk-İslam Sentezi türlerinde filmlerin görülmesidir. Bunun en büyük sebebi 12 Eylül'e doğru gidecek olan olayların artışının istikrarlı bir şekilde sürmesidir. Yani bir anlamda toplumsal sözleşmenin bozulmasına doğru giden sürecin izleri daha o yıllarda kendisini göstermektedir denilebilir.



Şekil 7.4. 1974 Yılı Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı



Şekil 7.5. 1964 Yılı Ulusal Anlatı Filmlerinin Türlere Göre Dağılımı

Şekillerde de görüldüğü gibi 1964'de sadece Atatürk milliyetçiliği türüne film görülürken, 1974'de Üç Hilal ve Türk-İslam Sentezi filmleri de ortaya çıkmaktadır.

Yine bu yıl görülen Türk-İslam Sentezi "Kartal Yuvası" filmi, iktidardaki MSP'nin tesirini gösteren iyi bir örnektir.

Bozkurt ideolojisi de bütün göndermeleriyle tıpkı MHP'nin içindeki etkisini kaybetmesi gibi, filmlerde de bir azalma sürecine girmeye başlamıştır. Bu bakımdan özellikle 1974'te temsilinin hiç olmaması ideolojik mücadelenin ne kadar uzağına düştüğünü gösterdiği gibi, somut olaylarda çözümden uzak olan bir nostalji olduğunu teyit etmekte, bir araya gelen her türden ideolojik bloğun da içine giremeyecek özelliği olduğunu işaretlemektedir.

Üç Hilal filmlerinin ideolojik yakınlığı olan Bozkurt filmlerinden sayı olarak fazlalaşması yine MHP içindeki Nihal Atsız ve Bozkurt ekibinin süreç içinde etkisini kaybetmesiyle alakalıdır. Giderek siyasi temsilcisini yitiren ideoloji sinemada da yalnızlaşmaya başlamış, serilerin devam filmlerinin ötesinde görülmemeye başlamıştır. Yine Üç Hilal filmleriyle ilgili söylenecek en önemli şey, bu incelenen süreçte 51 filmin içinde diğer üç sınıflandırmanın toplamından daha çok (26) filme sahip olmasıdır. Bu durum önceki "12 Mart'a kadar" bölümündeki Atatürk milliyetçiliğinin diğer üç sınıflandırmanın toplamından daha çok olmasına benzemektedir. Ancak bu kez siyasi ayrışmaların yoğunlaşması ve bu ayrışmayı yaratan aktörlerin siyasi gücünün giderek artması neticesi özellikle 1974 Kıbrıs Barış Harekatı sonrasından itibaren resmi

ideolojiyi ifade eden neredeyse hiç film kalmamıştır. Bunun bir sebebi de bölüm başında belirtildiği gibi artık göğüs göğüse, süngü savaşı sürecine girilmesinin neticesi bir ayartma süreci olarak propagandanın geriye çekilmiş olmasıdır.

Türk-İslam Sentezi filmleri sinemamızda çok az görülse de 1974'te "Kartal Yuvası" ve 1980'de "Rahmet ve Gazap" ile etkileyici örneklerini vermiştir. 12 Eylül sonrasının ideolojik formasyonunu oluşturan Türk-İslam Sentezi 1970'lerde ortaya çıkmaya başlamış ancak sinemada tesirini pek gösterememişti. Bunun önemli bir sebebi tabiatıyla dini tonda olan "Hazretli filmler" modasının bir türlü sona ermemesidir.

BÖLÜM 8. SONUÇ

Popüler kültür ürünlerinin içinde en yaygın olan sinemanın siyasetle ilişkisi günümüze dek bir çok araştırmada dile getirilmiş, gerek propaganda olarak gerekse de kitle kültürünün oluşturulması, yaygınlaştırılması, meşrulaştırılması sürecindeki rolüne dair önemli bulgular ortaya çıkarılmıştır. Türk siyasi hayatında sokağın en hareketli olduğu dönemi diyebileceğimiz 1960'lardan itibaren ana anlatı olan Kemalist söyleme karşı gelişen akımların izleğinin sürülmesi bu çalışmada ana hedef olmuştur. Bu bağlamda bu tez Türk sinemasında siyasi anlatıların ülkenin politik dönüşümlerinden nasıl etkilendiği ve yapılan filmlerin de popüler olan siyasi akımları nasıl etkilediğini örnek filmlerle sergilemeye çalışmıştır.

Sinemanın sessiz olduğu henüz emekleme dönemlerinde dünyamız o tarihe kadar ilk kez karşılaştığı vahşi bir savaşa girmiştir. Bu emekleme dönemlerinde keşfedilmeye başlanan sinemanın kitleler üzerindeki etkisinin görülmeye başlamasıyla propagandanın kullanılmasının yolu açılmıştır. Her ne kadar henüz bilimsel halini almadıysa da ilk örneklerini 1. Dünya savaşında vermesinin ardından propaganda, özellikle Nazilerin iktidara gelmesini takip eden süreçte propaganda bakanı Goebbels ile bir hayli yol almıştır.

Bu süreçte "25. Kare" gibi yeni teknikler de ortaya çıkmaya başlamış, bu yöntem ilk kez "Picnic" (1957) filminde kullanılmıştır. Filmin 25. Karesine yerleştirilen "Drink Coca Cola, eat Popcorn" yazısı neticesi, perde arasında hakikaten de bu ürünlerin satışında artış gözlenmiştir. Günümüzde de yoğun bir şekilde tartışılmaya devam eden bu husus, Avrupa ve ABD gibi bir çok yerde bilinçaltı (subliminal) mesajlarin kullanılmasına yönelik cezaları gündeme getirmiştir. Freud'un altını çizdiği yaşam, ölüm, cinsellik gibi içgüdüleri tetikleyen Jung'un arketipleriyle beslenmiş bu yaklaşım her ne kadar ticari alanda ortaya çıksa da sinemada da yoğun bir şekilde kullanılmıştır. "The Manchurian Candidate" (1962) gibi filmlerde de bir tema olarak beyin yıkamanın kullanılmasının ilk örnekleri görülmüştür. Aslında propagandanın kullanılma şeklinin kaba veya sofistike olması toplumsal yapıya göre değişmektedir. Elbette gelişmiş sosyal yapıya sahip toplumlarda hegemonyanın iknayla kurulma şekline benzer şekilde propaganda da sofistike olacaktır.

Bunun aksine sosyal yapı itibarıyla devlet ile toplumsal sınıflar arasındaki ilişkinin baskı üzerinde kurulduğu, iknaya öyle çok da önem vermeyen Doğu toplumlarında ya da Latin Amerika, Afrika gibi ülkelerde propaganda da aynı şekilde sert, kaba olacaktır. Bu bakımdan Almanya'nın şimdiki toplumsal yapısının aksi durumunda olduğu iki savaş arasındaki dönemde, özellikle "Jew Süss" (1934) filminde yoğun bir şekilde görüldüğü gibi hiçbir şekilde incelik gösterilmeyen propaganda filmleri yoğunlaşır, zira Almanya daha da sert bir döneme doğru yol almaya başlamıştır artık. Bu durumun bir örneği de aksi bir kampta yer alan ABD'nin propaganda filmlerinde görülür. Orada da ülkeyi savaşa sokmak için kamuoyu desteğini oluşturmak maksadıyla özellikle Frank Capra'nın çektiği "Why we fight" filmleriyle ikna sürecine girilmiştir. Bu filmlerde özgür dünyaya yönelik mesajlar söz konusudur. Yani bir tarafta Atlantis kökenli yarı Tanrı ama Yahudiler gibi alt ırklarla kaynaşmış, bozulmuş Aryanları tekrar "üstün ırk" haline getirmek için ırk islahına bütün vahşetiyle başlayan Naziler, diğer tarafta "Neden savaşıyoruz" diyerek kamuoyunu ikna etmeye çalışan ABD, İngiltere. İki propaganda, iki dünya, iki farklı kutup.

Osmanlı İmparatorluğu dâhilinde propagandanın öneminin keşfedilmesi ve bunun kullanılması Enver Paşa'nın çabalarıyla İttihat ve Terakki döneminde başladı. Türk Sinemasının başlangıcı olarak da görülen Fuat Uzkınay'ın Dünya Savaşının başlangıcında çektiği "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı belgesel filmi ile başlayan süreç yoğunlaşarak devam etmiştir. İşgalci güçleri bir hayli kızdırıp sinemamızın ilk sansürünü ortaya çıkaran "Mürebbiye" filmi, henüz emekleme döneminde olan sinemanın tesirinin nasıl olduğunu/olacağını göstermiştir bizlere. Bu bağlamda ilk Kurtuluş Savaşı filmimizin 1923 gibi erken bir tarihte "Ateşten Gömlek" adıyla çekilmesi de, yeni rejimin propagandanın öneminin farkında olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada Türk siyasetindeki hâkim anlatı olmak için yapılan mücadelenin açıklanması bağlamında kullanılan kanon kavramı ilk zamanları ölçek-ölçüt gibi manalardayken sonrasında kilisenin resmi kabul ettiği metinlere gönderme yapmıştır. Zaman içinde yaygınlaşan kavram neredeyse her bilimin literatüründe yaygın kabul edilen kişi, metin ya da tezleri imler hale gelmiştir. Edebiyat kanonunu Tevrat, İncil, Homeros ve Shakespeare vb. metin ve yazarlarla başlatanlardan, yerel edebiyat kanonlarını başlatacak miladı arayan kanon oluşturuculara dek bu arayış sürmektedir.

Tek bir kanonik anlatının hakim olduğu yerlerdeyse artık demokratik bir yerden bahsedilmezken, mücadelenin içindeki unsurlur ise bunun olurunun peşindedir. Süreç bu şekilde gitse de kanonik anlatılar birbirlerinden etkilenir, iç içe geçişler başlar. Bu durum özellikle "Üç Hilal" ve "Türk İslam Sentezi" türlerinde yoğun bir şekilde görülür.

Kanonik mücadelenin yapıldığı yer olan sinema hegemonik mücadelenin en yaygın olarak görüldüğü sanat olarak Bourdieu'nun kavramını kullanırken kastettiği mananın hakkını verir. Eyleyiciler, alanda bazen hegemonik, bazen de sanat alanında ya da akademide görüldüğü gibi çeşitli vesilelerle görünüm arz ederler. Sinemada ise Gramsci'nin hegemonik anlatısı yoğun bir şekilde görülür. Marksizm'de bir çığır açan düşünürün işaret ettiği toplum biçimlerine göre mücadele biçimleri, propaganda usullürinde kendisini gösterir. Kavram Gramsci tarafından Marksist literatüre sokulmasından itibaren sosyal bilimlerde de yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Gransci klasik öncü parti-öncü sınıf liderliğinde örülen Leninist devrim teorisinin karşısında farklı sosyal düzene sahip olan Batı devletlerinde ve gelişmekte olan ülkelerde geçerli olacak yeni bir yöntem üzerine düşüncelerini aktardığı notlarını Mussolini'nin hapishanelerinde yazdı. Bu notlar sonrasında "Hapishane Defterleri" adıyla kitaplaştırıldı. Althusser tarafından "Devletin ideolojik aygıtları" ve "Devletin baskı aygıtları" ayrıştırmasıyla hegemonyanın nasıl kurulduğuna dair yeni yaklaşımlar ortaya çıktı. Ardından Foucault iktidarın öyle hiyerarşik bir şey gibi kurulmadığını toplumun olduğu gibi bireylerin de kılcal damarlarına kadar işleyen yatay yönüne vurgu yapmıştır.

Popüler kültür çalışmalarında çeşitli yaklaşımlar görülse de Marksist literatür açısından bakılırsa iki yaklaşım öne çıkar. Gerçeğin dolaysız verilmesini savunan Lukacs ile oyuncuyla seyirciyi ayırmayan, katharsise engel olacak şekilde bir oyun içinde olduğunu gösteren Brecht estetiği arasındaki ayrım günümüze dek süren bir tartışmayı başlatmıştır. Bu bağlamda soyut sanata karşı olarak Stalin ve Hitler vb. otokratik yönetimler gerçeğin gümbür gümbür söylenmesinden yana olarak tam bir avangard karşıtıdırlar. Hitler'in Wagner hayranlığı, soyut sanatı lanetlediği "Yoz sanat sergisi", Stalin'in Şostakoviç ve Prokofiyev ile çatışması bu durumun yansımalarıdır. Tartışmaların sürdüğü yerlerden birisi de okullardır. Adorno ve Horkheimer'in aydınlanmanın karanlık yüzünü gösterdikleri popüler kültürün bireyleri belirlediği, bir

anlamda kültür endüstrisinin kölesi olmuş kitleleri imleyen tezleriyle Frankfurt okulunun karşısında, öznelerin o kadar da çaresiz olmadığını savunan Birmingham okulu tartışmaları yoğunlaştırmıştır.

Saussure'nin dil bilimde başlattığı devrimi takip eden zamanlarda literatüre giren gösteren kavramı zaman içinde yaygınlaşmış, dilbilimi de aşıp göstergebilim ve sosyal bilim literatürün en önemli kavramlarından olmuştur. Laclau ve Mouffe kavramı, "Yeni toplumsal hareketlere" de kaynak olacak şekilde özne konumlarının birbirlerine hegemonya kurmayacak şekilde mücadelenin içinde yer almasını ifade edecek şekilde genişlemiştir. Tartışmalara Zizek ve Butler da katılarak ortak bir çalışma yapmış, kavramın imkanlarını geliştirmişlerdir. Bu çalışma açısından Bozkurt ideolojisinin artık göstereni olup siyasi temsilcisinin kalmadığını imlemek anlamında yol gösterici olmuştur.

Oryantalizm de kültürel milliyetçilik olarak Said'in çalışmalarıyla popüler hale gelmişse de ondan daha önceleri Enver Abdülmelik, Abdül Latif Tibawi ve Marksist çevreden Bryan S. Turner'ın incelemeleriyle ilk defa ortaya çıkmaya başlamıştı. Makdisi ve Deringil'in Osmanlının bir iç Oryantalizm yaptığı üzerine çalışmaları Said'in boşlukta bıraktığı yerleri doldurmuştur. Hindistan kökenli Postkolonyalizm çalışmaları da bu literatürü besliyor gibi görünse de sömürge ülkelerdeki aydınların bilinç durumları da ön plana çıkmaya başlayınca bağımsız bir alan olarak kendisine yer açmıştır. Bu bağlamda burada incelenen "Genç Osman ve Sultan Murat Han" (1962), "Yemende Bir Avuç Türk" (1970), "Fedailer Mangası" (1971), "Çöl Kartalı" (1972), "Atlıhan" (1973) vb filmlerde Araplar negatif kalıba uygun şekilde resmedilmektedir. Bu çalışmada incelenmeyen "Barbaros Hayrettin Paşa" (1951) ve "Bitirim Kardeşler" (1973) vb. Araplarla dalga geçen, kötülük ve zalimlikle özdeşleştiren filmler de sinemamızda görülmüştür.

Milliyetçilik çalışmaları her ne kadar geç başlamışsa da özellikle Sosyalist ülkelerin yıkılmasının ardından akımın tekrar gündeme oturmasıyla çalışmalar yoğunlaşmıştır. Kökeninin Alman romantizmi mi yoksa Fransız ihtilali mi olduğu gibi soruların yanısıra özgün bir düşünürünü üretmediği şeklindeki eleştirilere rağmen bu ideoloji hâlâ dünyamızın gündemini oluşturmaktadır. Düşünce 18 ve 19. yüzyıllarda doğmuş, ilk nüvesini milliyetçi tarihçiler eliyle vermiştir. 1918-1945 arası ilk dönem incelemelerle akademik çalışmalar başlamış, 1945-1990 arası ikinci dönemin ardından,

yeni paradigmaların oluştuğu üçüncü dönemle çalışmalar devam etmiştir. Temel paradigmalar açısından baktığımızda tartışmalar birkaç eksende gitmektedir. İlk dönem çalışmalarda ulus verili bir kategori olarak düşünülür. Moderniteyle ortaya çıkmış olan ulus endüstrileşme ve kapitalizmle bağlantılı olsa da ona indirgenemez. Uluslar eski olduklarını öne sürseler de milliyetçilikler tarafından icat edilmiştir. Bu süreçte geleneğin icadı uluslaşma sürecinin bir parçası olarak görülmelidir. İlkçi, modernist, etno-sembolcü, işlevselci, icatçı vb. yaklaşımların ekseninde sürmekte olan çalışmalara ülkemiz açısından bakarsak icadın da ilkçi yaklaşımın da analizlerde açıklayıcı olduğu görülür. İcat açısından bakılırsa 3. Selim ve 2. Abdülhamit dönemlerinde arayışların başladığı görülse de esas yoğunlaşma İttihat ve Terakki'nin iktidarı sürecindedir. Bu bağlamda yeni bayramlar, ulusal günler, eskileri kaybolduğu için tekrar yazılan Yeniçeri marşları vb. arayışlar bizlere yol gösterici olmuştur. Diğer taraftan da ilkçi ve etno-sembolcü yaklaşımları da destekleyecek şekilde daha milliyetçiliğin olmadığı dönemlerde Türklükten bahsedildiği görülmekteyse de bu daha çok Avrupalıların da kullandığı şekilde dine bir göndermedir. Bu bağlamda Türk kelimesi daha çok Oryantalist bakışla Müslüman anlamında kullanılmıştır. Avrupalıların Osmanlılar ve bağlı eyaletleri için yaygın olarak kullandıkları Türk ve Türkiye kelimeleri 19. yüzyıla kadar Osmanlı metinlerinde görülmez. Genel olarak "cahil Anadolu köylüsü" manasında kullanılan Türk kavramının övünülen bir makama gelmesi için epey zaman gerekmiştir. Nazım Hikmet'in dedesi Mustafa Celalettin Paşa'nın ilk kez yabancı kaynaklara dayalı olarak yazdığı kitabın etkileri büyük olur. Leon Cahun'un kitabı ise Jön Türklerin başucundadır. O kadar ki Ziya Gökalp İstanbul'a geldiğinde ilk aldığı kitap olarak onun eserini zikreder. İttihatçıların üzerinde büyük etkisi olmaktadır zira.

Osmanlı anasırının içinde milliyetçiliğin en geç ulaştığı milletin Türkler olduğu genel olarak kabul edilir. İmparatorluk ile yeni kurulan Cumhuriyet arasındaki bağ Anadolu olmuş, kurulan yeni devlet icada uygun şekilde geleneği buradan başlatmanın önemine uygun şekilde ideolojik seferberliğe buradan başlamıştır. "Güneş dil teorisi", "Türk tarih tezi", "Anadoluculuk", Kadro dergisi vb. fikirler ve akımlar bu misyona uygun olan yaklaşımların uzantısıdır. Bu noktada geçerken İttihat ve Terakki'nin Cumhuriyetin ideolojisinin örülmeye başlamasındaki rolünün de tekrar vurgulanması gerekmektedir.

İttihat ve Terakki'nin, gerek İmparatorluğun hakimiyeti olduğu için, gerekse de iktidar sürecinin kısalığı ve medya hareketliliğinin az olması nedeniyle resmi ideoloji oluşturma gayretleri başarılı olamamıştır. Ortaylı'nın ifadesiyle "İmparatorluğun en uzun yüzyılı" sürecinde can havliyle giriştikleri mücadelede, bu alana bakacakları halleri de yoktu aslına bakılırsa. 19. Yüzyılda ortaya çıkan reformlar pragmatik ve spesifikken Cumhuriyette tümel ve ideolojik nitelik kazanmıştır. İslamcı ve milliyetçi akımların kendince bir tarih yaratma çabalarının zorluğu da burada yatar. Modern milliyetçiliğin başlangıcında Osmanlı kriz halindedir. Yaptığı birlik çağrısı diğer milletlerin ulusçuluk mücadeleleriyle çatırdamaktadır. Abdülhamit can havliyle pan-İslamizm'e sarılır ancak bu da sonuçsuz kalır. İslamcı ve milliyetçi akımların Fatih, Kanuni vb. cihanşümul padişahların ardından Abdülhamit gibi savunmada olan bir padişaha yakınlık duymaları oluşturmaya çalıştıkları tarihte ikna anlamında bir yarık oluşturur. Bu bağlamda bir yıkıntının kaldırılmasının ardından oluşan zaferle başlayan Cumhuriyet ideolojisinin görece rahat bir alana girdiği söylenebilir. Elbette bunun yaygınlaşmasında modern devleti oluşturan reformların da önemli bir etkisi olmuştur. Bu sorunsuz alanın bozulması süreci 1960'lardan sonra merkez sağdan ayrışmaya başlayan partilerin ortaya çıkmasıyla başlar. Burada DP ile resmi ideoloji anlamında pek bir çatışma yaşanmamasının sonuçları olarak diğer akımların, partileşme sürecine girerek merkez sağdan ayrışma yoluna gitmek zorunda kaldıkları söylenebilir.

Her ne kadar filmlerin hepsi propaganda maksadıyla çekilmese de ideolojik tomarın bir etkisi söz konusu olduğundan ciddi bir incelemeyi gerektirmektedir. Filmlerin bir kısmının moda nedeniyle çekildiği yönünde itirazlar olsa da, bu modayı oluşturan ilginin sebepleri yine bu ideolojik tomarın içinde gizlidir. Mesela Bozkurt filmleri bir zamanlar moda olduğu için çekilmişse bu moda neden tamamen yok olmuştur, ya da sonradan tek tük çekilen bu temalı filmler neden ilgi görmemektedir. Moda diye bahsedilen şeyde de bir sosyoloji vardır elbette.

27 Mayıs'tan 12 Mart'a ve 12 Mart'tan 12 Eylül'e uzanan bir dönem için yapılan bu araştırmada en dikkat çekici yön, sinemamızın siyasi hayatımızın bir uzantısı gibi görüldüğüdür. Araştırmanın, sinemamızın başlangıcından 27 Mayıs'a kadar olan döneminde de görüldüğü gibi, bu durumun, çalışmanın dışında kalan dönemler için de geçerli olduğu görülmektedir. Yukarıda bahsedilen propaganda da kaba-sofistike ayrımı bizim sinemamız açısından da geçerlidir. Bu türe giren neredeyse bütün filmlerde

düşman kaba bir şekilde gösterilir, oyuncular Yeşilçamın genel olarak kötü karakterlerinde oynayan aktörlerinden seçilir. Düşman, "kötülük", "içki", "küfür", "işkence", "tecavüz" gibi temsillerle imlenir. Bunun karşısında konumlanan "kahramanlar" ve efradı olan bizler muhalifimizden kendi tanımımızı yapsak da çoğunlukla bir söylem olarak ne kadar "kahraman" ve "mert" olduğumuz ifade edilir. Mertlik milletimizin özelliğiyken, karşı cenah olabildiğince "kahpe" ve "namert" olarak betimlenmektedir.

Bu çalışmada sinema alanındaki kanonik mücadelenin izleri gösterilmeye çalışılmış, bu bağlamda dörtlü bir kategorileştirmeye gidilmiştir. Bu sınıflandırma öncelikle esas kanon olan, ama zaman zaman diğer anlatıların yanında geri adım atmak zorunda olan resmi ideoloji Atatürk milliyetçiliğinin yanısıra, Türklerin Orta Asya şaman kökenine vurgu yapan, siyasi temsilcini Nihal Atsız ve çevresinde bulan "Bozkurt", Türklerin İslam'ı yücelttiğini onu ihyâ ettiğini öne süren "Üç Hilal" ve aslında İslam'ın Türklüğü yücelttiğini savunan, 1970'lerden itibaren ortaya çıkmaya başlayan ama özellikle 12 Eylül darbesinin ertesi devlette örgütlenmenin adı olan "Türk-İslam Sentezi" bağlamında oluşturulmuştur.

Efe filmleri diye sınıflandırılan filmlerin neredeyse tamamında, Osmanlı karşıtlığı yoğun bir şekilde görülmektedir. Bunun elbette bir sebebi efeliğin tarihsel olarak Osmanlı düzeninden merkezkaç bir güç olmasından kaynaklandığı gibi, diğer sebebi de bu unsurların Kurtuluş Savaşında Ankara hükümeti yanında mücadeleye yoğun bir şekilde katılmasıdır. 27 Mayıs sonrası efe filmlerinde resmi ideoloji etkisi yoğun bir şekilde görülürken, 12 Mart sonrası filmlerde çoğunlukla efe-ağa çatışmasını dile getiren tema dikkat çeker. Bu filmler zorunlu olarak inceleme dışında tutulmuştur.

Efe filmlerine benzer bir şekilde *Kurtuluş Savaşı* temalı filmlerde de durum aynıdır. Tarihimizde şahit olduğumuz bu en zor günlerde ülkemizde "İstanbul hükümeti" ve "Ankara hükümeti" adında iki güç odağı belirmiş, bunlardan ilki kendi bekası merkezli bir teslimiyet politikası izlerken, diğeri milleti organize etmiş ve bir bağımsızlık destanı ortaya çıkarmıştır. Bu günleri konu alan filmler de haliyle iki hükümet arasındaki çatışmayı da içerecek şekilde gösterilmiş, İstanbul hükümeti ve Osmanlı bazen doğrudan saray, bazen de yerel yöneticileri konu alınarak hedefe oturtulmuştur.

Türk siyasi tarihinde her ne kadar 1950'lerden sonra DP gibi –çeşitli dönemlerde değişse de- resmi ideolojiyi temsil ettiği söylenebilecek CHP'ye muhalefet eden partiler görse de bu süreçte ciddiye alınacak bir çatışma pek görülmemiştir. Bu durum günümüzdeki siyasi tartışmalarda dahi DP'nin Kemalist çizgiden uzağa düşmediği söylenerek ifade edilmektedir. DP'nin iktidarı almasıyla birlikte uluslararası sisteme entegre olma çabalarındaki en önemli hamle Dünya Savaşı ardından ilk büyük kriz denebilecek "Kore Harbi" ile olmuştur. Bu dönemdeki çekilen propaganda filmleri resmi ideoloji ekseninde yeni dönemin izlerini taşır. Filmlerde dini motifler görülmez ve Türk askerinin kahramanlığı modern milliyetçilik bağlamında aktarılır. Kuşkusuz ki bunun en önemli sebebi harbin Birleşmiş Milletler-NATO ekseninde olmasıysa da DP propagandayı resmi ideolojiden sapmadan kullanmaya çalışmıştır. Burada da daha sonra diğer krizlerde görüldüğü gibi bir kriz anında resmi milliyetçiliğin etrafında toplanma görülse de aslında bu çok da doğru değildir. Zira bu çalışmada kategorisi yapılan siyasi akımların henüz alana çık(a)mamış bir şekilde nüve halinde olduğu göz önüne alınırsa bu durumun ne kadar normal olduğu görülür.

27 Mayıs darbesi sonrası yeniden oluşan siyasi hayatımızda yeni partilerin çeşitliliği dikkat çekmektedir. Önceki dönemde tek bir muhalefet partisi etrafında kümelenen çeşitli unsurlar bu kez ayrışmaya başlamış, kendi siyasi hareketlerini oluşturma yoluna gitmişlerdir. Merkez DP'nin ardından AP ekseninde yolunda giderken, diğer sağ hareketler önce CKMP-MHP ve sonra MNP-MSP ile çeşitlenmeye başlamıştır. Bu çeşitlilik siyasi gerilim hatlarını da çoğullaştırmış, sol-sağ gibi geleneksel mücadeleye ek olarak, sağın da kendi içindeki ayrışmalar görülmeye başlamıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra Osmanlı tarihini anlatan filmler vardır elbet ama Bozkurt filmlerinin ilk örneği Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun romanından uyarlanan 1952 yapımı "Kızıltuğ" filmidir. Ancak bu film, sonraki örneklerinin aksine, yavan bir tarihi film olarak söylem üretmemesi bakımından dikkat çeker. Olaylar birbiri sıra aktarılan bir macera halinde işlenir.

Araştırmanın başlangıcı olarak seçilen döneme kadar Atatürk Milliyetçiliği dışında film pek görülmez. 60'lar itibarıyla da bakıldığında ilk kez 1962'de Bozkurt ve Üç Hilal filmleri yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlasa da bu ilk örneklerin Kızıltuğ filminde görüldüğü gibi bir söylem üretmemesi dikkat çekmektedir. Bu dönemin en

dikkat çekici olan hadisesi kuşkusuz "Kıbrıs Olaylarıdır". İlk kez 50'lerde ortaya çıkmaya başlayan gerginlik "Vatan Uğruna. Kıbrıs'ın Belası Kızıl EOKA" (1959) filmini ortaya çıkarmış, dönemin soğuk savaş atmosferinde seçtiğimiz yeni yol, filmin ismindeki "Kızıl" ifadesinde de kendisini göstermişti.

1964'deki olaylar sinemamıza da yansımış, bu ilk krizimizde filmlerimiz tamamen Atatürk Milliyetçiliği türünde ortaya çıkmıştır. Sonraki yıl için en önemli olay ilk "Türk-İslam Sentezi" filmleri olan "Horasan'dan Gelen Bahadır" serisinin çekilmesidir. Ancak bu film, türünün sonraki örneği olan Sünni filmlerden ayrı olarak, Aleviler için mühim olan Ebu Müslim Horasani'nin hayatı üzerinedir. Bozkurt ve Üç Hilal filmlerinin 1966'da doruğa varmasının en önemli sebebi Türkeş ve arkadaşlarının önceki yıl CKMP'ne katılıp siyasi hayatımızı etkilemeye başlaması bakımından değerlendirilmelidir. Yine bu yıl propaganda filmlerinin doruğa çıkmasının sebebini de siyasi hayatımızdaki bu hareketlenmeye bağlamak gerekir. Bütün dünyada 68 olaylarına benzer bir süreç ülkemizde de gözlenmekte olup, solun yükselmesine paralel olarak aşırı sağa doğru yönelen bir hareket söz konusudur. Bu bakımdan resmi ideoloji dışındaki filmlerin sayısının bu tarihten itibaren artmaya başlaması dikkat çekicidir. Bundan bir yıl sonra da bu ivme devam eder. Bu bağlamda ilk soğuk savaş filmimiz sayabileceğimiz "501 Numaralı Hücre" filmini de bu şekilde değerlendirmek gerekmektedir. Önceki Rus karşıtlığı filmleri Osmanlı döneminde geçerken bu kez filmin yaşanan dönemde olması not edilmesi gereken bir ögedir. İlk Türk-İslam Ülküsü filmi diyebileceğimiz "Sinekli Bakkal"ın da bu dönemde ortaya çıkması siyasi hayatımızın nasıl çeşitlenmeye başladığını/başlayacağını işaretler.

12 Mart'a kadar olan dönemde "Atatürk Milliyetçiliği" filmlerinin ağırlığı görülür. Darbeden hemen önce 1970'de propaganda filmlerinin azalması daha sonra 12 Eylül öncesinde de görülen süngü muharebesi sürecinde artık propagandaya gerek olmamasından kaynaklanmaktadır. Zira olaylar ikna süreçlerini geçmiş, göğüs göğse çarpışma başlamıştır. Darbenin olduğu yıl Atatürk Milliyetçiliği filmlerinin artışı da bunu destekler.

Çalışmanın ikinci dönemi olan 12 Eylül'e kadar olan süreç için dikkat çekici olay daha önceki dönemde görülen "Atatürk Milliyetçiği" filmlerinin "Üç Hilal" türüne göre daha azaldığıdır. Darbenin hemen ertesi 1972'den itibaren "Üç Hilal" ve "Bozkurt filmlerinin çoğunluğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Bu tarihlerde çekilen resmi

ideoloji filmlerinde de daha önceki filmlerde görülen Atatürk vurgusu daha azdır. Yani giderek utana sıkıla aktarılan bir kültten bahsetmek mümkündür. Karayılan (1963) gibi filmlerde görülen Atatürk kültündeki cüret yıllar geçtikçe azalma ivmesine girmiştir. 1973 yılı itibarıyla propaganda filmlerinin tekrar artmaya başlaması darbeyle yaratılmak istenen hizanın pek oluşamamasından kaynaklanır. Sol, yavaş yavaş balyozun etkisinden sıyrılırken sağ da kendi gücünü tahkim etmeye doğru gitmektedir. Bu tarihlerden itibaren "Üç Hilal" ve "Bozkurt" filmleri artışına devam eder. Bozkurt bir ideoloji olarak MHP ve Ülkücü camiadan uzaklaşırken doktrinizasyon sürecinde etkisini devam ettirir. Temsilcileri siyasi alandan uzaklaştırılır ancak kitaplarının okunması sürecinde kesinti olmaz. Bu durumun filmlere de yansımasının sebebi herhalde artık bozkurt ideolojisinin temsilcilerinin bir etkisinin kalmamasının yanısıra yoğun bir mücadele sürecinde miliyetçi iç cepheyi bölmemek isteği yatar.

Dış siyasetimizin ikinci krizi yine 1974 Kıbrıs olaylarıyla çıkmaktadır. Barış harekatımız 1964'de olduğu gibi filmlerimizde resmi ideoloji ekseninde bir toplanma yaratır. Ancak bu ikinci krizimizde dikkat çekici olan yönler de vardır. İlki her ne kadar devam niteliğinde de olsa "Üç Hilal" filmlerinin görülmesi, ikincisiyse dini yönü hayli dikkat çekici olan "Kartal Yuvası" filminin gösterime girmesidir. Harekat olduğu sırada iktidarın ortaklarından biri MSP olduğu için bunun da anlaşılır nedeni vardır elbet. Sonraki yılda propaganda filmlerin görülmemesinin sebebi artık iç kamuoyunu etkileyecek propagandadan ziyade ambargo söz konusu olduğundan diplomasinin öne çıkması gerekliliğine bağlı olarak düşünülmelidir.

Bu tarihlerden itibaren sinemamız tüm dünya sinemaları gibi bir krize girmektedir. Gerek televizyon fiyatlarının daha makul seviyeye gelmesi, gerekse de TRT'nin yayınlarını arttırması gibinedenlerle sıradan ailelerin evlerine de TV girmeye başlamıştır artık. Bir taraftan da hayat pahalılığı, enflasyon, terörün görülmeye başlaması vb. nedenlerle insanlar sinemalardan ve sokaklardan çekilmeye başlamış, film şirketleri sinemayı daha cazip hale getirmek için tıpkı Hollywood'un bir zamanlar sinemaskop çekimli dev bütçeli filmlere girmesi gibi büyük prodüksiyonlara yöneldi. Özellikle Arzu Film ve Erler Film'in başını çektiği şirketler önemli filmlere imza atarak bu krizin etkisini silmeye çalışsa da, sinemamızın büyük bir bölümü İtalyan esintili erotik filmler furyasına kapılmış, ayakta durmaya çalışan şirketler de yavaş yavaş bu filmlere yönelmişti.

1977 1 Mayıs'ından itibaren ülkemizde darbe sürecine girmesine paralel olacak şekilde propaganda filmleri azalır ve neredeyse yok olacak seviyeye gelmektedir. Bunun en önemli nedeni propaganda için gerekli halet-i ruhiyenin olmamasıdır. Ülkemiz hızla bir iç savaşa doğru gidiyor izlenimindedir. Bir taraftan bütün siyasi akımlar sokakta mücadele verirken diğer taraftan da neredeyse askerin müdahalesini beklemektedirler. Bu durum ülkemizin, Gramsci'nin söylediği mücadele tiplerinden olan manevra/siper savaşlarından süngü aşamasına geldiğini göstermektedir.

Çalışmanın sonu için en dikkat çekici yönleri tekrar söylemek gerekirse eğer, harici olarak 1964 ve 1974 "Kıbrıs Barış Harekatı" krizlerinde filmlerimiz resmi ideoloji ekseninde toplanmış, ilk dönem Atatürk kültü yoğun olarak işlenirken, ikinci dönem için bundan söz etmek pek mümkün olmamıştır. Dahili krizimiz olarak – çalışmamız 1960 itabarıyla başladığından- 1971 ve 1980 darbelerinde harekat öncesi propaganda filmleri azalmış, darbe sonrasıysa resmi ideoloji ekseninde bir toplanma olmuştur. Bu çalışmada 12 Eylül sonrası incelenmediğinden darbe sonrası oluşan filmlerden bahsedilmemiştir. Ancak bu sürecin ardından sinemamızda genel olarak bunalım filmleri gibi değerlendirilecek temalar öne çıkmış bu bağlamda içsel yolculuk, kadın filmleri, arayış vb. temalar öne çıkmıştır. Resmi ideoloji yeni yönelişi olan Türk-İslam sentezini sinemaya pek yansıtmamış, bunu daha çok televizyon ekranlarında oluşturmaya çalışmıştır. Bundan sonraki süreçte darbeyle gereken hizalama oluşmuş, devlette yeni ideoloji açısından dönüşüm gerçekleşmiş, toplumsal rızaya da pek önem gösterilmemiştir.

Bu tezde sinemada siyasi anlatıların Türkiye'nin politik dönüm noktaları ekseninde nasıl şekillendiği anlatılmaya çalışılmıştır. Temel bulgulardan da aslında tezin başlığı ile uyumlu bir sonuca gidilmesi kaçınılmaz olmuştur. Türk sineması ulusal anlatı olarak kanonik mücadeleleri sergilemektedir.

EK'LER

1960

Ateşten Damla (AM)

Yön. Memduh Ün, Yap. Memduh Ün

Oyn. Muhterem Nur, Turgut Özatay, Kenan Artun, A. Kaptan, O. M. Arıburnu.

Kurtuluş Savaşı'nda geçen bir hikaye. Filmin daha başında Anzavur çetesinin bir kervan baskını görülür. Yerde yatanların içinde bir de genç kız (M. Nur) vardır. Yanındaki mektubu çeteciler görmez. Hikaye geriye doğru gider. Köy muallimi Osman Müfit (OM) (Atıf Kaptan) Yakup Kadri'nin Yaban romanındaki tipleme gibi temsil edilmektedir. Köyün ağası Rıza (R) (O. M. Arıburnu) evlenecekken kız başkasına kaçar. Evlendiklerinden sonra R onları bulur, adamı öldürür. Bu arada dış ses tarafından R'ın "Sarayda dostları olduğu için mesele örtbas edildi" sözleriyle olaya müdrik oluruz. Çocuk olduktan sonra R Emine'nin (E) çocuğuyla köyden atılmasını ister. Ancak muallim buna karşı koyar. Bu esnada E'nin kendisini astığı haberi gelir. Muallim çocuk Serap'ı (S) (M. Nur) yanına alır. Zaman geçer çocuklar S'ı hırpalarken R'nın oğlu Ahmet (A) (T. Özatay) onu kurtarır. Muallim'in tayini Balıkesir'e çıkar. A ile S'ın küçükken kurulan bağları sonra karşımıza çıkacaktır. S muallime olmuştur. Kurtuluş Savaşı günlerinde muallim MO direnişçilerin başındadır, ancak kader ağlarını örmüş karşısına yine R'yı bu kez vatan haini olarak çıkmıştır. Oğlu A ise direnişçilerin içindedir. S'ı kervan baskınından sonra doktora götüren de odur. Doktor (D) (K. Artun) zamanla S'a aşık olur. D da direnişçilere katılır ve evden ayrılır. R ve Anzavur eksenli baskınlara karşı direnişçilerin mücadelesi sıklaşır. Bir çatışmaya yetişen A muallimi kurtarır, onun öğretmeni olduğunu anlayınca kızın da çocukluğundaki aşkı olduğunu anlar. Ancak S'a bunu hemen söylemez. "Anzavur ne vakit kımıldansa arkasından düşman taarruza geçer, aklınca padişaha hizmet ediyor" sözleri dikkat çekicidir. Yolda kendisini kurtaranın çocukluk aşkı Ahmet olduğu ortaya çıkar. D onların arasındaki ilişkiyi öğrenince buna bozulur. A annesinin evine gider o sırada babası gelir. Annesi araya girince babası onu tekmeler yere atar. Bu arada aralarındaki diyalog şöyledir:

A "Dokunma ona, anam için de vatanıma olduğu gibi saygı isterim"

Babası "Sen vatana saygı nedir öğrenebildin mi"

A “ O kahpe alayıyla savaşmaya başlayalı çok şeyler öğrendim”

Babası “Ağzını topla. Yüzlerce yıllık mâzisi olan bu hanedana velinimet efendimize laf söyletmem”

A “Hanedanın da, velinimetin de, Padişah efendinizin de Allah cezasını versin” der ve evden çıkarken babası ateş eder ancak araya giren anne vurulur. Odaya adamları girince “Götürün şunu. Kemal’ci bunlar anlaşıldı mı. Padişah düşmanı. Vatan haini” der. Bu arada karısına karşı hiçbir şey hissetmediği de görülmektedir. R oğlunu ve S’ı MO’ın yerini söylemeleri için işkenceye alır. Milliciler işkence yapılan yeri basar kurtulan A ve S da çatışmaya girer. S’ın kırbaçlanmış kanlı sırtına rağmen silah sıkması, başı açıklığı ve şalvarıyla dikkat çekici bir sahnedir. Çatışma esnasında arkadan dolanan S R’ya kendisinin kim olduğunu söyler ve ana-babası adına onu öldürür. R’ın cesedi A’in ayağının dibine düşer. S “Beni affet Ahmet”der. Cepheden dönen doktor annesine ve S’a Ankara’ya gitmeleri gerektiğini söyler. Ancak S buna karşı koyar, cepheye gitmek istediğini söyler. “Cephane de taşıyamaz mıyım köylü kadınlar gibi. Hiç olmazsa yaralılara bakamaz mıyım, dövüşemez miyim, nihayet ben de bir Türk kızı değil miyim” der. Sonraki sahnede büyük bir göç görünür. Fakirlik ve sefalet dizboyudur. Doktorun annesi at arabasındayken yanındaki adama “Sevaptır şu fakirleri de alalım arabamıza” der. Arabaya binen çocuk “Sağol nine tabanlarımız yarıldıydı yürümekten” der ve kadın ona sarılır. S’ın yaralılara baktığı revir sahneleri ile birlikte Cumhuriyet’in oluşturmaya çalıştığı birlik, beraberlik, dayanışma, sınıfsız, imtiyazsız bir millet oluşturma anlatısına uyan bir söylem sahnelenir.

S “İyiye yormak lazım her şeyi, bak doktor ne dedi. Belki haftaya taburcu ederiz seni. O zaman köyüne dönersin. Ümmüne kavuşursun”

Asker “Öyle mi dedi doktor”

S “Öyle dedi ya. Bir düğün şenliği yaparsın. Yedi köye nam verir. Beni de çağırırsın düğüne doktoru da”

Asker “Vatan da kurtulmuş olur o vakit bacım. Vatan da va va” der ve şehit olur.

A bir taarruz anında şehit düşer. Revirde bir asker herkese konuşma yapar:

“Kocatepe’ye çıkmıştı sabah erken. İleriye doğru bakıyordu. Akdeniz’i, İzmir’i görüyordu sanırsın. Sonra emir kulaktan kulağa yayıldı. Ordular ilk hedefiniz Akdeniz diyordu. İleri. Şafakla beraber helalleşip düşmana saldırdık. Kulaklarımızda onun sesi. Allaha sığınıp öyle bir savlet ettik ki düşman üç gün sonra çözülmüş kaçıyordu. Haydi

arkadaşlar" deyince hep birlikte "İzmir marşı" okunur revirde. Marşın bitiminde bir görevli içeri girerek yeni yaralılar geldiğini, ayrıca düşmanın başkumandanının esir düştüğünü, ordunun İzmir'e vardığını, düşmanın sulh istediğini Mustafa Kemal Paşa'nın bunu kabul etmediğini müjdeler. Hep beraber "Yaşasın Mustafa Kemal Paşa, Yaşasın" diye bağırırlar. Revire gelen yeni yaralılardan biri de Mehmet Çavuş'tur. Ahmet'in vurulduğunu ama kendisinin bayıldığından dolayı ne olduğunu bilmediğini söyler. Çarpışmanın olduğu yere koşarak giden Serap hemşireye bu esnada 27 Mayıs sonrası hayli revaçta olan "Plevne marşı" eşlik eder. Dönerken bir köyde düğün alayını görür ve merakından sorar ne oluyor diye. Köylüler "Haberin yok mu yavrum, Kemal Paşa düşmanı önüne kattı da denize kadar sürüyor", "Kemal Paşa bizim babamız" sözlerini duyar. Yaralıların içinde Ahmet'i görür, onunla ilgilenirken doktor da gelir. Ameliyat edilmesi gerekir ancak düşman askerlerinin yolda oldukları haberi gelince askerler ve köylü köyü terk eder. Doktor ameliyattayken Serap bırakılan makineli tüfek ile düşman askerlerine ateş eder. Bu arada Türk askeri karşı taarruza geçmiş muallim Osman kumandanlığında düşman askeri dağıtılmıştır. Ahmet ve Serap Ankara'ya doğru sallana sallana giden bir kağnı ile yola çıkarken yine İzmir marşı çalmaktadır. Son yazısı göründüğünde "Yaşa Mustafa Kemal Paşa Yaşa" sözleriyle filmde sona erer.

Küçük Kahraman (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Baki Tamer, Cavidan Dora, Atilla Engin, Diclehan Baban, Sadettin Erbil.

Filmin jeneriği akarken 27 Mayıs'ta hayli popüler olan "Plevne" marşı sözleri bir hayli değişmiş halde çalmaktadır. At sırtında yaralı bir askerin birliğe doğru geldiği görülür. Revire alınan asker ormanda saldırıya uğradıklarını söyler ve kale, muhasara diye mırıldandıktan bir müddet sonra şehit olur. Filmin kahramanı olacağı anlaşılan efe kıyafetli küçük çocuk yumurcakvari yaramazlıklarıyla görünür. Çocuk dedesinin tüfeğini alır elinde oynarken dede tıpkı babası (B.Tamer) gibi der. Torununa "Vatanı için hayatını vermeyen insan yaşamaz bu topraklarda" der. Bir yerde de tüfeğini temizlerken Selman'a (S) (N. Tosun) bir vesileyle "vay karşıma çıkacak düşmanın haline" der. Çoban Mehmet'in (ÇM) (B. Tamer) Ayşe (A) (C. Dora) ile tanışması anlatılarak geriye gidişler ekseninde hikaye tamamlanmaya çalışılır. A'nin gölde elbisesiyle yıkanması ÇM'in onu gülerek izlemesi cinsellikten arındırılmış sevgiyi

temsil eder. A giyindiğinde dahi ÇM arkasına yandan bakarken gülerek bu temiz aşkın kurallarını ihlal etmediğini gösterir. Film şimdiki ana geldiğinde Mehmet'in kalede görevli olduğu görülür. Bir görev için dışarı çıkan Mehmet yakalanır ve düşman karargahına götürülür. Kumandan (K) (S. Erbil) ve sevgilisi (D. Baban) eğlenirlerken esir tüccarı (S. Karan) onlara köylü kadınları getirir. Eğer raks ederlerse canları bağışlanması sözüne rağmen bunu kabul etmeyen kadınlar öldürülür. Esir edilen M bir fırsatını bulup buradan kaçar. Bu arada onun ardından gönderilen haberci de pusuya düşürülür, yaralanan askeri S kurtarır. Kaleye ulaştırılması gereken mektup küçük kahraman M'e verilir. Vedalaşma anında annesinin elini öpen M "Ağlama anne harbe gidenin ardından ağlanmaz, ben de harbe gidiyorum" der. Filmde halk müziği çalgılarıyla Plevne marşı çalındığı gibi M'in yola çıktığı andan itibaren "Gafil ne bilir" (Allah yoluna cenk edelim) adlı mehter marşı yine halk müziği çalgılarıyla icra edilmektedir. Giderken göle girmek zorunda kalan M burada mahsur kalır, köydeki köpeği bunu hissederek onu kurtarmaya gider. M kendisine verilen mektubu karabaşın boynuna doladığı şalın içine sokar. Karabaş kaleye gelir babası köpeğin boynundaki mektubu bulur. Kumandan (A. Nipton) mektubu taşıyanın yaralı hatta ölmüş olabileceğini söyler. ÇM zaten köpekten dolayı onun oğlu olduğunu anlamıştır. "Vatanım için oğlum feda olsun kumandanım" cevabını verir. Kumandan karabaşın şalına bir mektup daha koyarak onu köye göndertir. Mektup köydeki askerin eline geçer, M'in görevini başarıyla yaptığı ortaya çıkar. Yakalanan M düşman kumandanına hizmetle görevlendirilmiştir. Ona hizmet ederken, sevgilisi M'in üzerine yürür, ayağı kayar ve elindeki bıçak kendisine saplanır. M bıçağı alır sızmış olan kumandanı öldürür, silahını alır ve nöbetçiyi bayıltır. İçeri bir düşman askeri daha girer ancak onun kılık değiştiren babası olduğu görülür.

ÇM "Bu ne Mehmet sen mi yaptın" der gülümseyerek.

M "Evet baba öldürdüm. Yalnız onu değil, kumandanı ve bu kadını da" cevabını verir ve düşman kıyafetinin göstererek babasına bakar.

M "Sen neden onlar gibi giyinmişsin baba, yoksa" diyerek ihanet mi gibi bakar. Baba ÇM "Ben buraya sana bakmaya vazifeyle geldim. Vazifemin bir kısmını tamamlamışsın" diyerek gülümser.

M "Tabi baba ben de senin gibi askerim, hem de çavuşum bak" diye kollarını gösterir.

Bir sonraki sahnede çocuğun annesi Amilliciler gibi giyinmiş cephane kuşanmış bir şekilde atla yolda görülür. S onu görünce şaşırır ne olduğunu sorar. A "düşman, düşman arıyorum. Beni kocamdan ve oğlumdan ayıran düşmanı arıyorum" der. S "dön kızım geriye, biz ne güne duruyoruz" diyince "ben de Türk kadınları için çarpışacağım bırak beni" der. A düşman askerlerine Türk kadınlarını zorla getiren Arap diye hitap edilen tüccarı yakalar, yanındaki askerleri vurur. Onun da başını tüfekle parçalarken "Türk kadınının fiyatını bildiriyorum bu sütsüze" der. Çatışmada yaralanan S ölürken "Vatan sağolsun" demektedir. Baba cephaneliği uçurmaya giderken vurulur. Görevi oğlu alır. Düşman askerlerini esir almışken annesi de gelir. M cephaneliği havaya uçururken kendisi de şehit düşer. Filmin bitmesine doğru belgesel görüntüler yer alır. Dış ses (Hayri Esen) "Küçük Mehmet'in cephaneliği uçurmasıyla kaleden ve birlikten Allah Allah sesleriyle hücuma kalkan Mehmetçikler Mustafa Kemal'in verdiği Ya ölüm, ya İstiklal parolasıyla kısa zamanda düşmanı imha ettiler" der. Sonraki sahnede filme dönülür şehit çocuğun Türk bayrağı örtülmüş cenazesine kapanan annesine dış ses "Ağlama şehit anası ağlama, onlar her an kalbimizdeler. Mekanları cennet, ruhları şad olsun" der. Mehmet Akif'in "Çanakkale şehitlerine" şiiri okunurken Mustafa Kemal'in görüntüleri yer alır.Yakın dönem Cumhuriyet bayramı görüntüleri ve marşlarla film son bulur.

1961

Aşktan da Üstün (AM)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. Osman Fahir Seden

Ayhan Işık, Ahmet Mekin, Peri Han, Atıf Kaptan, Hulusi Kentmen, N. Terziyan.

Film millicilere yapılan baskınla başlar, gönderilen telgrafı okuyan kumandan (İ. Hemşeri) yine basıldıklarını söyler. Ardından gelen yeni haberle Üsküdar'ın da baskına uğradığı öğrenilir. Mevlanakapı baskını da gelince tehlikenin büyüklüğü anlaşılır. Millicilerin İstanbul şebekesinde saraya bilgi sızdıran birisi vardır. Filmin bu minvelde döneceği belli olur. Sonraki sahnede Kemal (K) (A. Işık) bir odaya girer ve oradaki kişilere Çerkez Ethem'e bir mesaj iletmelerini söyler. O esnada odadan askerler çıkar çatışma olur. K tutuklanır. Mahkemede düşmanla ve Çerkez Ethem'le işbirliği nedeniyle rütbesinin istirdatına ve hıyanet-i vatanîye suçuna binâen idamına karar verilir. Aslında bunun, sarayın ve Çerkez Ethem'in kandırılması için bir düzmece

olduğu Kemal'in hücresine kumandanın girmesiyle ve yanındaki askerlere "Kemal bey en iyi gizli ajanımızdır. Uzun zamandır Kemal bey vasıtasıyla düşmana istediğimiz şekilde şaşırtıcı malumat veriyoruz" dediğinde anlaşılıyor. Kumandan birazdan Çerkez Ethem ve adamlarının hapishaneyi basacağını ve kendisini kurtaracağını böylece İstanbul yolunun ona açılacağını söyler. Bütün arkadaşlarının hatta öz kardeşleri millici Mustafa ve YN'nin (A. Mekin) dahi onu vatan haini olarak bildiğini bu durumu bozmaması gerektiğini söyler. K'in üstündeki yük ağırdır, millicilerin içine girmiş olan hafiyeyi bulması gerekmektedir. K hapisten kaçırılır, sonraki sahnede sarayde telgraf okunurken bir taraftan da K'in askeri harekatı gösterilir. Dış ses ile telgraf birbirine karışır. K'in karşısında Mustafa Kemal'in kaçtığı söylenir. K taltif ile Binbaşı olur. Bu atamayı Hilmi Paşa (HP) (A. Kaptan) telgrafa okumaktadır. HP'nın kızı Nilüfer (N) (P. Han) YN'ye aşıktır. Ona saraydan gizli bilgiler getirir. Hürrem Bey'in (HB) (B. Balkaya) kuşkulu bakışları sürekli K'in üzerindedir, filmin bu sahnelerinden sonra gerilimin bu noktada tırmanacağı anlaşılır. Onlar konuşurlarken yeni bir ihbar gelir. Baskın için HB görevlendirilir. K dışarı çıktığında N ile karşılaşır, selamlaşırlar. N'in K'i beğenen bakışları dikkat çeker. Baskın olur YN bunu haber vermek için karargaha gelir ve hafiyenin içlerindeki biri olduğunu söyler. K kendisiyle irtibat kuracak olan Muallim İsmail Hakkı (MİH) (N. Terziyan) ile temasa geçer. K annesinin evine gider. Namazını bitiren annesinin elini öpmek için eğilir ancak anne ona vatan haini der ve onun annesi olmadığını söyler. "Kardeşlerin belki yarın şehit olacaklar, helal olsun emeğim sütüm, ama sen benim oğlum değilsin" der ve ekler. "Git efendilerinin yanına git, beraberce satın memleketi". Burada dine bağlı annenin millicilerle olan manevi bağı temsil edilmektedir. Evden çıkarken kundakdaki bebeği sever. Annesi "Mustafa'nın oğlu doğdu doğalı bir iki kere geldi kardeşin eve" diyerek vatan müdâfasının her şeyden mukaddes olduğunu göstermektedir. Sonraki sahnede bir mektup almak üzereyken MİH yakalanır. Sarayda işkenceye alınır. Mektupta "Adamımız geldi ve vazifeye başladı, kendisine itimat ediliyor. Kısa zamana muhbirin anlaşılacağını ümit ediyorum" yazmaktadır. İşkenceyle bu adamın kim olduğunu öğrenmek isterler. Yeni bir ihbar gelir, baskına giden HB K'in kardeşi Mustafa'yı vurur. Mustafa can çekişirken abisi K yanına eğilir kardeşim derken Mustafa yüzüne tükürür ve şehit olur. Cenazesini almaya gelen YN K'le karşılaşır. Birbirlerine bakarlar. HP YN'ye:

“Memleketin bu buhranlı anında hepimizin vazifesi Padişahımız efendimize kemâl-i sadakatla hizmet olmalıdır. Bilhassa sizler, askerlikten yetişenler bunu daha iyi taktir etmelisiniz. Birkaç maceraperest çapulcunun istiklal ve hürriyet diye feryatlarına inanacak kadar saf görünmüyorsunuz” der. Burada millicilerin istiklal ve hürriyet mücadelelerinin saray tarafından çapulculuk olarak görüldüğü dikkat çeker.

Mustafa’nın cenazesine giden K N ile gerginlik yaşar. Ancak bir şey yapamaz zirâ her taraf hafiye doludur. MİH şehit düşünce K onun kızı Perihan’ın (P) (S. Gül) yanına gider ve kendisini tanıtır. Bu sahnede aralarında bir şeyler başlayacağı anlaşılır. K dışarı çıktığında bir hafiyenin evi gözetlediğini fark eder, kavga esnasında hafiye ölür. P’ı orası artık tehlikeli olduğu için kendi evine götürür. YN N ile buluşmasında kardeşinin bir vatan haini olduğunu onu gördüğünde mutlaka cezasını vereceğini söyler. Görüşmede N yine gizli bilgiler getirir. Ancak bu bilgiler içlerindeki hafiye ortaya çıkarılamadığı için risklidir. Kumandan Fahrettin Bey (FB) (H. Kentmen) temkinli olmak ister. Bu bilgilere dayanarak cephanelikler basılır. Bu kez başarılı olurlar. Son baskın Ayvansaray deposunadır. Bu haber saraya ulaşır, K harekâtın idaresi için görevlendirilir. Çatışmada K kimseye belli etmeden YN’nin zarar görmemesine çalışır. K rapor vermek için saraya giderken kardeşinin silahlı saldırıyla yaralanır. Yaralı K o gün HP’nın konağında kalır. YN’nin sevgilisi N ondan hoşlandığını belli eden bakışlar atar. N köşkten çıkıp karargaha millicilere kendilerine yönelik baskınlar olacağını haber vermeye gider. YN mücadeleden yana olup kaçma fikrine karşı koyar. Bu toplantının da haberi HP’ya gelir paşa evrakı çekmeceye kilitler. YN N’e kardeşini öldürmesi için yardım etmesini söyler. N üzgün görünür. Sonraki sahnelerde hafiyelere karşı saldırılar başlar. N’e evlenme teklif eder. Bu arada suikastler devam eder. K bu işlerin ardında YN’nin olduğunu neden tutuklanmadığını sorar. HP ve HB bu işe karışmamasını söyleyince K kardeşinin casus olabileceğinden kuşkulanır. K HB ile bir eğlenceyken YN burayı basar. İki kardeş karşı karşıya geldiğinde K kardeşini vurmaz. HB her şeyi görür. YN yolda N’i sıkıştırır neden yardım etmediğini sorar. Konağa döndüğünde babası ona icab ederse K’i feda etmesini söyleyince hafiyenin N olduğu anlaşılır. Babasının baskısına karşı koysa da kabullenmek zorunda kalır. N K’in evine gider. Mahalleli ona evde bir kapatmanın olduğunu söyler. N üzgün ve kızgındır. Öldürülen hafiye bulunanca HB bunun ardında K’in olduğunu HP’ya kanıtlarıyla anlatır. N de onu YN’ye teslim etme fikrine razı olmuştur artık. YN kardeşini vurur pişman olan N K’e

sarılır, YN her şeyi anlar. K yaralıyken nereden tanıyorsun YN'yi sen de onlardansın değil mi deyince N her şeyi itiraf eder ve casusun kendisi olduğunu söyler. K casusun o olduğunu öğrenince N'ı öldürür. K yaralı olarak eve döner P'a muhbirin N olduğunu teşkilata haber vermesini söyler. P kapıda hafiyelere yakalanır, onlarla çatışan K'i HB teslim alır. Karargahta muhbirin kim olduğu söylenince YN çöker. Ardından K'in gerçek kimliği açıklanır. YN intihar etmek ister ancak kumandan onu engeller. Hedefleri K'i kurtarmaktır. Hüküm okunurken yargıçların yüzünün karanlıkta olması, Osmanlı armasına (?) ışık tutulması dikkat çekicidir. K milliciler tarafından kaçırılır. YN onları kurtarmak için kendisini feda eder, sıkıştırıldıkları yeri havaya uçurarak şehit olur. HB de burada ölmüştür.

Melekler Şahidimdir (AM)

Yön. Süha Doğan, Yap. S. Börteçin, S. Şumnuli

Oyn. Göksel Arsoy, Türkan Şoray, Mualla Kaynak, Atıf Kaptan, H. Kentmen.

Bir geminin içinde günlük olaylar sürerken geminin aniden havaya uçmasıyla film başlar. Bu daha önceki olaylara da eklenince işin içinde bir komplo olduğu anlaşılır. Bahriye üsteğmeni Murat'ın (M) (G. Arsoy) bu ihanetin içinde olduğu anlaşılınca rütbeleri sökülür, hapise girer. Annesi (A) (Ş. Moral) ağlayarak onun resimlerini duvardan indirirken, şehit olan kocasının askerlik resmine bakarken:

"Benim yiğit erkeğim, benim kahraman, mert, asil beyim. Senin kanından asla şüphem yok, ama inan ki ben de ona helal süt emzirdim. Neden oldu bilmiyorum, hangi günahımızın sillesini çekiyoruz bilmiyorum" der ağlayarak.

Olayı ortaya çıkaran Albay Remzi'nin kızı Zeynep (Z) (T. Şoray) M'a aşıktır, bu olayı öğrenince kendisiyle ilişkisini bitirir. M'ı ziyaret eden arkadaşı Yüzbaşı Nihat (YN) (Ö. Han) ona:

"Ne şehit babana, ne nur yüzlü anana ne de asil milletine ve onun kahraman ordusuna layik olabilirsin. Hakiki bir nedamet duyuyorsan, damarlarında bir nebze Türk kanı dolaşıyorsa bunu neden yaptın, kimler için yaptın söylemelisin". Bunun ardından M arkadaşı YN'ı bayıltır onun yerine geçer ve hapisten kaçar. Evine gider, giyinirken annesi onu görür. Murat ellerini öpmeye gelirken annesi bırakmaz. "Ben senin annen değilim, Murat diye de bir oğlum yok. Vatan uğrunda şehit olan babanın ruhu kimbilir şimdi ne kadar muzdarip. Değil elimi vermek sütüm sana haram olsun" der ve odadan

çıkar. Ardından telefonla konuşması duyulur, oğlunu ihbar ediyordur. "Evet benim vatan haini Murat'ın annesi, hemen gelirseniz onu yakalarsınız" der. M oradan da kaçar ve sevgilisi Ramona'nın (R) (M. Kaynak) evine gider. R'nın korkması üzerine her şeyi onun için yaptığını suç ortaklarını itiraf edeceğini söyler. M şebekenin başı Peter ile görüşür. Peter ona "Siz vatana ihanet etmiş bir insansınız. Vatana ihanet eden bir insanın hakkı ödenir fakat eli sıkılmaz, yani ona pek itimat edilmez. İnsanların, milletlerin mukadderatıyla oynarım. Kore'de, Arjantin'de, Kongo'da hep" der. M'ın annesi felç olur. Yanındakilere M'ın yaptıklarına binaen "Yüzünüze bakmaya utanıyorum, ne olur beni kederimle başbaşa bırakın" der ve "Murat doğduğu gün, inşallah şehit olursun demiştim. Allah bu dileğimi benden esirgedi" diye bitirir sözlerini. Casusluk teşkilatı onu eğitirken M'ın maheretleri görülür. Max, İgor, Peter isimlerin rastgele milletlerden seçilmesi hangi teşkilat olduğuna yönelik bir ip uçu vermez bizlere. Murat şebekenin başının aslında kim olduğu öğrenmek için R'nın ağzını yoklar. Bu noktadan itibaren onun hain olmadığı anlaşılır. Remzi Albay kızı Z ile konuşurken M'ın annesinin durumunu sorar, kızı iyi olduğunu söyler. "O eli öpülesi asil bir Türk anasıdır, sev onu kızım" der. M çete üyeleriyle birlikte arabayla giderken polis durdurur, karakola götürülürler. Muayene için alındığı odada komutanlarını görünce esas duruşa geçer, böylece aslında bir hain olmadığı izleyici tarafından anlaşılır. Albay onu Milli Emniyet başkanı ve diğerleriyle tanıştırarak gizli görevini söyler ve "Allah seni milletimize bağışlasın" der. Filmin bu sahnesinden sonra denizcilerden oluşan küçük bir askeri birliğin "10. Yıl marşı" ile yürüdüğü görülür. Onları izleyen M'ın annesi bayılır. Oradaki bahriyelilerden birisi onu kaldırır. Nasıl olduğunu sorduğunda yok bir şey evladım deyince "yoksa askerde bir oğlunuz mu var" der ve bahriyelinin yüzü oğlunun yüzüyle yer değiştirir. Anne askeri öperek "Her asker benim evladımdır çocuğum" der. R M'a artık güven duyarak olayların arkasında Peter'in olduğunu söyler. Peter'in kuaför salonunu gizlice inceleyen Murat gemileri batıran dinamitleri kuaför malzemelerinin içinde bulur. Bu malzemeler gemilere sokulmakta buradan da kazan dairesine kömür sanılarak atılmakta buda patlamaya yol açmaktadır. Telefon açarak haber verecekken çete üyelerinden birisi onu yakalasa da kurtulmayı başarır. Çeteyle mücadele ederken yaralanır, buna rağmen telefon açarak kömürde dinamit olduğunu söyler ve tehlike önlenir. M askeri törenle taltif edilir, rütbesi iade edilir. Onuruna askeri tören gerçekleşir. Ardından annesinin elini öper ve Z'e sarılır.

Siyah Melek. Zincirler Kırılırken (AM)

Yön. Sami Ayanoğlu, Yap. Nevzat Pesen

Oyn. Orhan Günşiray, Türkan Şoray, Öztürk Serengil, A. T. Tekçe, S. Ayanoğlu.

Film bir adamın kurşuna dizilmesiyle başlar. Adam son arzusu sorulduğunda "Sizin gibi vatan, millet hainlerinin bir an evvel kahrolması" der. Subay "Sizin gibi Padişah hainleri daha evvel kahroluyor" diye cevap verir. Bağlayın gözlerini denince "Kapalı gözlerle, hür ve müstakil vatanımı tahayyül etmeyi tercih ederim" der ve "Yaşasın vatan, yaşasın millet" sözlerinin ardından eğer arkadaşlarını ele verirse hayatının bağışlanacağı söylenince "O gazilere böyle bin şehit feda olsun" deyince kurşuna dizilir. Kumandan Rauf Bey (S. Ayanoğlu) irtibat merkezine gittiğinde oradakilere "Bir şehit daha verdik. Yavuz'u da yaşayan ölüler listesine kattık" demesiyle şehitlerin ölümsüzlüğü vurgulanır. Kumandan "Yolumuz hak yolu, feragat ve fedakarlık yoludur" diye cevap alır. Milliciler toplantı esnasında "Kara süvari" (KS) diye adlandırılan birinden tehlikede olduklarına dair mesaj alır. Dışarı çıktıklarında millicilerle tanıştırılmak üzere görüşmeye götürdüğü kızı Nesrin (T. Şoray) KS ile karşılaşır. O esnada askerler de gelmiş onlar da KS tanımışlardır. Çatışma başlar, direnişçiler kurtulurlar. Nesrin olay yerinde şalını bıraktığını fark eder. Atkının üzerine N ve R harfleri işlenmiştir. Kumandan Cafer (Ö. Serengil) şalın Miralay'ın kızına ait olabileceğini anlar. Gece karargaha gire KS şalı alır. Cafer Rauf Bey'in konağına gelir, kuşkulu bir haldedir. Nezahat (İ. Genç) hanım yeğeni İrfan ile eve ziyarete gelir. Cafer'in de orada olmasından faydalanarak yeğeninin hassa ordusuna alındığını söyler. İrfan sözlerinin içine Fransızca, İngilizce kelimeleri katan Batı özentisi züppe bir tip görünümü çizer. İrfan'ın hediyesi -aslında kumandanın odasından çalınan- şalın üzerinde NR harfleri işlidir. Bunun NR adında bir Fransız markası olduğunu söyleyince Cafer'in Nesrin'e dair kuşkusu giderilir. Rauf Bey haberleşme için dışarı çıkar. Etrafı sivil ve askerlerce çevrilmiştir. "Ne istiyorsunuz" diye sorunca "Kılıcını" diye cevaplarlar. "Onu bana Türk ordusu verdi, istersen gel de al" der. Arkadan vurulunca da "Milletimi de böyle içinden ve arkadan vuruyorsunuz, hainler, menfaat düşkünleri saltanat köpekleri" der. Yaralı halde kaçarken askerler ona yaklaşmadan takip ederlerken KS ortaya çıkar. O arada sokağa çıkmış olan Nesrin'i atına alır ve onu oradan çıkarır. İrfan mülazım olarak hapishaneye gider ve bir oyun ile tutuklu

millicilerin kaçmasını sağlar. Nesrin kendisindeki emanetleri kime vereceğini düşünürken bunları almaya MS gelir. Önce İrfan olarak züppe tipiyle komik hareketler yapar sonra gider ardından MS olarak gelir ve bu arada Nesrin'in yanına gelmiş olan Cafer'i yumruklar.

Cafer "Hükümet kuvvetlerine karşı gelinir mi"

MS. "Hükümet kuvvetleri mi hükümetler milletleri temsil eder. Bu milleti temsil eden Büyük Millet Meclisi Ankara'dır. Buradakiler milleti ve devleti düşmana satan Padişah ve sizin gibiler. Ben hükümet diye oradakileri tanıyorum. Ben oradaki hükümeti kuran milletin bir ferdiyim. Ben yeniden doğacak olan hür ve müstakil Türkiye'nin tebaasıyım" der. Nesrin bu konuşmadan etkilenir ve emanetleri MS ye verir.

MS "Benim kim olduğumu öğrenmeden nasıl veriyorsunuz bunları bana",

Nesrin "Kim olduğunuzu öğrenmeyi artık istemiyorum, herhangi bir tazyiğe maruz kalırsam kim olduğunuzu düşmanlara söylemek zorunda kalırım"

MS "O kadar zayıf mısınız"

Nesrin "Kadın olduğumu unutmayın" der. Bu arada MS yüzünü açar hakikaten İrfan olduğu anlaşılır, ama bu kez ciddidir. Esir alınan Dilaver Çavuş'u (E. Vural) kaçırmak isteyen MS yaralanır. Yerdeki gravat iğnesinin İrfan'a ait olduğu anlaşılır. Onu yakalamaya geldiklerinde hakiki kimliğini inkar etmez. "Bazı hakikatler vardır ki reddedilemez. Mesela sizin vatan haini olduğunuz gibi" der Cafer'e. Eğer teşkilattakileri söylerse canının bağışlanacağı, şan ve şeref elde edeceği söylenince:

İrfan "Hangi gizli teşkilat mensubunu, artık bunun gizlisi saklısı kaldı mı. Bütün millet, bütün Türk milleti. Hiçbiri sizi istemiyor, hepsi de apaçık size karşı, yakalasanıza onları. Ama Süveyş'te, Galiçya'da, Sarıkamış'ta, Çanakkale'de yedi düvelin sindiremediğini sindirmek haddinize mi düşmüş" der.

Cafer "Büyük fedakarlıkla adını sakladıkların acaba arkandan bir fatiha okuyacaklar mı" deyince

İrfan "fedakarlık adı üstünde, karşılık beklenmeden yapılır" diye cevaplar.

Cafer "Kararı sen vereceksin" deyince

İrfan "İdam" der gülerek. Kurşuna dizilmesi esnasında askerlerin aslında milliciler olduğu anlaşılır, bir tertiple İrfan'ı öldürmüş gibi yaparlar. İrfan'ı serbest bırakacağını söyleyen Cafer'in yalan söylediği ortaya çıkınca Nesrin onu öldürür.

MS'nin ölmediğini anlayınca dışarı çıkar arkasından emir subayı (A. T. Tekçe) ona ateş eder. İrfan "Benim için hayatını, namusunu tehlikeye attın" deyince

Nesrin "Hayatımı evet ama namusumu asla" diye cevap verir ölürken.

1962

Dağlar Bulutlu Efem (AM)

Yön. Semih L. Evin, Yap. Şefket Aktunç

Oyn. Eşref Kolçak, Evrim Fer, M. Özekit, H. Baradan, A. Dilligil, A. Kaptan.

"Vatanın bağrına düşman dayamış hançerini, yok mu kurtaracak bahtı kara maderini" dış sesiyle açılan filmde bu sözlerin ardından Mustafa Kemal'in asker kıyafetli görüntüsü görülür ve başka bir dış ses "Bulunur kurtaracak maderini" der. Bir toplantıda konuşuyor gibi birileri mücadele gerektiğini haykırırken diğeri "Bu günler için doğduk, bu günler için ölmemiz Allah'ın emridir. Bunu beş vakit ezan seslerinde duymuyor musunuz" bir başkası "Her yerde muntazam birlikler kuruluyor. Mustafa Kemal Paşa idareyi ele aldı. Kıyam başladı, kurtuluş yakındır. Ölümü hiçe sayanlar yaşamaya hak kazanırlar. Vur vur vuracaksın, evini yıkana, bacına saldırana vuracaksın. Bu Allah emridir, kurtuluş yoludur" der. Yolda yürüyen bir genci durduran askerler "Mukavemet teşkilatında kimler var, kimden emir alıyorsunuz" diye sorar. Genç bir şey söylemeyince öldürülür. Sonrasında gelen birisi gencin yakasındaki küçüt Türk bayrağını alır. Milliciler cenazeyi köye getirirler ancak bütün köy katledilmiştir. İbrahim (M. Özekit) Recep (B. Balkaya) Ağa'nın çiftliğini ve kızı Zehra'yı (E. Fer) almak için düşman kumandanı (A. Kaptan) ile işbirliği yapmaktayken onun eşiyle de (S. Bekbay) gizli bir muaşaka yaşamaktadır. İbrahim Zehra'yı durdurur. Zehra:

"Bütün erkekler düşmanla çarpışırken senin burada bulunman ayıp değil mi"

"Ne düşmanı, Padişah efendimiz anlaşmış, kan dökmek niye" der İbrahim.

Süleyman Ağa'nın (H. Kentmen) oğlu Mehmet köye gelir, ancak gerçek kişiliğini gizleyen Batı özentisi, çıtkırıldım gibi gözüken aslında gizli bir kahraman temalı diğer filmlerde olduğu gibi bir hikaye olacağı belli olur. Recep ağa kahvede milliciler lehine konuşurken İbrahim onu düşman askerlerine yakalatır. Haber Süleyman Ağa'ya geldiğinde Mehmet savaşmanın yanlış olduğunu söyleyerek efemine davranışlarına devam eder. Ağa köy meydanında kamçılanırken maskeli halde yalnız efe (YE) gelir onu kurtarır ve bir mağaraya bırakır. İbrahim'in adamı bunları görür ve

kumandana ihbar eder. Mağaraya geldiklerinde YE ile çatışırlar. YE Yakup efeye düşmanın güzergahını ve bu birliğin basılması gerektiğini bildiren bir not gönderir. Yakup efe kuşkulansa da bu görevi yerine getirince, onların da millici olduğu anlaşılır. YE kırsal alanda düşman kumandanının (H. Baradan) bir kadına tecavüz etmeye çalıştığını görür ve kadını kurtarır. Giderken "Tanrı'ya emanet ol bacım" der. İşgal kumandanları toplantıyken onlardan birisi yüzbaşı (T. Balcı) diğerlerine askerlik şerefini hatırlatır:

"Buraya işgal kuvvetlerini temsilen geldik. Baskın vermiş eşkıya sürüsü değiliz biz. Burada yaşayanlar da insandır, onlara insanca muamele yapmamız gerekir. Bu bir askerin vazifesidir" der.

Recep Ağa'nın çiftliğine el koymak için kızına para cezası verirler. Kız bunu ödeyemeyince müzayedeyle satışa çıkarılacak olan çiftliğin ihalesine mahallenin imamı Yahya Efendi (V. Öz) girer. Bir din adamı olduğu için işgal güçlerinin ona karşı bir şey yapamayacakları için böyle bir oyuna başvururlar. Müzayede esnasında:

Kumandan "Size yardımcı olmak isterdim ama"

Zehra "Bunu kendime hakaret telakki ederdim"

Kumandan "Hakaret mi anlayamadım"

Zehra "Türk olmadığınız için anlayamazsınız" der.

YE müzayedeyi basar oradaki paraları alır ve kaçar. Bu arada bırakılan not okunur."Kumandan askerlik şerefiyle bağdaşamayacak hadiselere bir son verin, kendiniz de burayı terk edin" der. Halkı korkutmak isteyen İbrahim çeteci Tanaş'a (M. A. Akpınar) efe kıyafetlerine girerek köyü yakmalarını söyler. Yaralı olarak Süleyman Ağa'nın evine gelen Komiser (A. Dilligil) olayları anlatırken Mehmet oradan çıkar, babası onun bu ilgisizliğinden bıktığını söyleyince birisinin dört nala gittiğini görür. Aşağıya indiğinde onun gerçek kimliğini bilen çalışanını zorlar ve YE nin oğlu olduğunu öğrenince "Demek Mehmet Efe böyle sert he. Helal olsun sana ananın ak sütü" der.

YE diğer efeleri de alarak Tanaş'ın eğlendiği yeri basar, çoğunu öldürür. Sağ kalan birisine olayların arkasında kim olduğunu sorar. Kumandanlığın olduğunu öğrenince halkı tekrar köye dönmeleri için bir plan kurar. YE kumandana işkenceyle her şeyi itiraf ettirirken İbrahim sevgilisini öldürüp kaçar ve Zehra'yı kaçıracakken YE onu yakalar ve öldürür. Efelerle yaptığı konuşmada:

“Allah büyük efem, eğer nasibimizde şehitlik varsa ne mutlu bize. Bu yolda canımız feda olsun” Kızanlardan diğeri ise:

“Zaten şehitliğe susadık efem. Allah senden razı olsun” der.

Kadınların bir arada olduğu yerde Zehra:

Şehitlerimiz bize sesleniyor. Hesaplaşma günüdür bu. Türk’ün kim olduğunu öğrenecekler. Bu derste biz de olalım, yürüyün haydi yürüyün” der.

YE onu gördüğünde:

“Senin işin ne burada, bu kadın işi değil”

“Benim yerim burası, koşarak geldim”

“Mücadelede sana da vazife var, fakat bu düşmanla çarpışmak kadın işi değil”

“Bir kadının da yeri…”

“Sevdiği erkeğin yanıdır değil mi”

“Sözümü dinle ve burada kal” dediğinde Mehmet, Zehra başını eğer. YE düşman subayıyla çarpışır, onu öldürür ancak ağır yaralanır. Bu arada Türk askerleri de dört nala olay yerine gelir. Zehra ve efeler YE nin yaşadığını görürler, tam yüzünü açacaklarken bir asker gelir “Ne oldu yüzbaşım yaralı mı” der. Zehra “Yüzbaşı mı” deyince, asker “ O YE değil mi, o yüzbaşı Mehmet Bey’dir” der. Zehra ona sarılınca Mehmet gözünü açar. Efe kameraya doğru koşarak “Davranın efeler İzmir”e diye haykırır. Bundan sonra belgesel görüntülerle ve marşlar eşliğinde İzmir’e giriş, Mustafa Kemal’in eşi Latife ve diğer komutanlarla görüntüleri yer alır.

Cengiz Han’ın Hazineleri (B)

Yön. Atıf Yılmaz, Yap. Orhan Günşiray, Atıf Yılmaz

Oyn. Orhan Günşiray, Fatma Girik, A. Tanju, A. Kaptan, N. Altıok, S. Hazinses.

Senaryosunu Suat Yalaz’ın yazdığı film Yalaz’ın diğer eserleri gibi tarihi konuludur. Cengiz Han’ın hazinesini bulup Tolunay’la evlenmek isteyen Karaoğlun’ın öyküsünü konu alan film 1952 yapımı “Kızıltuğ” un ardından Orta Asya dolayımıyla bu çalışmada “Bozkurt” diye sınıflandırılan filmlerin ikincisi olup Karaoğlan filmlerinin de ilkidir. Çağatay Han’ın huzuruna gelen Karaoğlan Cengiz Han ile rüyasında konuştuğunu söyler. Çağatay Han ona hangi dilde konuştuğunu sorduğunda Türkçe cevabını alınca “Babam Moğolca’dan başka dil bilmezdi” diyerek hâlâ üzerinde tartışma olan bir meseleyi yani Moğolların etnik köneni konusunu işliyordu.

Genç Osman ve Sultan Murat Han (ÜH)

Yön. Yavuz Yalınkılıç Yap. Aksan Yalınkılıç

Oyn. Turgut Özatay, Muhterem Nur, Özden Çelik, Öztürk Serengil, D. Topatan.

17. asır saz şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa'nın "Genç Osman Hikayesi" nden (Köprülü M. F., 1930) uyarlanmış olan film 4. Murat daha çocuk Padişah iken bir Yeniçeri ayaklanmasıyla başlar. Lala'sını isyancılara vermek zorunda kalan Murat "Peşgamberden utanmaz, şeriattan korkmaz, Padişah'a itaat etmez zalimler" der. Bu sahneden sonra annesi Kösem (R. Arda) ile Topal Recep Paşa'nın (Ö. Serengil) işbirliği gösterilir. Sonraki sahnelerde bir köy evinde oynayan çocukların amcası yengesine "Her Türk vurmasını öğrenmeli evvela" der. Yengesi okumanın önemini söyleyince "Öyle okumalı, ancak her Türk evvela vurmasını, kırmasını, düşmana karşı koymasını öğrenmeli" der. Konuşmada kendisinden bahsedilen Rüstem Bey'in akıncı beyi olduğu anlaşılıyor. Yeni seçilen Yeniçeri ağasının adamları vergi almaya geldiklerinde Rüstem'in kardeşi onlarla çarpışır, konak yakılırken adam katledilir. Rüstem'in oğlu Osman (Ö. Çelik) intikamını alır. Annesinin söylediği gibi yapar bir daha dövüşmeyeceğine yemin eder ve İstanbul'a okumaya gider. Tebdil-i kıyafet gezen Murat ile tanışır. Meyhanede içki acı gelince birisi

"Sen niye ana memesini bırakıp da bu merete sarıldın" deyince

"Bir daha meyhanede ana sözü etme ağa, puthanede Tanrı sözü edilmez" der. Meyhanede dövüşlerinin ardından dışarıda Murat kendisini tanıtır, saraya girerken:

"Bir kadın dilerse beni vurur musun" deyince

"Bir kadın isterse dünya güzeli olsun, Türk'e hiçbir zaman kalleşlik ettiremez" der. Osman'a birgün bir kadın tam Murat'ın söylediği gibi onu yok etmesini söylediğinde.

"Devletin idaresini kadınlar eline aldıktan sonra, her işe kadınlar karıştıktan sonra hayır mı gelir bu işten" der Sultan Murat'ın annesini kastederek.

"Ya kadınlar bu memleketin anası değiller mi" der kadın ve Osman'ı orada yakalatır.

Topal Rüstem'in kışkırtmasıyla ayaklanan Yeniçeri askerlerinin sesini duyduğunda annesi Kösem bir şeyler söyler. Murat: "Siz kadınsınız erkek işine karışmayın" der. Sultan Murat ile müsahibi Osman'ın arası bozulmuş, Osman köyüne

dönmüştür. Sultan Murat'ın Bağdat seferine katılmanın şartı askerin "bıyığında tarak durması" idi. Genç Osman bu kuralı uymadığı halde savaşa katılmış büyük başarılar elde etmişti. Ancak Sultan Murat bütün kahramanlıklarına rağmen kurala karşı koyduğu için onu idam ettirmek ister. Ancak Osman Sultan'ın tarağını alır ve bıyık bölümüne getirir orada bıyık biter. "Eli kan, kılıcı kan, sinesi üryan, ciğeri püryan" ile devam eden Yeniçeri Gülbank'ı okunmaya başlar. Filmin bu anından itibaren Bağdat seferi çarpışmaları izlenir ve sonunda Hayri Esen'in dış sesiyle bir şiirle biter.

Gurbet Yolcuları (AM)

Yön. Sırrı Gültekin, Yap. Baki Üsküdarlı, Niko Polias

Oyn. Ahmet Mekin, Muhterem Nur, Atıf Kaptan, Senih Orkan, Salih Tozan.

Filmin başında sandal ile kaçan bir aile görürüz. Kulaksız (S. Orkan) onları gideceği yere götürürken Ahmet'i (A. Mekin) yaralar ve altınlarını alır. Memlekete dönen aile Ahmet'in öldüğünü sanır. Kulaksız Ahmet'in karısı Nezihe'ye tacizde bulunur. Bunu öğrenen baba Ali dayı (A. Kaptan) kalp krizi geçirir ve ölür. Ortada kalan Nezihe ve çocuğu Mehmet'e bir doktor yardımcı olur evlatlık olarak evine alır. Bu arada Ahmet bir çalışma kampında görüntülenir. Ağır şartlarda çalışan mahkumlara sebebi belirsiz bir şekilde eziyet edilir. Askerler ve mekan belli olmasa da yabancı oldukları anlaşılır. Ahmet buradan kaçar ve yüzerek anavatana gelir, toprağı öper. Onu Türk askerleri karşılar. İstanbul'da Cumhuriyet bayramı olduğu anlaşılan gösterilerin tam ortasında yer alır. Ailesini aramak için başvurularda bulunur. Bu arada Kulaksız hapisten çıkmıştır. Ailesinin Bursa'da olduğu öğrenen Ahmet onları bulmak için yola düşer. Bir okulda servis şoförü olarak işe başlayan Ahmet'in kaderi oğluyla kesişir. Oğlunu kaçıran Kulaksız'ı yakalar ve ailesine kavuşur.

Silah Arkadaşları (AM)

Yön. Şinasi Özonuk, Yap. Yoakim Filmerides

Oyn. Eşref Kolçak, Semra Sar, Ali Şen, Mümtaz Ener, İlhan Hemşeri, N. Özkaya.

Film eşkıya Kuduz Recep'in (N. Özkaya) köyde yaptığı zulümlerle başlar. Köye görevli olarak gelen Yüzbaşı Doğan'ı (YD) arkadaşı Yüzbaşı Hakkı (Y. Caner) karşılar. Kaymakam hakkında konuşurlarken Hakkı onun için tam bir Kuvayı Milliyeci ve Mustafa Kemal'e gönülden bağlı birisi olduğunu söyler. Kaymakam mektubu

okuduktan sonra YD'ın hizmetine girdiğini söyler. Çocuğu eşkıya tarafından kaçırılan Ahmet Efendi (M. Ener) YD ile konuşurken "Cephede düşmana karşı ölseydi bu uğurda şehit olsaydı iftihar eder, yasını vatan şerefinin şefkatiyle silerdim. Kanı cedden Türk olan bu kanlı eşkiyalar beni dilhun ediyor. Mustafa Kemal de bizi bu kanlı düşmanların elinden sizin gibi evlatlarla kurtaracak" der. YD, çocuğun kaçırılmasının ardında Keresteci Davut'un (İ. Hemşeri) olduğunu ortaya çıkarır. Kuduz Recep'in elinden çocuğu kurtarmak için giden YD çocuğun ablası Kamuran'ın da (S .Sar) çarpışmaya geldiğini görür. Çocuğu evine götüren YD düşman askerinin onu araması üzerine saklanmak zorunda kalır. Yanına gelen Kamuran'la birbirlerine aşklarını itiraf ederler, ardından:

K. "Şerefsiz olarak yaşamaktansa ölüm bizler için daha iyi"

YD. "Ankara'da doğan güneş, gözlerini çakmak çakmak mavi gözlerini bizlere çevirmiş emrediyor: Ya ölüm ya istiklal"

K. "Ya ölüm ya istiklal".

YD düşman askerlerine yakalanır ve bir camiye getirilir. Burada bekleyen diğer millicilerle birlikte kurşuna dizilecektir. "Bense cephede şehit olacağımı ümit ederdim, demek kısmet" der. YD buradan kendisine aşık olan çingenenin yardımıyla kaçar. İşgalciler Kamuran ve ailesi dahil bütün köyü kurşuna dizecekken YD ve milliciler gelir onları kurtarırlar. "Yaşasın vatan" diye bağırmalarının ardından Türk bayrağı görülür. Genel olarak bu tür filmlerde dış ses olarak yer alan Hayri Esen'in sesi ve belgesel görüntülerle birlikte:

"Artık kurtuluş dakikası gelmişti. En büyük kumandan Gazi Mustafa Kemal, İnönü kahramanı İsmet Paşa ve Mareşal Fevzi Çakmak son taarruz için karar verdiler. 26 Ağustos sabahı topçu ateşiyle büyük taarruz başladı. Gürleyen toplar sanki milletin yıllarca çektiği acıyı, ızdırabı kusuyordu. Ya istiklal ya ölüm parolası topçu ateşine türkü olmuş, alev alev ölüm saçıyordu düşmana. Allah Allah sesleri dalga dalga göklere yayılıyor. Ağustos güneşinde süngüler kanla kızıla boyanmış birer hürriyet meşalesi gibi yanıyordu. Nasıl coşmasındı ordular. Nasıl kükremesindi aslanlar. Emri o vermişti. O aslan yeleli Gazi Mustafa Kemal. Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir ileri demişti. Bu emir orduları yay gibi germişti. Kükreyerek atıldılar düşmana, inançla, imanla. Suladılar mukaddes toprağı al kanla. Helal olsun sana dökülen kanlarımız helal, emrin mutlaka yerine gelecek Gazi Mustafa Kemal. Sel gibi geçti ordular düşman üstünden. Vardılar

İzmir'e günlerden 9 Eylül. Kan yerine sokaklarda gül kokuyordu gül. Gözlerde büyük zaferin neşesi dolu, açıldı bütün ufuklarda hürriyet yolu. Göğüslerdeki iman kapladı arşı, bütün dudaklarda İstiklal marşı. Korkma sönmüz bu şafaklarda, yüzen alsancak. Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak. O benim milletimin yıldızıdır parlayacak, o benim milletimindir ancak".

1963

Kara Yılan (AM)

Yön. Ümit Utku, Yap. Ümit Utku

Oyn. Nuri Sesigüzel, Ayşel Tanju, Gülderen Ece, Baki Tamer, D. Er, A. Kaptan.

Ailesi ve köyünde çıtkırıldım bilinen Mehmet Karayılan (KY) bundan dolayı alay konusu olmaktadır. Oysa o gizli görevinin anlaşılmaması için böyle bir role bürünmüştür. Sevgilisi Zeynep (G. Ece) ile konuşurken:

Zeynep. "Varsın beni padişahçı bilsinler. Bu aziz vatan uğruna her şeyi katlanılabilir.

KY "Düşman askeri her bir yanımızı kuşatmış, işimiz Allah'a kaldı diyorlar"

Zeynep. "Allah'a ve Mustafa Kemal'e, tek umudumuz onda Mustafa Kemal'de"

Sonraki sahnede kötü karakter (D. Er):

"Molla Mehmet'in babasını temizlememiz lazım, o zaman Padişah efendimiz memnun

olur"

"O memnun kalınca da bizleri altına boğar".

KY babası öldürülünce aşiret reisi olur. Babasını öldürenleri köy meydanında yakalar, onları döver.

KY "Burada Padişahlık falan da sökmez artık, bunu da bilin. Mustafa Kemal'ciler kalbimizde geri kalan karşımızda" der.

KY "Düşman bağrımıza zalim hançerini dayadı arkadaşlar. Ama bilmiyorlar ki Türk'ün göğsünden fışkıran asil kan suratlarına al bayrağımızı çizecek. Onlar vurdukça bu millet büsbütün kükreyecek. Ezildikçe şahlanacağız arkadaşlar.

1.Millici: "Düşmanın topu tüfeği varsa, bizim de sarsılmaz imanımız var"

2.Millici: "Ben Türk'ün asil gücüne bükülmez bileğindeki manevi kuvvete inanıyorum"

3.Millici: “Bu mukaddes davada milletimizin kurtulması uğruna belki hepimiz öleceğiz”

4.Millici: “Vatan toprakları aziz şehitlerimizin kanlarıyla sulanacak”

KY “Ama eninde sonunda bu şehit kanları düşmanı boğacak, büyük kumandan Mustafa Kemal ve asil Türk milleti dünyaya hükmedecek”

Hep beraber: “Hükmedecek”.

Bir okulda öğretmen Zeynep öğrencilere Türk bayrağının altında:

“Vatanımız her şeyimizdir çocuklar. En mukaddes varlığımız mavi göklerimizde dalgalanan bayrağımızdır. Onun için seve seve canımızı ve kanımızı vermeye hazırız”

Çocuğun sapanla oynadığını görünce

Zeynep “Cin Ali nedir o oynadığın şey”

Çocuk “Hiç hocam”

Zeynep “Senden bunu beklemezdim, sapanla oynamak yakışıyormu sana”

Çocuk “Yakışır hoca hanım, bunlarla düşmanların başlarını oyacağım. Şanlı bayrağımıza yan bakanların gözlerini çıkaracağım”

Zeynep “Sağol Cin Ali, sağolun yavrularım. Böyle cesur evlatları olan bir milletin toprağına yetmiş iki çeşit düşman girse, eninde sonunda ayakları kırılıp denize dökülecektir. Sağ olsun vatan, sağ olsun Mustafa Kemal ” der.

Öğretmen sevgilisi KY ile görüşmeye gider.

KY “Bu vatan senin gibi yiğit kadınlarla dolu oldukça, kimse sırtını yere getiremez” der ve Yüzbaşı Şahin (YŞ) ile kendisi arasında aracılık yapacağını söyler.

Zindandaki milliciler “İzmir marşı” nı düşmanın işkencesine rağmen okurlar, KY zindanı basar millicileri kurtarır.

KY “Davamızda yalnız değiliz. Tanrı başımıza cihana boyun eğdirecek gök gözlü, aslan yürekli bir kumandan bağışladı. Adı Mustafa Kemal, onun izindeyiz arkadaşlar”

Buradan itibaren YŞ’in gönderdiği, Mustafa Kemal ve şehitlik üzerine ifadelerle dolu mektubu belgesel görüntüler eşliğinde okur.

Baba “Kursağında Padişah lokması dururken, YŞ asisisin mektubu sende ne arıyor”

Zeynep “YŞ bir asi değil, milletinin kurtuluşuna canını adamış, kahraman bir Türk zabitidir”

Baba “Padişah efendimizin iradesi dışındakiler zabit değil çapulcudurlar”

Zeynep “Onlar bir kahramandır baba” der ve tokat yer.

Baba “İşte böyle sonunda tokat da yersin”

Zeynep “Onbinlerce Mehmetçiğin tekmil kanını akıttığı bir yerde tokatın ne ehemmiyeti olur baba”

Baba “Vatan denen iman kuvveti sizin gibi kadın, kızın eline kaldıysa, batsın daha iyi”

Zeynep “Babam olmasaydınız tüylerimi ürperten bu acı sözleriniz için vururdum sizi”

Namık Kemal ne demiş biliyor musun baba. Merkez-i hâke atsalar da bizi, küre-i arzı patlatır çıkarım”.

Düşman askerleri sokakta rastladıkları Türk kadınlarına tacizde bulunmak isterlerken müdahale eden çocuğu öldürürler. Bu arada KY ve milliciler gelirler askerleri öldürürler. KY koynundan çıkardığı bayrağı şehit çocuğun üzerine örter, arkadaşlarıyla birlikte üzerine el koyarak yemin ederler:

“Bu mukaddes Türk şehidinin üzerine yemin ediyoruzki, kanımızın son damlasına kadar çarpışacağımıza, şehit Mehmet’in intikamını alacağımıza ve parolamızın ya ölüm ya istiklal olacağına yemin ediyoruz”

Zeynep’in babası altınlarına bakıp “çoğalın benim sarı kızlarım, size yeni kardeşler, yepyeni kardeşler kazandıracağım” der. Burada kötü karakter parodileşir. Eşkıya (M. A. Akpınar) onu öldürür, altınları alır. Olayı KY’nin üzerine atarlar. KY yakalanır. Düşman kumandanı (A. Kaptan) ona haydut olduğunu söyler.

KY “Milletini zalimlerin çizmelerinden kurtarmaya çalışanlara haydut denmez. Haydut sizin gibi asker üniforması altında masum kadınlara, çaresiz çocuklara, silahsız ihtiyarlara eziyet eden vicdansızlara denir”

KUM “Kime güvenerek böyle konuşuyorsun”

KY “Allah’a güvenerek. Damarlarımda dolaşan asil kana, ruhumu kaplayan istiklal aşkına ve Mustafa Kemal’e dayanarak konuşuyorum. Zinciri ellerime ayaklarıma vurabilirsiniz. Dünyanın bütün zincirleri biraraya gelse, yine de kalbimdeki vatan sevgisini boğamaz. Can acısıyla korkup fikir değiştirmek, sizin milletinize has bir duygudur. Biz Türkleri öldürebilirsiniz, ama kalbimizdeki iman daima yaşar ve günün

birinde bir ölüm pençesi halinde gırtlaklarınıza yapışır" der. Zeynep babasını öldürdüğü için KY'a olan sevgisi gider.

KY zindanda acı çekenlere "Yaşasın vatan, yaşasın Mustafa Kemal" der. Bu sahnelerde düşman askerleri içki içer ve mahkumlara eziyet eder. Zeynep KY'ın suçsuz olduğunu öğrenir.

KY "Bu inanç olmasa yaşayabilir miyiz. Düşmana esir olsak milletçe intihar ederdik. Türkler ölümü esarete tercih ederler. Parolamız ya istiklal, ya ölüm.

Zeynep. "Ya istiklal ya ölüm. Asil bir milletin başka ne parolası olabilir ki"

Özdemir bey KY'ı karşılarken "KY kardeşimiz hakiki bir Mustafa Kemal'cidir" der.

KY "Siz de kendilerine KY Mustafa Kemal'in çizdiği kurtuluş yolunda şehit olmaktan zevk duyacaktır diye yazın"

KY efsanesi yayılır. Bir köye geldiğinde buradaki düşman bayrağını yere atar göğsünden çıkardığı Türk bayrağını millicilere vererek:

KY "Alın şu paçavrayı, Türk'ü tabuta sokmak isteyenler kendileri girerler. Milletimin imanı üzerinde ay yıldızlı şanlı bayrağımdan başkası dalgalanamaz. Alın asın şu mübarek bayrağımızı" der.

Kadın "Tanrı sizi başımızdan eksik etmesin".

Bu arada kumandan sürekli Mari (A. Tanju) ile sevişmektedir. Onu Türk kılığında casus olarak görevlendirir. Kumandanın odasına giren Zeynep:

KUM "Biz medeni bir milletiz"

Zeynep. "Medeniyet dediğiniz kadınları kaçırmak, ihtiyarlara eziyet edip, Türk çocuklarını süngüleyerek öldürmekse, medeniyetiniz kendinizin olsun kumandan"

KUM "Harp halinde olduğunuzu unutmayın"

Zeynep "Harp erkekçe olur kumandan. Harbe hatta namuslu bir düşmana hörmet ederim ama alçaklığa ve vahşete asla" der. Zeynep hapise atıldığında yine bir düşman askeri tarafından tacize uğrar. Millicilerin içine giren Mari KY'a aşık olur.

KY "Düşman bir kadının sevmesi benim için hakarettir. Defol git kumandanına ona kadınlarla savaşacağına erkek gibi dövüşsün de. Bizim silahımız kadınlara çalışmaz, hadi defol" der. Düşman askerleri okula gelir bayrağı indirmek isterler. Buna izin vermeyen Zeynep kendisinin ve çocukların ölümüne dahi razı olur, ancak milliciler gelir ve onları kurtarır. Uyurken düşman askerlerine yakalanır.

KY “Siz zaten ya uyurken vurursunuz ya arkadan” der. İşkence görürken kumandan Mari ile sevişmektedir:

KUM “Yarın asılacaksın. Asılırken de karşında şarap içip dünya nimeti olan kadınlarla sevişeceğim” der.

Kadınlar köyü terk ederken Zeynep karşılarına çıkar ve onları vazgeçirir. Kadınlardan biri “Ya istiklal, ya ölüm, durmayalım harbe katılalım” der ve hep birlikte giderler. KY kurşuna dizilecekken onu kurtarırlar kadınlar, erkekler hep birlikte cepheye giderler. Filmin sonunda türün diğer örneklerinde olduğu gibi marşlarla belgesel görüntülerde Mustafa Kemal ve arkadaşları yer alır. Dış ses:

“Düşman bozulmuş, Türk orduları zaferden zafere koşuyor. Başlarında şanlı Mustafa Kemal Türk ordusuna Hedefiniz Akdeniz’dir ileri emrini veriyor. Ve Türk milletinin kadını, erkeği, çoluğu, çocuğu, genci, ihtiyarı elindeki bir avuç derme-çatma silah ve sopalarıyla düşmanı denize döküyordu. Parola ya ölüm, ya zafer”.

Zeynep “Bayrağı tepeye ben dikmek istiyorum KY” der. Tehlikelidir denince:

Zeynep.”Bu yolda tehlike benim için zevktir” der. KY şehit olurken:

KY “Zafer bizimdir artık. Yaşasın hürriyet, yaşasın Türk milleti, yaşasın Mustafa Kemal” der. Başında milliciler üzerine bayrak örterek:

“Büyük şehit, zafer bizimdir artık. Her tarafta bayrağımız ve her tarafta Türk’ün şanlı ordusu ve başkumandan Mustafa Kemal” derler Mustafa Kemal’in resmi belirir.

1964

Atçalı Kel Mehmet (AM)

Yön. Asaf Tengiz, Yap. Şefket Aktunç, Muharrem Aktunç

Oyn. Fikret Hakan, Tijen Par, Hayati Hamzaoğlu, Atıf Kaptan, A. T. Tekçe.

Tengiz, Hazretli filmlerin ardından bu kez efelik öyküsünü işliyordu. Ağa kızı Emire’ye (T. Par) aşık olan Atçalı’ya (AKM) kız verilmediği gibi aşağılanır ve tartaklanmak istenir. AKM ağanın adamlarını öldürür ve dağa çıkar. Emire başkasıyla evlenecekken köyü basan AKM damat adayını kaçırır. Köyün ağalarından aldığı paraları fakir fukaraya dağıtır. Hapishaneyi basan AKM bütün tutsakları salar ardından hükümet binasını ele geçirir, valiyi tutuklatır ve kendisini vali olarak atar. Osmanlı kuvvetleri üzerine gelince savunmaya geçer. Emire ile konuşmasında:

AKM. “Aydın’ı düzeltmiştik. Osmanoğulları’nın elinde yüzlerce Aydın şehri var. Hepsini kurtaramadıktan sonra neye yarar. Birgün başka bir insan çıkacak, büyük, çok okumuş bir adam. O bizim çocuklarımızı da bütün milleti de kurtaracak” der ve çıkar. Ardından koşan Emire askerler tarafından öldürülür. Ardından teslim olmayı kabul etmeyen AKM de öldürülür.

Dağ Başını Duman Almış (AM)

Yön. Memduh Ün, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Orhan Günşiray, Pervin Par, Nebahat Çehre, Reha Yurdakul, F. Çölgeçen.

Ordudan atılan Yüzbaşı Tarık (YT) (O. Günşiray) yeni bir hayat kurmak için İzmir’e taşınır. Yunan istihbaratının içine sızmayı başaran YT Binbaşı Faruk’un (R. Yurdakul) yakalandığını görür:

YT. “Mustafa Kemal’in Samsun’a çıkması, kongreler yapması, asker toplamaya çalışması sana bu kadar ümit verdi demek.

BF. “Elbette Türk milleti ölmemiştir ve asla ölmeyecektir” Düşman casususun bilgi almak istemesi üzerine:

YT. “Mustafa Kemal Paşa Anadolu’ya Türk milletini yeni bir mücadeleye hazırlamak için geçti ama muvaffak olmasına imkan yok. Osmanlılar zaten Padişahlarına bağlılardır, böyle bir maceracının peşinden koşup gelmeleri beklenemez”

YT Binbaşıyı kurtarır, tren vagonunda bir Türk kızı Kezban da (P. Par) onlar gibi gizlice kaçmaktadır. Nereye gidiyorsun böyle kaçak sorusuna:

Kezban. “Köyüme, şehirde kalıp düşman işgali altında yaşamaktansa köye gidip Türk çetecilerine gidip yardım etmek daha iyi değil mi”

YT ve Kezban birlikte bir karargahı bombalarlar. Bu sahneden sonra belgesel görüntüler eşliğinde Kurtuluş Savaşı ve Mustafa Kemal hakkında dış sesle bilgi verilir.

Düşman kumandanlarının toplantısında:

“Arkadaşlar Mustafa Kemal’i ortadan kaldırmadıkça Türk milletini mağlup etmemize imkan olmadığı anlaşılıyor” dedikten sonra Mustafa Kemal’e bir suikast planını hazırlarlar. Suikasti yapacak olan Alexander YT’in aynısıdır. YT. Alexander’in yerine geçer. Yolda milliciler yolunu kesince kendisinin bir Türk subayı olduğunu söyler. Onları gözleri görmeyen annesinin evine götürür,

Millici.”Oğlun düşman subayı elbisesinde hanım teyze”

Anne.”Hayır olamaz. Benim oğlum Türk kanı taşıyor vatanına ihanet edemez. Ben onu bu vatana hizmet etsin diye doğurdum”

YT. “Anam gözlerin neden kör oldu. Kim kör etti seni”

Anne. “Yunanlılar. Seni arıyorlarmış, benim anan olduğunu öğrenmişler. Nerede olduğunu sordular, bilmediğimi söyleyince kör ettiler. Ne çıkar vatanım ve oğlum uğruna canım bile feda olsun” der.

YT Suikast planlarını öğrenmek için düşman casusu kadınla sevişir, onu kamarasından bu bilgileri alır. YT’nin kimliği açığa çıkar, bir çatışmada Kezban yaralanır ”Canım vatana feda olsun” der ve şehit olur.

YT. “Seni bırakmaya gönlüm razı değil, fakat vazifem gitmemi emrediyor. Bunu sen de biliyorsun, seni ruhun gibi tertemiz denizin koynuna bırakıyorum” der ve Kezban’ı denize bırakır.

YT gemi yolculuğunda karşılaştığı nişanlısı Suna’ya (N. Çehre) durumu anlatmış o da millicilere yardım etmeye başlamıştır. Küçük kardeşi de YT’ne işaret verince düşman casusu (S. Orkan) onu vurur, kız düşmanların planını söyler. YT onların planını engeller. Küçük kıza “Sen de gaziler safına katıldın” der.

Suna: “Bu oyun ne zaman bitecek”

YT. “Mustafa Kemal Paşa’ya yapılacak suikast planınnı hemen yerine ulaştırana kadar. Sonra el birliğiyle vatanı düşman işgalinden kurtaracağız. Tanrı Mustafa Kemal’i korusun.

Suna. “İnanıyorum Tarık, Tanrı Mustafa Kemal’i koruyacak”.

Suikast yapacak casusları yakalayan YT nişanlısının yanına gider. Hep birlikte Mustafa Kemal’in gelişini izlerler. Bu arada belgesel görüntüler ekrana gelir.Gözü görmeyen anne, “Anlat kızım bana Mustafa Kemal’i anlat gözleri nasıl, saçları ne renk” der.

Suna. “Saçları altın gibi, mavi gözlerinde sanki şimşekler çakıyor, öyle bir kumandan ki insan gözlerinin içine bakamıyor. Bütün başlar onun karşısında eğiliyor”

Belgesel görüntüler ve marşlar eşliğinde dış ses:

“Nihayet beklenen mutlu gün gelmişti. Siperlerinden ölüm yağdıran Mehmetçikler düşmanın üzerine bir çığ gibi inmiş, Dumlupınar meydan savaşında mağlup olan düşman ordusunun başkumandanı bile esir edilmişti. İzmir’e doğru kaçan düşman kuvvetlerinin peşinden Türk süvarileri yemeden, içmeden, uyumadan koşuyor,

silahını bırakmış yalnız tatlı canını kurtarmak için kaçan Yunanlıları yakalamaya çalışıyordu.

Nihayet 9 Eylül 1922 günü Türk askeri İzmir'e, İzmir de Türk ordusuna kavuştu. Düşman denize dökülmüştü"

On Korkusuz Adam (AM)

Yön. Tunç Başaran, Recep Ekicigil, Eşref Ekicigil

Oyn. Tamer Yiğit, Yılmaz Güney, Sevda Ferdağ, Erol Taş, O. Durukan, T. Oral.

Filmin daha jeneriği başlamadan Tabip Binbaşı Nihat İlhan'ın küvette öldürülen ailesinin sahnelenmesi ve bu olayın gazete küpürleri yer almaktadır. Ardından oyuncuların isimlerinin yanlarında dönemin gazete manşetlerini görürüz. Başlangıçta bir köyü basan Rum çeteciler erkekleri öldürür, kadınlara tecavüz ederler. Halil'e (T. Yiğit) arkadaşlarının yerini söyletmek isteyen Gregoryas (M. A. Akpınar) onun bütün ailesini öldürür. Kaçan Halil'e ateş ederler ancak öldüremezler. Kurtarılan Halil ile birlikte diğer vatanseverlerin toplanmasıyla mukavemet teşkilatı kurulacak üyeler de tamamlanmış olur. İçlerinden birinin kardeşi olan kız (T. Par) da onlara katılmak ister, ancak direnişçiler bunu istemezler.

Kız. "Bir Türk kızıyım ben. Sizin taşıdığınız hislerle ben de doluyum. Ayağınıza köstek olacağımı düşünmeniz yanlış. Bir Türk kızı için haksız bir hüküm" der.

Kürt Mahmut (E. Taş) Halil ile konuşurken "İnsanın inandığı bir gaye uğruna çarpışması hatta ölmesi az bahtiyarlık değildir". Halil arkadaşlarıyla birlikte köyüne döner, kadın, erkek bütün köylüler düşman geldi sanıp silahlarıyla karşılarlar onları. Köyü hep birlikte dolaşırlarken milli marş çalmaktadır. Halil kız ile konuşurken:

Halil. "Kıpkırmızı gözlerinde ızdırap okunuyor, ama bunun yanında pırıl pırıl parlayan şeyler. İmanları, inançları, bir avuç toprak için çarpan çelik gibi yürekleri var onların"

Kız. "İnsan bir kere gelir dünyaya, Ben canımı yavru vatan için vermeye hazırım" der.

Köye gelen Rum çeteleri direnişçilerin yerini öğrenmek için köylülere baskı kurarlar. Sevda ve İdamlık (O. Durukan) onların yerini söylemediği için öldürülürler. Direnişçiler çetecilerle savaşırlar bazıları şehit düşer. Köyde zamanla aşık oldukları

kızlarda öldürülür bu çatışmada. Kaleyi savunmak için çekilmişlerken, belgesel görüntülerle Türk uçakları "Dağ başını duman almış" marşı eşliğinde görünürler.

Çöl Kanunu (AM)

Yön. Faruk Kenç, Yap. Baki Üsküdarlı

Oyn. Ahmet Mekin, Atıf Kaptan, Ahmet Tarık Tekçe, Gülgün Ok, Aysel Tanju.

Haydar Bey (A. Nipton) Arabistan'da ticaret yapmış zengin olmuş ancak Cihan Harbi çıkınca altınlarını alıp anavatana dönmek için çölü geçerken çetelerin saldırısına uğramıştır. Kendisini kurtaran Ammar şeyhine altınları gömdüğü yeri anlatır. Ölmeden önce altınların akibetini yeğeni Murat'a (A. Mekin) anlatır ve onları almasını söyler. Yeğeni oraya gittiğinde şeyhin yeğeni (S. Orkan) ona altınların yerini söylemesi için işkence yapar, onu öldürür ve yerine geçer. Amcasının arkadaşlarından (A. Kaptan) birisi de yaralı olarak orada kalmış sonradan o da bir şeyh olmuştur. Silahlı bir kavgada oğlu (T. Balcı) Muhsin (A. T. Tekçe) "Biz azız ama birimiz sizin on kişinize bedeliz" der. Abdülrezzak (H. Baradan) yeni şeyhi öldürür oradan kaçar. Aynı anda Ahmet de kaçınca şeyhi onların öldürdüğü sanılır. Yeni şeyh için seçimler yapılacaktır. Muhsin tek adaydır. Eski şeyhin kızı (G. Ok) bekar olduğu için eğer kocası varsa o seçilecektir. Ahmet bu dövüşü kabul eder. Kazanırsa şeyhin kızıyla evlenecek ve kabilenin şeyhi olacaktır. Ahmet aslında kılıç şampiyonudur, Muhsin'i yener. Muhsin'in adamları sonucu kabullenmez. Öldürüleceklerini anlayan şeyhin kızı ve Ahmet altınları alır ve kaçarlar.

Dağlar Bizimdir (AM)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Tamer Yiğit, Tijen Par, Atıf Kaptan, Reha Yurdakul, Hüseyin Baradan.

Filmin başında Cumhuriyet'in ilanıyla silahlarını duvara asan özü, sözü bir yiğit efelerin aziz anılarına ithaf edilmiştir sözleriyle başlar. Vatanı için kanını severek akıtmış yiğit efeler nur içinde yatsın sözleriyle film başlar. Başka bir dış ses "Ferman Padişahınsa dağlar Yörük Efenindi" der ve onun hikayesini anlatır. Köyünde Çolağın Mehmet ile anlaşamayan Ali olaylara karışır, hapise düşer, buradan kaçarak dağa çıkar ve efelere katılır. Aşar mülteziminin (T. Gözbak) talep ettiği aşırı vergiler yüzünden köylüler mağdur olurlar. Namı duyulmaya başlayan Yörük Ali Efe'den (YAE) köylü

yardım ister. Mültezim vergi için Feride'nin (T. Par) evine gider ona tecavüze yeltenir. YAE yetişir sevdiğini kurtarır mültezim ve askerleri köyden kovar. Molla Ahmet Efe (A. Kaptan) ölünce YAE kızanların başına geçer ve zulüm yapan ağalara karşı mücadeleye başlar. Burada dış ses onun ne kadar adil olduğundan bahseder ardından Osmanlı'nın çöküşe girdiğini, Milli Mücadelenin başladığını, YAE'nin de bu mücadeleye katıldığını söyler. Düşman askerleri kasabayı ele geçirir, kumandan (N. Altınok) Gayrimüslim olduğu belli olan kişiler tarafından esir edilmek istenir:

Çeteciler:"Senelerdin silahları bu gün için sakladık biz"

K. "Ekmeğimizi yediniz, bizimle dost görünmüşsünüz. Dininizin, cinsinizin ayrı bile olduğunu düşünmeden hepinizi kardeş saydık. Karşımızda silah taşıyorsunuz"

Çeteciler."Eee ne yapalım bu seferde sıra bizde çavuş, meraklanma herkes maaşını alacak"

K. "Kimden"

Çeteciler."İşgal devletlerinden"

K. "Abe baksana sen benim yüzüme. Ben yalnız Türk devletinin memuruyum. Allah benim canımı bu üniformayla alsın"

Çeteciler. "Artık Osmanlı kalmadı"

K. "Ben Osmanlı falan anlamam. Türk her zaman vardır. Türk hiçbir zaman esir olmaz" der ve çetecileri öldürür.

Dış ses bütün efelerin birleştiğini, artık düşmana karşı kurşun sıkılacağını söyler. Düşman askerleri köyleri basar, kadınlara tecavüz eder, kundakdaki bebekleri süngüler. Düşman askeri camiye bomba koyar, köylü oraya girince hepsini öldürmeyi planlarlar. Bunu öğrenen YAE ve kızanları köye koşarlar. Feride bombayı engeller düşman askerlerini vurur ancak kendisi de yaralanır. Halk düşman askerlerini esir alır, minareye Türk bayrağı asılır. YAE ve kızanları düşmanların bir eğlence düzenleyeceklerini haber alır, baskın yaparlar. Belgesel görüntülerle Dış ses:

"Yurdun dört yanında milli hisleri galeyana gelen insanların meydana getirdiği ihtilal hareketi büyük Atatürk'ün çevresinde şuurlu bir ordu haline geldi. Egenin efeleri, Erzurum'un dadaşları, Karadeniz'in uşakları dört bucağıyla memleket tek vücut olmuş dövüşüyordu. Yanık yüzlü kahraman efelerin çoğu vatan müdafasında kahramanca şehit oldular. Yaşayanlarda silahlarını bırakıp çapalarını eline aldılar. Şimdi yıllar geçti aradan, zafer tatlı hatıradan başka bir şey değil. O günden kalma tek bir hazine var.

Mustafa Kemal'in kendilerine verdiği en kutsal hediye: İstiklal madalyası". Cumhuriyet bayramı olduğu belli olan törenlerde efeler anıta çiçek koyarlar.

Vurun Kahpeye (AM)

Yön. Orhan Aksoy, Yap. Hürrem Erman

Oyn. Hülya Koçyiğit, Ahmet Mekin, Talat Gözbak, A. Şen, R. Yurdakul, V. Öz.

Filmin başında Aliye öğretmen (AÖ) (H. Koçyiğit) kasabaya geldiğinde Hacı Fettah (HF) (A. Şen) ve Hüseyin ağa (HA) (T. Gözbak) onu görürler. HA ona çapkınca bakar HF Aliye açık olduğu için kötü sözler söyler. Maarif müdürlüğüne gider kendisine Ömer Efendinin (ÖE) (V. Öz) evinde kalacağı söylenir. Burada yine Fettah ve Hüseyin konuşurlar. Ömer Efendi için "Pis kuvayı milliyeci derler. Aliye derse başladığında eşrafın şımarık çocuklarıyla sorun yaşar. Öksüz olan bir çocuğu kaldırıp büyüyünce ne olacağını sorar:

Çocuk. "Kumandan olacağım, düşmanla harp edeceğim" der. Köy kahvesinde Hacı Fettah ve Ömer ağa kuvayı milliye hakkında tartışırlar. Aliye O. Ş. Gökyay'ın "Bu vatan kimin" şiirini okuduktan sonra Hüseyin'in çocuğu öksüz çocukla kavga eder, Aliye Hüseyin'in çocuğunu okuldan kovar. Hüseyin okula geldiğinde onu da kovar. Kumaşçıya gider kumaş almak için yüzüğünü verir:

Kumaşçı."Ne yapacaksın onunla"

AÖ. "Ne mi? Bayrak.

K. "Şimdi bayrağın sırası mı hoca hanım, dört bir yanımız düşmanla çevrili"

AÖ. "Bayrak asıl böyle bir zamanda lazım. Düşmanla mücadelede gücü o bayrak verir bize. Böyle mukaddes bir vazife için de ana yadigarı seve seve verilir"

K. "İyi ama yarın düşman kasabaya girerse bayrağı ne edeceksin

AÖ. "Elbet bu topraklar için şehit düşecek olanlar vardır, onların üstüne sererim" der, ardından düşmanların kasabaya girdiği haberi gelir. Aliye çocuklara kuvayı milliye ruhunu öğretmeye çalışmaktadır. Fettah kasaba meydanında kuvayı milliye aleyhine konuşurken Ömer Efendi müdahale eder, tartışırlar.

HF. "Kuvayı Milliyecinin kanı kafirin kanı gibi helaldir" der.

AÖ öğrencileriyle birlikte köy meydanında marşlar okuyarak yürürler. HF köylüyü bu görüntüye karşı kışkırtır. Onu sıkıştırırlarken Kuvayı Milliye kumandanı Fuat Bey FB (A. Mekin) gelir, kalabalığı dağıtır. AÖ ile bir etkileşim görülür. FB

eşrafın HE'nin evinde toplanacağını HF'ın da geleceğini söyler. HF ve HE aslında gönülsüzdürler ama korkudan kabul ederler. FB toplantıda yardım için gereken parayı eşraftan ister.

Burda FE ile tartışan FB onu tutuklatır. Bu sahneden sonra ÖE aleyhine köylüye propagandalar yapılır. Eşrafın hanımları AÖ'ne gelirler ve kendilerine haksızlık yapıldığını söylerler. AÖ FB'in suçlu olduğunu düşünür. Onun yanına geldiğinde HF'ın aslında Kuvayı Milliye aleyhine olduğu için tutuklandığını öğrenir, ancak yine de onun serbest kalmasını sağlar. FB AÖ'ye aşkını itiraf eder, aralarında nişanlanırlar. Kuvayı Milliyeciler köyü terk ettiğinde halk bayraklar ve marşlarla onları uğurlar. Onlar gittikten sonra HF tekrar propagandaya başlar ancak bu kez ahali ona teveccüh göstermez. HF ve HA düşman kumandanıyla (R. Yurdakul) işbirliği için onun yanına giderler. HF ÖE'yi ve diğer Kuvvacıları düşmana teslim ederler. Öksüz AÖ'ne her şeyi anlatır. AÖ karargaha gider kumandana ÖE'nin durumunu sorar, kumandan da ona aşık olur. ÖE'yi serbest bırakınca HF ve HA buna tepki gösterir. Kumandann AÖ'den hoşlanmasını HF ahaliye karşı kışkırtmaya başlar. ÖE FB'e götürmesi için öksüze bir mektup verir. ÖE yeniden tutuklanır. Aslında kumandan FB'i köye getirmek için kışkırtıyordur. AÖ durumu öğrenmek için kumandanın yanına gittiğinde ondan evlenme teklifi alır. AÖ'i zorlarken HF odaya girer, aralarında bir ilişki olduğunu düşünür, köye gelir dedikoduya devam eder. AÖ kumandanın kollarındadır onlara göre. AÖ FB ile görüşür, ÖE'nin görevini almaya talip olur, marşlar çalar.

AÖ. "Allahım sen Türk ordusunu onların başkumandanı Mustafa Kemal'i koru yarabbim" der, ardından belgesel görüntüler eşliğinde dış ses (H. Esen):

"Evet Allah'ın koruyucu melekleri başkumandan Mustafa Kemal ile birlikteydi.

Mustafa Kemal Büyük Taarruz için son emirlerini verdikten sonra cepheye hareket etti. Son emir şuydu: Ordular ilk hedefiniz Akdeniz'dir ileri. Artık ordular coşmuş başkumandanlarının emrini yerine getirmek için bir çığ gibi bir ateşten sel gibi düşmanın peşine düşmüştü. Kükreyen atların üstünden yalın kılıç süvariler rüzgarı bile geride bırakan bir süratle peşlerinden koşuyor, tarihe altın harflerle yazılacak bir zaferin müjdesini götürüyordu Akdeniz'e" AÖ kumandanı ziyarete gelir ancak amacı odasını aramaktır. Bulduğu belgeleri kopyalar. AÖ belgeleri FB'e verirken kumandana ihbar gelir, evi baskına giderler. AÖ baskını kaldırmak için kendini feda eder, kumandana

gider. FB zarar görmesin diye onun evlenme teklifini kabul edecektir. Düşman askeri çekilince FB bulunduğu yerden kaçar.

Kumandan.”Sizi aşkların en büyüğüyle seviyorum”

AÖ. “Aşkların en büyüğü vatan aşkıdır kumandan”

FB düşman cephaneliğini havaya uçurur ancak kendisi de yaralanır. Kumandan kasabayı terk etme kararı alır. Kendisine bir oyun kurulduğunu anlamıştır bu arada. AÖ’nin yanına gelir ona tecavüz etmek ister, ancak AÖ onu öldürür. Halk ayaklanır hep birlikte düşmanları köyden atarlar, belgesel görüntüler eşliğinde dış ses:

“Artık zafer Türk ordusunundu. Hürriyet ve zafer marşlarını besteliyordu toplar ve tüfekler. Kahraman Mehmetçik süngüsüne davranmış son darbeyi indirmek için, Allah Allah sesleriyle hücuma geçti. Ve 26 Ağustos’ta başlayan Büyük Taarruz Ege’nin incisi Türk İzmir’e zaferin müjdesini getirdi. Bu yalnız İzmir’in kurtuluşu değildi, bütün vatanın kurtuluşuydu. Ve İzmirliler gözyaşları içinde şanlı ordumuzu bağırlarına bastılar. İzmir’e ilk giren birlik kumandanları düşmanın bayrağını indirdiler ve bu ülkenin gerçek sahiplerinin şanlı bayrağını çektiler. Korkma sönmez bu şafaklarda yüzen alsancak, sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak, o benim milletimin yıldızıdır parlayacak, o benimdir o benim milletimindir ancak” HF yine kışkırtmalarına devam eder. Bu kez şanlı ordumuz sözleriyle AÖ’ye düşman kumandanıyla münasebet ve namussuzlukla itham eder. Köylüyü peşine takar AÖ linç edilir. Kalabalık Türk askerini karşılamak için köy meydanına gider. Olayı öğrenen FB AÖ’nün cesedinin yanına gider, AÖ’nün elinde verdiği nişan hediyesi vardır. HF ve HA asılırlar. AÖ’nün naaşı Türk bayrağıyla örtülür. FB şehitlik konuşması yapar, asker selamı verir. “Türk askeri” marşıyla film biter.

İsimsiz Kahramanlar (AM)

Yön. Semih Evin, Yap. Ali Ünal

Oyn. Fikret Hakan, Gülgün Ok, Turgut Özatay, Atıf Kaptan, Bahri Özkan.

Filmin jeneriği akarken “Gafil ne bilir” (Allah yoluna cenk edelim” mehter marşı çalmaktadır. Asker kocası öldükten sonra vefat eden kadının bebekleri iki kişi tarafından evlatlık edinirler. Çocuklar büyüyünce birbirlerini tanısınlar diye kolye takılır. Bu sırada dış ses: “Taht hırsıyla yanan Vahdettin düşmanlarla bir an evvel anlaşmaya karar veriyor. İtilaf devletleri 30 Ekim 1918’de imzalanan Mondros mütarekesinin 7. maddesine dayanarak yurdun dört bucağını işgal hakkına sahip

oluyorlar. Yeni padişah Vahdettin tahttan indirilmemek için İstanbul'u yabancı ayaklar altında ezilmesine göz yumuyor. İşgal kuvvetleri kumandanlarına payeler veriyor" der. Filmin ilk sahnelerinde Türk kadınlarını taciz eden yabancı askerler görülür. Zati Paşa (ZP) (A. Kaptan) Yüzbaşı Veli'yi (YV) (T. Özatay) İstanbul'da ortaya çıkan hadiselere mani olması için görevlendirir. Sarayın önünde kolsuz bir Türk bağırarak "Bak bak görüyormusun şu güzel sarayı. Yazıklar olsun akıtılan kanlara. Bu millet onları böyle saraylarda yaşattı. Onlarda şühedânın kanıyla sulanmış bu aziz toprakları düşmana sattılar. Tüh Allah belalarını versin" der. Bu konuşmaları ZP'nın kızı Binnur (B) (G. Ok) duyar, çok etkilenir. Mihriman dadı (M) (M. Handan) ise padişaha şükretmeleri gerektiği yerde âsîlik yaptıklarını, bunların kul kısmını ilgilendiren şeyler olmadığını söyler. Bu sırada gözaltına alınan bir millici (Rüştü) (R) (H. Ceylan) kaçar, arkasından ateş ederler, karısı "saray köpekleri" diye bağırır askerlere. Ali Naci (AN) (F. Hakan) R'nün karısını sorgularlarken burayı basar, çatışmada yaralanır. Kaçarken ZP'nın köşküne girer, askerler oraya girmeye cesaret edemez. B AN'yi saklar, aralarında bir yakınlaşma olur. YV B'la evlenmek istemektedir. AN ölen babası üzerine intikam yemini eder. Milliciler Anadolu'ya silah göndermek için para bulmak zorundadırlar. Kadir çavuş (KÇ) (K. Savun) "düşman kumandanının önüne parayı dök cephaneliği verir sana" der. YV ZP'ya telefonda direnişçilerin adını verir, kızı B de bunu duyar ve millicilere haber vermeye gider. AN paşanın konağına gelir, burada YV onu yakalar, B gelince dövüşmeye başlarlar, YV yaralanır. B ona arandığını söyler. Bu sırada YV kendine gelir. Yerde kolye bulur, kendisinin sanır, ancak bu kardeşinin kolyesidir. YV ile AN kardeştirler. Bir hafiye ZP'ya kızıyla AN'yi birlikte gördüğünü söyler. ZP YV'ye B'un kaçırıldığını söyler. Yakalanan milliciler ZP'nın huzuruna getirililen millicilerden KÇ onun yüzüne tükürür. ZP'nin haklarında verdiği kurşuna dizilme kararı uygulanır. Eski bir asker YV'nin yanına gelir ve onu işgalcilerle işbirliği yaptığı için kınar. Milliciler Ankara'ya önemli kişileri kaçırma kararı alır, bu sırada içlerinde bir hafiye vardır. ZP'ya kaçanların içinde AN ve kızının da olduğunu söyler. Babası hâlâ kızının kaçırıldığını sanmaktadır. Parolayı öğrenen YV millicilerin karargahına girer. B'u görünce pişmanlığını anlatır, artık millicilere yardım etmek istediğini söyler. AN gelir, YV ona kolyeyi gösterir, kardeş olduklarını anlarlar. YV de mücadeleye katılma kararı verir, ancak bu sırada ZP ve askerleri dışarıda belirince onun ihanet ettiğini düşünürler. Milliciler çarpışmaya girerler. YV çarpışmadan çıkmaları için millicilere

yardım eder. AN artık ona güvenir ve silah verir, birbirlerine sarılırlar. İki kardeş birlikte çarpışmaya başlarlar. YV AN'ye yol açar, kendisi tek başına çarpışarak ölür. AN ve B Ankara'ya geçerler. AN bayrağa selam durur ve Mustafa Kemal'le silah arkadaşlarına ait belgesel görüntülerle film son bulur.

1965

Çanakkale Aslanları (AM)

Yön. Turgut Demirağ, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Tanju Gürsu, Ajda Pekkan, Muzaffer Tema, Atıf Kaptan, Hulusi Kentmen.

Filmin başında bir gazinin selamıyla şehitlik görüntülerinin üzerine Mehmet Akif'in "Çanakkale Şehitlerine" şiirinin bir kısmı seslendirilir. Harekat planı yapan düşman kumandanları artık Çanakkale'ye girmek üzeredirler. Belgesel görüntüler eşliğinde top atışları yapılır. Türk askerleri beklemek zorundadırlar, zira emektar silahlarının menzili onlara göre kısadır. Burada silahların eşitsizliği vurgulanmaktadır. Siperlerde bekleyen askerler "Sen mertçe dövüşürsün, onlar uzaktan uzağa" diye düşmanın yüzyüze muharebeden korktuğunu vurgular. Sonraki sahnede, Esat Paşa (İ. Hemşeri) düşmanın Sebdülbahir ve Arıburnu'na çıkacağında ısrarcı olduğundan, Liman Paşa (A. Nipton) ile bir tartışma yaşar. Burada öleceklerin Türk askeri olacağı için kendisinin daha çok sözü olması gerektiğini söyler, ama emir kesindir. Kara muharebeleri başlar. Toplantı esnasında bir kumandan:

"Şu gördüğünüz sırtlarda Mustafa Kemal Bey tarihi mesuliyeti aşağı yukarı Çanakkale'nin mukadderatına tesir edecek bir karar vererek Liman Paşa'dan emir almadan fırkasıyla beraber taarruza başlamıştır. İşte Çanakkale'yi kurtaracak bu karardır" der. Şiddetli çatışmalar esnasında Itri'nin "Salat-ı ümmiye"si okunur ve Türk askeri "Allah Allah" sesleriyle hücuma kalkar. Muharebeyi kazanan askerlere Enver Paşa bir konuşma yapar. İki papaz yürürken yanlarına gelen Aleko yeni gelen elbiselerini gösterir. Papaz (S. Orkan) Türk'e benzediği için ona tepki gösterir. Genç "Biz zaten Türk değil miyiz" deyince,

1.Papaz. "Değiliz, bu topraklar yeniden bizim olacak" der. Yanındaki papaz:

2.Papaz. "Madem ki bu topraklar üzerinde yaşıyoruz ve onun nimetlerinden paylaşıyoruz, biz de bu memleketin evladıyız" der.

1.Papaz “Başka bir kiliseye naklinizi Fener Patrikhanesi’ne bildireceğim. Dinimize aslınıza nasıl ihanet ettiğinizi bildireceğim”

2.Papaz. “En büyük ihaneti siz işliyorsunuz, bu da vatana ihanettir” der

Sonrasında Aleko’ya cephaneliğe atması için bir bomba verir. Mehmet’in (T. Gürsu) toprakla teyemmümünün ardından bir bölüğün namaz kıldığı görülür. Ardından iki papaz arasında bir öncekine benzer sahne tekrarlanır. 1. Papaz diğerini yine vatan hainliğiyle suçlar. Bu arada Aleko asker kıyafetleriyle gelir ve her şeyi öğrendiğini aslında kendisinin Türk olduğunu söyler. Papazın verdiği bombayı ona atar kendisi de şehit olur. Kumandan (H. Kentmen) ölümcül bir göreve gittiklerini ve haklarını helal etmelerini emrindeki kumandanlara söyler. Askerler bir taraftan helalleşme mektupları yazarlar diğer taraftan namaz kılınır. Mehmet düşman askerlerine su götürürken yakalanır, kumandanlarına komutanının onlara su gönderdiğini söyler. Kumandan:

K. “Gönderdiği suyu muhabbetle karşılıyoruz. Nezaketinize zaten diyecek yoktur. Asker seni bizimkiler kabaca karşılaşımış hırpalamışlar, kusura bakma. Yaralısın sen hastaneye götürsünler. Hastane çadırında temizlerler dikerler” der. Burada askerlik şerefi vurgulanır. Hastaneye giden Mehmet burada hemşire Lora (A. Pekkan) ile tanışır, bir aşk başlayacağı anlaşılır. Mehmet düşman askerlerinin verdiği hediyelerle dönerken kumandan askerlik şerefi örneği verir.

K. “En samimi temennim Türkler gibi mert bir milletle düşman değil dost olmaktır. Sen gidesin diye ateşkes ilan ettim” der. Mehmet aslında oraya yanlışlıkla gitmiştir söyledikleri bir yalandır. Kumandan “Türk askeri yalan söylemez” deyince Mehmet “Ama düşmana söyler” der. Liman Paşa Fevzi Bey’in yerine Mustafa Kemal’i Anafartalar grup kumandanı yapar. Mehmet düşman karargahına sızar burada yaralanır. Revirde tedavi görürken yaralı yabancı bir askerle karşılaşır, Lora aslında onunla nişanlıdır. Düşman mitralyözünü susturmak isteyen birlik kumandanlarıyla birlikte şehit olur. Düşman kumandanı (A. Kaptan):

K. “Teslim olmaktansa hayatını istihkar etmek isteyen bu zabitin asalet ünvanı nedir”

Türk askeri.”Asalet ünvanının sizce meçhul olmasına hayret ettim. O Türktür”

K. “Bu kahraman ve cesur zabiti sağken tanımayı çok arzu ederdim. Ona örf ve adetlerinize göre ne gibi merasim yapacaksınız”

Türk askeri.”Dinimiz şehitlerin elbiseleriyle gömülmelerini emreder” Düşman askerlerinin selam duruşuyla tören yapılır. Mehmet düşman mitralyözünü ele geçirir, silah düşmana dönmüştür artık. Türk askeri marşlar eşliğinde büyük bir taarruz yapar. Düşman kumandanı toplantıda (M. Yenen) ölüleri sayar ve “Görüldü ki Çanakkale geçilemez” der. Filmin sonunda Mithat Cemal’in “On beş yılı karşılarken” şiirinden bir bölüm okunur.

Altay’dan Gelen Yiğit (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Tülin Elgin, Danyal Topatan, Reha Yurdakul, M. A. Akpınar.

Dinlenmek için bir hana giren Karaoğlan (KO) (K. Tibet) burada Camoka (C) (D. Topatan) ve adamlarıyla boğuşur onları alteder. C ona adamı olmasını teklif eder, KO bunu reddeder. KO handa uyuyacakken hancının karısı (A. Feray) onunla birlikte olmak için odasına girer. Burada daha sonradan stereotip haline gelen bir temsilin ilk örneğini görürüz. KO bir köprü üzerinde Balaban (B) (M. A. Akpınar) ile karşılaşır. Onunla dövüşür ancak sonra dost olurlar. KO Kaşgarlı Burhan’ı (KB) (O. M. Arıburnu) aradığını söyler, böylece filmin hikayesi ortaya çıkar, ondan babasının (R. Yurdakul) intikamını alacaktır. Babası Baybora (B) (R. Yurdakul) Ece’yi (S. Pekin) seviyordur, KB onları kıskanmaktadır. KB Ece’yi öldürür, Baybora yetişir çocuğu KO’ı kurtarırken KB’ı yaralar. KO bir dere kenarında Ülger (T. Elgin) ile karşılaşır ona aşık olur. Ancak Ülger Melkitler başbuğu ile evlenecektir.

KO. “Melkitler şu acunun en kötü, en pis ulusudur, gelin gidecek başka yiğit bulamadın mı” deyince Ülger elinden bir şey gelemeyeceğini söyler. Ülger’in abisi Yargoçak (Y) ile karşılaşan KO onunla dövüşür, sonrasında:

KO. “Biz yabancı değiliz, burası Uygur Türklerinin yurdu sayılır”

Y. “Yakında bütün heryer biz Naymanların olacaktır”

B. “Sen Uygur Türklerine üzengi bile tutamazsın be”

KO. “Cengiz Han’a Türklerle dövüşmeyeceğinize söz verdiğinizi unutma”

Camoka KO’nın yolunu keser ona Y’nin kardeşini kaçırması için yardım etmesini söyler, ancak KO bunu kabul etmez. C kızı KB’a götüreceğini söyleyince KO onu bulacağı için teklifi kabul eder. Camoka KO’ı kandırır ve kızı kaçırır. Yargocak Camoka’yı yakalar onunla dövüşür ancak yenilir. KO Y’ın kardeşi Ülger’i kurtarır ve

kaçar. Camoka yollarını keser ancak KO onun kemiklerini kırar. Cengiz Han (CH) (A. Saran) KB'ı ziyaret eder. Ancak Burhan'ın amacı Han'ı öldürmektir. KO CH zehirlenecekken yetişir:

KO. "Beni bağışlayın yüce hakanım. Türklerin, Moğolların, Tatarların ve bütün ulusların başbuğunu kurtarmam gerekti" der. KB onu yakalatmak ister ancak CH buna engel olur. KO içkinin zehirli olduğunu söyler. KO KB ile çarpışır onu öldürür. CH Baybora'nın Bizans'da olduğunu ve onu bulmasını söyler.

Horasan'ın Üç Atlısı (TİS)

Yön. Natuk Baytan, Tunç Başaran Yap. Eşref Ekicigil, Yaşar Ekicigil.

Oyn. Cüneyt Arkın, Figen Say, Tunç Oral, Peri Han, Levent Kral, Y. Köksal.

Sancar'ı yakalamak isteyen Vali Tayyar'ın (VT) (L. Kral) adamları onun karısını (P. Han) döverler, kadın kör olur. Ebu Müslim Horasani (EMH) (C. Arkın) daha çocuktur, oradan kaçar. Döndükten sonra annesinin kör olduğunu babasının asıldığını görür. Annesiyle birlikte amcası Zeyd'in (A. Ekdal) yanına giderler. Kardeşi Kültegin (T. Oral) kaybolur, bir kadın onu bulur ve evlat edinir. İki genç de büyür, VT Kültegin'in yerini öğrenir, onu yakalatır. Kurtulan Kültegin sonra EMH'yle karşılaşır, kardeş olduklarını anlarlar. EMH VT'ın kızkardeşi Şehnaz'ı ((F. Say) kaçırır, ve ona:

EMH. "Babam Ehlibeyttendi. Sırf Hz. Ali'ye olan sevgisi yüzünden öldürüldü" der. Arkadaşını serbest bırakmaları için Şehnaz rehin tutulur, ancak VT'nin adamı onu oradan kaçırır. Şehnaz saraya döner ancak EMH'ye aşık olmuştur. EBH saraya arkadaşını kaçırmak için geldiğinde Şehnaz'ın odasına saklanır. Şehnaz onu gizler, gece sevişirler, sonrasında EMH onun yardımıyla gizli geçitten kaçar. Burada sonrasında Bizans sarayında tekrarlanan bir stereotipin ilk örneği görülür. VT durumu anlar, kardeşini döver ve onu Vali Kirimani ile evlendireceğini söyler. Şehnaz kendisini kurtarması için EMH'ye haber gönderir. EMH saraya gelir hem Şehnaz'ı kurtarır hem de VT'yi devirip yerine Buğra'yı geçirir.

Horasan'dan Gelen Bahadır (TİS)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Eşref Ekicigil, Yaşar Ekicigil

Oyn. Cüneyt Arkın, Tunç Oral, Figen Say, Peri Han, Levent Kral, Y. Köksal.

Ebu Müslim Horasani filmlerinin ikincisidir. Filmin başında dış ses (A. Palay) Ebu Müslim Horasani (EMH) (C. Arkın) Peygamber soyunun ve sonrasında babasının öldürülmesinin intikamını Emevilerden alacağını söyler. Babasının ölümünün ardından kör annesiyle birlikte Zeyd amcasının (O.Türkoğlu) yanına giden EMH onun himayesine girer. Amcası onu askerlik olarak eğitir. EMH büyüyünce intikam için yola koyulur. Vali Tayyar'ın (VT) (L. Kral) altınlarının olduğu kervana saldırır, altınları halka dağıtır. VT saldırıyı kimin yaptığını sorduğunda Horasan'lı bir Türk olduğu cevabı verilir. VT Abdülhaşim'i (AH) (Y. Cener) onu öldürmesi için görevlendirir. EMH AH'le karşılaşır onunla dövüşür ve yener. Abbasioğulları'ndan İbrahim EMH'ye bir mektup gönderir. Ondan Ehlibeytin intikamını almasını ister. VT EMH'ın annesi ve karısı Şehnaz'ı (F. Say) kaçırtır ve amcasını öldürtür. Sarayda bulunan AH kendisini öldürmediği için EMH'e dostluk duyguları besliyordur. EMH'i annesi ve karısını kurtarmaya çalışırken yakalanır, sonrasında AH onu ve ailesini kurtarır. EMH arkadaşlarının da yardımıyla kaleyi ele geçirir, VT'yı öldürür.

Artık Düşman Değiliz (AM)

Yön. İlhan Engin, Yap. Kazım Yurdakul

Oyn. Ekrem Bora, Ajda Pekkan, Turgut Özatay, Neriman Köksal, S. Turan

Zafer Gazanfer (ZG) (T. Özatay) ahlaksız bir işadamı ve belediye reisidir. Kardeşi Galip'i (S. Turan) kendi pis işlerinde kullanmaktadır. Karşı partinin yerel teşkilat başkanı Hakkı (M. Ener) da siyasi kirlenmişliğin içindedir. Partisinin gönderdiği aday Ayhan Tekin (AT) (Ekrem Bora) teşkilat tarafından kabullenilmez, ancak zahiri olarak onu destekler görünürler. Adayın karşılanmasının, Ankara'ya gazeteciler tarafından abartılarak aktarılması dahi, bir siyasal eleştiri olarak dikkat çekicidir. ZG kan bankasında yolsuzluk yapmakla suçlanmaktadır. Muhabirler bu olayı farklı aktarırlar. Onların görüşmesinin postanede diğerlerinden daha önde sıraya alınmasıysa bir eleştiri olarak dikkat çeker, zira sonra vatandaşın yaptığı görüşmede akrabasının kan kaybından öldüğünü öğreniriz. AT idealist solcu bir politikacı tiplemesi çizer. ZG AT'nin etkisini yok etmek için onun sünnetsiz ve ahlaksız ilişkiler yaşadığı iddiasını ortaya atmaktadır. AT toprak reformu ve sömürü üzerine konuşmalar yaparken halk ZG'nin iftiraları yüzünden galeyana gelmektedir. Mitingde ezan okununca AT susmak zorunda kalarak hakkındaki dinsiz ithamlarını yok etmek ister, sonrasında konuşmacı onun hakkındaki iddiaların iftira olduğunu söyler. AT Handan'ın (N. Köksal) kızı Alev

ile (A. Pekkan) aşk yaşamaya başlar. Hakkı'nın kızının da (S. Pekkan) Galip ile ilişkisi vardır. Ama tam aksi yönde AT aleyhine bunları siyasi propagandada kullanmak isterler. ZG'nin Handan'dan evlilik dışı çocuğu olur, bundan sonra her şey değişir, yumuşamaya başlar. AT aleyhte propaganda imkanı olmasına rağmen bunu etik nedenlerle kabul etmez. Galip Mine'nin ölümünden sorumlu tuttuğu abisi ZG'yi öldürür.

Kartalların Öcü (AM)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. Osman Fahir Seden

Oyn. İzzet Günay, Fatma Girik, Süleyman Turan, Kadir Savun, Muzaffer Tema.

Kıbrıs'a yönelik gizli bir harekat için bir araya gelen üç eski asker arkadaşı bunun için hazırlık yaparlar. Güner (F. Girik) üsteğmen Samim (S. Turan) ile sevgilidir. Ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır, Samim zarar görmesin diye ondan gizler ayrılmak istediğini söyler. Bunun için üsteğmen Kemal'i (İ. Günay) aracılık ettirir. Ancak bu süreç içinde birbirlerine aşık olurlar. Güner'in umutsuz durumununun ancak bir aşk ile ya da kendisini çok sevindiren bir olayla iyileşebileceği söylenmiştir. Onun öleceğinden habersiz olan Samin Kemal ile onu bir arada görünce arkadaşıyla arası bozulur. Kıbrıs harekatına giderler, burada Türk savaş uçaklarının da yardımıyla Rum örgütünü yok ederler. Kemal ve Samim birlikte kelime-i şehadet getirerek şehit olurlar. Bu arada Güner'de ölmüştür. Mezarları başında üçüncü görevli olan başçavuş Kadir (BK) (K. Savun) dua eder:

BK. "Rahat uyu kızım, sana onların selamını getirdim. Vatanları için dövüşerek öldüler, bayrakları için dövüşerek seve seve öldüler. Seni severek öldüler" der.

Haremde Dört Kadın (AM)

Yön. Halit Refiğ, Yap. Özdemir Birsel, Nüzhet Birsel

Oyn. Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan, Pervin Par, Cüneyt Arkın, Sami Ayanoğlu.

II. Abdülhamit döneminde geçen filmde Osmanlı'nın son yılları bir paşanın konağından anlatılmaktadır. Sadık Paşa (SP) (S. Ayanoğlu) dönemin diğer paşaları gibi hayli zengin, rüşvetci bir görünümdedir. İngiliz elçisinin (H. Kutman) ziyaretinde onunla bir iş için binlerce altın karşılığı anlaşma peşindedir. Ruhşan (N. Aydan) paşanın dikkatini çekince haremin diğer kadınları ona saldırır.

Ruhşan.“Cariye parçaları, satılmış etler” der onlara. SP’nın yeğeni Dr. Cemal (DC) (C. Arkın) yakışıklılığıyla konağın ilgi odağıdır. Mihrengiz (B. Menekşeli) ona aşıktır ancak Şevkidil (A. Feray) ile bir ilişkisi olduğu intibaı edinilir. Ruhşan ile DC arasında aşk vardır. SP Ruhşan ile evlenme kararı almış, bu arada Tıbbiye’de ihtilalcilerin yakalandığı öğrenilmiştir. Saraya gelen yabancı terzi haremdekilerle sokağa çıkar.

Terzi. “İstiyor sizin Jöntürkler bizim gibi, yok dört karı, yok karı boşamak. Karı-erkek bir. Canı istediğini yapacak. Göksu, Beyoğlu, gidecek tiyatro gece”

Gülfem. “Gece de mi gezecekmiş. Allah göstermesin. Tevekkeli teğil Padişahımız bu Jöntürk gavuruna aman vermiyor. Hay çok yaşasın”

Ruhşan. “Ne biliyormuş Jöntürklerin böyle şeyler istediğini”

Şevkidil. “Sahi biri aldatmış bunu. Hiçbir Müslüman ister mi böyle şeyi. Hem de erkek. Jöntürk bile olsa istemez bizim erkekler böyle şeyleri. Anladım Avrupa’ya kaçan Padişah düşmanlarını söylüyor bu. Onları Osmanlı sanıyor. Yok Osmanlı onlar, onlar gavur”

Mihrengiz. “Allah onların belasını versin, sürüm sürüm sürünsünler inşallah”

Terzi. “Söylediniz siz paşa efendiye. Yılbaşında yapacak eğlence, biz istiyor büyük bir çam, büyük”

SP’nın yeğeni Rüştü (T. Gürsu) Gülfem ile karşılıklı aşk yaşıyordur. Ancak bir gün onu beklerken Şevkidil gelince onunla sevişir. Ardından gelen Mihrengiz ile de sevişir. Dışarı çıkarken gelenler olunca, saklanır terzinin odasına girer, onunla da sevişir. Gülfem geldiğinde artık takatsız düşmüştür, kaçar. Gülfem’in derdi ise bir çocuk yapıp kendisini garantiye almaktır. Jöntürk Emin (JE) (Ö. Somer) yaralanmış, DC’in yanına konağa gelmiştir. DC onu Harem’e saklar. Harem kadınlarının bazıları onu tanırlar, yardımcı olurlarken onun Jöntürk olduğunu öğrendiklerinde tavırları değişir.

JE. “Yakalandığım zaman beni asacaklar biliyorum. Ama inanın biz millet düşmanı değiliz. Hürriyetimiz için mücadele ediyoruz”

Şevkidil. “Bir hürriyettir tutturmuşsunuz. Ne olacak hürriyet olunca”

JE. “Hepimiz kurtulacağız, bu rezil şartlardan, insanca yaşayacağız”

Mihrengiz. “Neyimiz var kurtulacak bizim. Gül gibi yaşıyoruz Padişah’ın sayesinde”

Gülfem. “Gavur oyunu bu hürriyet dedikleri. Kadınların kötü yola düşmesini istiyorlar” derler ve onu haber verirler. İşin içinde DC olduğu anlaşılır. Onun da Jöntürk olduğu ortaya çıkar.

SP. “Padişah’a karşı gelmek Farmasonluk değil mi. Devleti yıkmak değil mi. Bu gün rahat yaşıyorsak, refah içinde yaşıyorsak Padişah efendimizin sayesinde”

DC. “Yalnız bizim rahatımız mühim değil, bütün Anadolu insanının da rahata kavuşmalı, biz onun için mücadele ediyoruz”

SP. “Size mi düştü Anadolu insanının tasası. Bunların hepsi bahane, Anadolu’yu seviyorsunuz da İstanbul’da işiniz ne, niçin Avrupa’ya atıyorsunuz kapağı, geçsenize Anadolu’ya”

DC. “Yılanın başı İstanbul’da.

SP onu kovar. Rüştü SP’nin rakibi olan Nizamettin Paşa’nın (NP) adamına (H. Baradan) ikbal karşılığı yardım sözü verir. Bu sayede hem Harem’e hem de servetine sahip olacaktır. SP Ruhşan ile evleneceği gün DC onu kaçıracakken Rüştü ile NP’nın adamı arasındaki konuşmayı duyar, bunu SP’ye haber vermek için konağa döner. SP ile birlikte planı bozarlar. Mihrengiz DC’yi kaybedeceğini anlayınca onu bıçaklar. Ardından bir Jöntürk’ü öldürdüğünü söyler ve “Padişah’ım çok yaşa” der.

1966

Ay Yıldız Fedaileri (AM)

Yön. Semih Evin, Yap. Sabahattin Koçak

Oyn. İzzet Günay, Esen Püsküllü, Rıza Tüzün, Nuran Aksoy, Erol Taş.

Film “Türk Askeri” marşı jeneriğiyle açılır. Remzi (Ö. Han) silah temini için verilen parayı zimmetine geçirmiştir. Milliciler parayı geri alır ve onu öldürürler. Yüzbaşı Ahmet (YA) (İ. Günay) işgal güçlerine çalışan Despina’nın (N. Aksoy) aşığı gibi davranıp ona yanlış istihbarat vermektedir. Ona sanki bu ülkeden ve insanlarından bıkmış gibi bir izlenim verir. Tarihi bir kişilik olan Hirisantos da (H) (A. Yörükaslan) yer almaktadır filmde. Rumlar Palikaryalar adıyla simgeleşirler ve işgal sonrası iyice yoldan çıktıkları vurgulanır. YA Miss Beatrice (MB) (E. Püsküllü) ile tanışır. H tarafından kaçırılan bir Türk kızı çıplak dans etmeye zorlanır. Bir Rum kadın ben oynayayım derken, Türk kadın intihar eder. YA Aksaray’lı Ahmet olarak kabadayı kimliğinde Hrisantos’un meyhanesini basar:

YA. “Bu memleket Türktür, Türk kalacaktır. Ekmeğimizi yiyip sırtımızdan vuranları kahrederiz” der. AB Hrisantos’u yakalar onu döver, nâmı yayılır. İsmail Çavuş’un (İÇ) (E. Taş) karısı (N. Güvenç) yakalanır, baskıyla millicilerin yerini söyler. Düşman kuvvetleri karargahı basar, YA yaralanır. İÇ olayın arkasında karısının olduğunu öğrenir. Karısı vicdan azabıyla intihar eder. Yaralanan YA Despina’nın yanına gider, baygınlık halinde sayıklarken kimliği ortaya çıkar. Gözlerini açtığında karşısında Hrisantos vardır. YA işkence görürken milliciler onu kurtarır. YA Despina’nın evine gider onu öldürür. MB ve Mr. Scott (H. Kutman) milliciler tarafından yakalanırlar.

MB onlara haydut deyince YA onu karargahın alt katına götürür ve elbise diken yaşlı kadınları, yaralı askerleri gösterir. Bunlar haydut mu der. MB etkilenmiştir. YA onu Kantocu Verjin’in (KV) (A. Arsan) yanına götürür. MB buna şaşırır, bir Hristiyan olduğu halde neden millicilere yardımcı olduğunu anlayamaz:

KV. “Neden hayret ediyorsunuz. Biz milletçe istiklal harbi veriyoruz. Alt kattakileri gördünüz”

MB. “Ama siz Hiristiyansınız”

KV. “Her şeyden önce bu vatanın çocuğuyum. İstiklalimiz için, hürriyetimiz için ben de bir şeyler yapabilirsem ne mutlu bana”

MB. “Sizi anlayamıyorum”

KV. “Çünkü bizleri, bizim memleketin insanını bilmiyorsunuz”. Konuşmalarında ikisinin de YA’e aşık olduğu anlaşılır. MB evine gönderildiğinde babası kumandana (M. Gözalan) millicileri över. Kumandan onlara karşı harekat yapılacağını söyleyince bunu haber vermek için millicilerin yanına gider, onlarla birlikte savaşma kararı alır ve Ankara’ya gider.

Bir Millet Uyanıyor (AM)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Nahit Ataman, Ertem Eğilmez

Oyn. Kartal Tibet, Hayati Hamzaoğlu, Tugay Toksöz, Münir Özkul, Atıf Kaptan.

Filmin başında dış ses: “Yıl 1919. Birinci Dünya Savaşı sonunda Osmanlı orduları her cephede yenilmiş, çökmüş ve dağılmış. Türk milleti senelerce sürmüş savaşlarda sayısız evlatlarını vere vere yorgun, fakir ve ümitisiz düşmüş. Aciz ve korkak saray idaresi, tarihi şan ve şeref dolu bir milletin asla kabul etmeyeceği bir

mütarekeyi imzaya boyun eğmiş. Harbin galipleri mütareke şartlarına uymuyorlar. Bir vesileyle donanmaları İstanbul'da" diyerek devam eder. Belgesel görüntüler önce Padişah ve saray çevresinde başlar sonrasında Mustafa Kemal ile devam eder, bu arada marşlar çalmaya başlar ve devam eder: "Evet bir millet uyanıyor. Türk'ün dünkü uşakları nasıl bir ateşe bastıklarının farkında değillerdi. Vakarlı bir işgal ordusu gibi değil, vahşi bir istila sürüsü gibi hareket ettiler. Tarihi kadar ulu bir milletin başrağına saygı göstermesini bilmediler. Yağmaya ve katliama giriştiler. Beşikteki masumdan, secdedeki mümine kadar önlerine gelen insanın kanına girdiler. Mübarek Türk anasının iffetine, el değmemiş Türk kızının ırzına tecavüz ettiler. Minarelerden göklere dua yerine sanki hıçkırıklar yükseliyordu. Türk milleti ölmeyi göze alırdı ama uşaklarının uşağı (tam burada patrikhaneden bir papaz görülür) olmayı göze alamazdı…" diye devam eder. Bir laterna eşliğinde eğlenen Rumlar (papaz da vardır aralarında) Kral Konstantin'in geleceğini haber alır. Münadi bunları söylerken yanlarından huzursuzca geçen Türkler vardır. Birisi "Fesüpanallah, ezan-ı Muhammedi okunurken olur mu bu" der. Kaymakam (K) "Bakalım o namazı daha kaç gün kılacağız" der ve bir asker gelir ve Mülazım Faruk'un (MF) (T. Toksöz) silah deposunu boşalttığını haber verir. Kaymakam bu habere kızar ve MF'a İstanbul'un emri olduğunu eslihanın teslim edileceğini söyler.

K. "Unutma efendi zat-ı şahanenin bir bendesi, bir zabitisin"

MF. "Değilim. Ben yalnız bu milletin bir zabiti, bu milletin bir kölesiyim" der ve rütbelerini yırtar atar.

Papaz. "Faruk efendi çok fena yapıyor sen"

MF. "Papaz efendi işine bak sen" der, Kaymakam ve diğerleri müsaade etmeyeceklerini söyleyince Yüzbaşı Davut (YD) (K. Tibet) gelir, müdahale eder ve silahları götürür. Çanakkale 96. Alayını tekrar bir araya getirmek için göreve başlarlar. Önce Kara Bilal'i (D. Topatan) bulurlar. Ancak onun köyüne düşman saldırı yapmış, kızına da tecavüz etmiştir. Sonra Tilki Onbaşı'yı (M. Özkul) ve Borazan Rıza'yı (BR) (İ. Yüce) bulurlar, onlar da mücadeleye katılmayı kabul eder. BR yakalandığında konuşmasın diye dilini ısırmış dilsiz kalmıştır. Koca Ahmet (KA) (E. Taş) ise savaşta çolak kalmış, tekavüte ayırttıkları için orduya küsmüştür. Eve geldiğinde annesi ve karısı ona kızar, haklarını haram ederler. Karısı başörtüsünü verir, al bunu tak diye. KA

de millicilere katılmaya gider. Bigalı Ömer Efe de (H. Hamzaoğlu) onlara katılır. Hep birlikte bir kasabaya giderler. Burada mücadeleye katılmaya gönülsüz kişiler vardır.

Şahıs. "Ne yapabiliriz Yüzbaşı bey"

YD. "Karşı koyarız, vuruşuruz"

Şahıs. "Hangi askerle, hangi silahla"

YD. "Bu milletin her ferdi askerdir. Silahı da kalbinde yatan istiklal aşkıdır"

Hoca. "Efendi oğlum. Bunlar kalbi mücerrette kalmaya mahkum laflar. Hakikat şudur ki Asakir-i mansure-i şahane büyük bir harbi kaybetmiştir. Dersaadet işgal olmuştur, bu duruma cennetmekan Padişahımız dahi karşı koyamazken bizler kim oluruz"

YD. "Bizler milletiz hoca efendi. Mukavemet mümkündür"

Hoca. "Mukavemet ihanettir. İteatsizliktir"

YD. "Kime"

Hoca. "Sahib-i saltanat Padişah efendimize. İradedir bu efendi"

YD. "Sahib-i saltanat millettir. İrade milletindir hoca efendi"

Hoca. "Tövbe estağfurullah. Efendi, efendi şu söylediklerinizemirlere iteatsizliktir"

Köylü yıllarca her türlü cephede savaştığını çocuklarını şehit verdiğini ve artık bu mücadelenin içinde olmayacağını söyler, diğerleri de ona katılır. Sadece Ziya (Ö. Somer) onlara katılır. YD kasabalılara kızmaz, bugüne dek hedefsizce savaştıklarını söyler. Burada Osmanlı'nın son dönem savaşlarına yönelik bir eleştiri söz konusudur. Halk düşmandan kaçarken YD onları durdurur, mücadele etmelerini söyler.

1.Kadın. "Kaçmayalım da gavura kaltak mı olalım zabit efendi"

2.Kadın. "Sus len, yüzbaşı haklı. Len kahpe dölleri. Ne bokuma şehit anası, ne bokuma şehit babasısınız siz. Kalıp da gebermek, gebertmek varken kaçmak var mı Türk'e. Şurasında zerre iman olan varsa kalsın şehit düşsün" Birlikte köye dönerler. Burada tek başına savaşmak için kalan Yahya Kaptan da (YK) (A. Kaptan) onlara katılır. Torunu Zeynep de (S. Nur) silahıyla birlikte köyde kalmıştır. MF ile karşılaşır, aralarında bir yakınlık gözlenir. Milliciler gizledikleri silahları almak için çiftliğe giderler. Buradaki silahları almak için düşman askerleriyle çatışırlar. Askerlerden birisi Türk kızına tecavüz etmiştir, Bilal onu öldürür. Kızının intikamını da almıştır. Düşman askerleri köye gelirler. Bir kadına köylünün nerede olduğunu sorarlar, gittiklerini

öğrenince kadınları sorar. Ne yapacaksın kadınları denince asker kadın ister der. Silahlanmış olan halk ile birlikte milliciler saldırıya başlar. Düşmanı yok ederler ancak küçük çocuk ölür. Abisi Ziya cenazesinde:

"Senin gibi bir kardeşe sahip olmanın gururu içindeyim. Ölümlerin en güzeline kavuştun sen. Şehitlik mertebesi bütün askerlerin kalbini yakan bir ateştir. Vatanları için canlarını verenlerin gittikleri bir yerdesin. Can borcumuzu vatana içimizde en önce sen ödedin". BR düşman askerinin ekmeğini çalmıştır.

KB. "Yemem ben domuz sütüdür o peynirler" TO ağzındaki ekmeği atar.

BÖE. "İstemem onların ekmeğini"

TO. "Boşver onlar ikiyüz senedir Türk'ün ekmeğini yemişler. Biraz da biz yiyelim"

Hep birlikte "Sivastapol Marşı"nı okurlar. Düşman askerleri teslim olmalarını söylediğinde reddederler. YK düşmanların yanına gider teslim olmayacaklarını söyler. Neye güveniyorsunuz dendiğinde "Oraya (yukarıyı göstererek) sonra buraya (kalbini işaretleyerek)". "Türk önce Allah'ına ve yüreğine güvenir" der ve giderken arkadan vurulur. TO yıllarca sakladığı sancağı göğsünden çıkarır ve camiinin minaresine çıkarak asar. Kumandan köylü kadınları esir almıştır, teslim olmazlarsa onları öldürecektir. Kadınlar bağırırlar teslim olmayın diye, biri "eğer teslim olursan beni yok bil" diye kocasına seslenir. Ancak milliciler teslim olmaz zorunda kalırlar. Mahkemeye çıkarılırlar, hepsi kahramanca savunma yapar. Son söz YD'a verilir.

"Türk milleti susmuş görünüyor. Fakat pek yakında ayağa kalkacak, silkinecek ve istiklaline kavuşacaktır. Ordularımız dağılmış olabilir, Payitahtımız istila edilmiş olabilir. Padişah korkmuş, sinmiş olabilir. Ama başsız kalmayız. Türk milleti tarih boyunca büyük başbuğlar yetiştirmiştir. Bekleyin biri daha geliyor, bekleyin Mustafa Kemal geliyor". Marş çalmaya başlar. "Bu milletin ümidi ondadır. Şu anda o bir şahikanın üzerinde milletine haykırmakta ve şu parolayı vermektedir. Ya istiklal, ya ölüm" hep birlikte tekrarlarlar. "Ya istiklal ya ölüm". Ezan sesleri arasında ölüme yürüyüş başlar. YD "Ankara'nın Taşına Bak" türküsünü söyler, diğerleri ona katılır. Halk da türküyü iştirak eder. Darağacının başına getirilirler. YD halka bakar ve "Allahu ekber" diye bağırır. Hep birlikte devam ederler. Halk Allah Allah sesleriyle koşmaya başlar. Kahramanların asılıp asılmadığı belli olmaz. Dış ses İzmir Marşı ve belgesel görüntüler ile:

“Bu millet nice kahramanlar yetiştirmişti, yine de yetiştirecekti. Yurdun her karış toprağından gür başaklar gibi kahramanlar fışkırdı o günlerde. Hikayemiz bu nice sayısız kahramanlardan bir avuç kadarının şanlı destanıdır” der.

Göklerdeki Sevgili (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Süreyya Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Selda Alkor, Ali Şen, Ulvi Uraz, Figen Han, Fatma Bilgen.

Timur Karaşah (TK) (C. Arkın) zengin bir ailenin çocuğu alan havacı askerdir. Yıldız (S. Alkor) ile tanışır birbirlerine aşık olurlar. TK’nin uçağı bir gösteride arızalanır. Aracını terk etmeyerek bir kahramanlık gösterir. TK’nin arkadaşı Veli (E. Kazançel) Yıldız ile birlikte gelir gösteri uçuşuna. Burada yeni tanışıyor gibi yaparlar. Buluşan sevgililer eve dönerlerken, Kıbrıs olaylarını konu alan gazete manşetleri görünür. Gece kaldıkları yerde birlikte olurlar. Akşam buluşacakları zaman Kıbrıs’a harekat emri gelir, TK gitmek zorunda kalır. Annesine haberi Yıldız’a iletmesini söyler, ancak o bu ilişkiye karşıdır. Haberi vermez. Belgesel görüntüler eşliğinde gazete küpürleri ve gösteriler izlenir. Bir pankartta “Ne çabuk unuttun İzmir’deki tekmeyi” yazmaktadır. Annesi arkadaşlarıyla kağıt oynarken TK’den telefon gelir. Annesi ona Yıldız’a mektubu verdiğini, onun evlendiğini söyler. TK kızgınlıkla Kıbrıs’a gitme kararı verir. Yıldız TK’den hamile kalmıştır. Babası (U. Uraz) TK’nin ailesinin yanına gidip olanları anlatır. Yıldız’ı halasının (M. Sim) yanına gönderir. Kıbrıs’da Rum çeteciler köylüleri kadın, erkek, çocuk demeden kurşuna dizerler. Müezzin ezan okurken şehit edilir. Bir kadın yarı çıplak halde TK’ye doğru koşar ve köye saldırı olduğunu kendisine tecavüz edildiğini söyler. TK Türk bayrağının önüne gelerek:

“Biz de kızıyoruz, gözümüz dönüyor ama ırza geçmiyoruz. Çoluk-çocuk katletmiyoruz. Sivil halka hürmet ediyoruz”

Direnişçi. “Yetmiş iki buçuk millet içinde gerçek farkımız bu işte. Türk adil, müşfik ve şimdi de canavar”.

Rum çeteciler Yeşilçam’ın kötü karakterlerinden seçilmiştir. Türkler geldiğinde birisi “Geldiler, yaşasın Türkiye, yaşasın Anavatan” derken şehit edilir. Küçük bir çocuğu öldüreceklerken yetişirler. Çatışma anında her nasılsa bir kadına tecavüz ediliyordur, buna engel olunur. Bu sahnelerde Cüneyt Arkın’ın daha sonra tarihi filmlerde yer alan dövüş sahnelerinin ilk örnekleri görülür. Rumları aşağılamak için

kullanılan pis Palikarya sözleri dikkat çeker. Filmde bu sahneler yer alırken Yıldız halasıyla konuşurken onun kimbilir nerede gönül eğlendirdiğini söylemektedir. TK Kara Yorgi'nin (KY) (N. Tekçe) dostuyla eğlendiğini öğrenir, sayıları az olsa da tek başına gidip intikam alacaktır. Buradaki kadınlar Rum'durlar, dolayısıyla çetecilerle gönülleriyle sevişmektedirler. KY'nin başını keser, çetecilerin çoğunu öldürse de cephanesi bitince teslim olur. Yıldız bu haberi gazetede okur. KY'yi tek başına mı öldürdün sorusuna:

"Yalnız değildim. Kıbrıs halkının umutlarıyla Tanrı" der.

Karargaha götürülürken direnişçiler TK'yi kurtarırlar. Tehlikeli bir görev için düşmana saldıran TK burada yaralanır, ancak gazetelerde öldüğüne yönelik haber çıkar. TK'nin ailesi Yıldız'ın yanına gider, annesi her şeyi anlatır. TK'ye ilk şehidimiz Cengiz Topel'in şehit olduğu haberi verilir, çok üzülür. Bu olay kamuoyunda önemli bir etki yaratmış, Cengiz Topel'in ismi bir çok yere verilmişti. TK yurda döner, ancak Yıldız'ın Veli'yle evleneceğini duyar, oraya koşar nikaha mani olur.

Fatih'in Fedaisi (ÜH)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Hürrem Erman, Muzaffer Arslan

Oyn. Kartal Tibet, Kenan Pars, Ayfer Feray, Tijen Par, Sevda Ferdağ, S. Turan.

Filmin başında Fatih (S. Turan) Sulh istediklerini, Konstantiniye'ye elçi gönderdiklerini ancak bunun cevabını alamadıklarını söyler. Bu kez Kara Murat'ı (KM) (K. Tibet) görevlendirir. Görevi tahtta iddiası olan ama esir tutulan Orhan Çelebi (OÇ) (İ. Hemşeri) ile Fatma Sultan'ı (FS) (T. Par) kaçırmak ve İmparatoriçe Theodora'nın gizli hazinesi bulup getirmektir. Bir de Ayasofya'da saklanılan, Hz. İsa'ya ait olduğu sanılan, İmparatorluğu zor anında kurtaracak olduğu düşünülen tacı da bulmak zorundadır.

KM. "Hristoslarının başına kuvvet veren taçlarını ulu Padişahımızın ayaklarının dibine sermek boynumun borcudur". KM bir hana gelir. Buraya gelen bir kadını (FS) Andronios (A) (K. Pars) ve askerlerinin elinden kurtarır. Kadının kim olduğunu bilmiyordur. Osmanlı elçisi (H. Kutman) saraya gelir ve Fatih'in isteğini söyler. İmparator II. Konstantin (K) (C. Irgat) bunları kabul etmez. Yanındaki Notoras (N) (M. Ener) ise:

N. “Osmanlı tahtında Sultan Mehmet’den çok hakkı olan Orhan Çelebi’ye ordu ve donanma vereceğiz, Anadolu beylikleriyle birleştirip başına bela edeceğiz”

Elçi. “Orhan Çelebi rahmetli Sultan Murat Han’ın kardeşidir. Damarlarında dolaşan kan asildir. Türk’ü Türk’e karşı kırdıramazsınız” der. Papazlar Aya İrini’de toplanmış ve bir karar almışlardır. K’nin yerine Prenses Zoi’yi (Z) (S. Ferdağ) geçireceklerdir. Maksatları onun Katoliklerle birleşme amacını engellemektir. K ve N Orhan Çelebi’nin yanına gelirler, ondan yardım isterler.

OÇ. “Bizi dindaşlarımıza karşı kullanacağınız anı bekleyene kadar kahrolduk” der. K ve N ona tahta çıkacağını söyleyince:

OÇ. “Sultan Mehmet Bizans’ı mutlak alacaktır. Demin Kur’an’da bu bahsi okuyordum. Hz. Muhammet Konstantiniye’yi fethedecek hükümdar hükümdarların en üyüğü, ordusu da İslam ordularının en kuvvetlisi olacaktır diyor. Allah’ın takdirine karşı koymayın, ona şehrin kapılarını açın” der. Ayasofya’ya Papa’nın temsilcisi (F. Çölgeçen) gelir. Burada meşhur “Kardinal şapkası görmektense, Türk sarığı görmeyi tercih ederiz” sahnesi işlenir. K’e suikast yapılacakken KM onu kurtarır. Kendisini Manuel olarak tanıtır. K onu maiyetine alır ve FS’ı bulma görevini verir. İrini (D. Devrim) onu birisinin beklediğini söyler. Dediği yere gider İrini ile öpüşmeye başlar. Zoi onu bekliyordur, hemen sevişmeye başlarlar. Sonrasında kendisine yardım etmesini söyler. K’nin her şeyden haberi olur. Zoi’yi yakalatmak için adamlarını gönderir. KM hepsini alt eder, oradan kaçar. KM FS’ın adamları tarafından yakalanır. Kim olduğu anlaşılır. Andronikos kabahatli görülüp zindana atılır. İrini Meryem Ana tasvirinin önünde dua ederken KM Papaz kılığında yanına gelir. Günah çıkarmasını ister, sonra kendisini tanıtır, kutsal yerde öpüşür onunla. İrini istavroz çıkarır günah işlediği için. Saraya girmek için yardımını alır. OÇ’nin yanına gelir, saygıyla selamını verir. Kendisine yardım etmek istediğini söyleyince OÇ ona nasıl inanacağını söyler. KM Fatih’in ona verdiği kılıcı gösterir. OÇ kılıcı öper. Eğer kaçarlarken öldürülürse bir daha aleyhine kullanılmasın diye Fatih’e bir mektup yazar. OÇ yakalanacağı an bir daha kullanılmasın diye intihar eder. KM yakalanınca kılıcını tavana atar, kılıç orada yapışık kalır. Burada Kral Arthur efsanesi kullanılmıştır. FS da bulunur, saraya getirilir. Bu arada askerler uğraşmalarına rağmen kılıcı yerinden çıkaramazlar. K FS ile evlenerek Osmanlı sarayında hak iddia etmek ister. KM zindandan kaçarken askerler üzerindeki kukuletaya bakıp onun Zoi olduğunu sanırlar. İçkinin tesiriyle şişman gördüklerini

düşünürler. Tanrı günahlarımızı affetsin diyerek tekrar kadeh tokuştururlar. KM kılıcı olduğu yerden çıkarır. FS'ı kurtarmak için yola koyulur. Zoi Teodora'nın hazinesini çıkarır ancak N Onu öldürtür. KM Andronikos'u öldürür, hazineyi alır FS ile el ele oradan çıkar. Hiristos'un tacı K'e takılacakken KM bir iple uçarak gelir ve tacı kapar oradan kaçar. Hazineyi ve tacı Fatih'in huzuruna getirirler:

F. "Bu hazine ve tacın indimizde tek akçelik hükmü yoktur. Maksadımız Rum diyarının iman bağladığı nesneleri yok edip atmaktır" Fatih KM'a verdiği kılıcı ona hediye eder. KM İstanbul fethine doğru yola çıkarken FS'a bir öpücük kondurur.

Kolsuz Kahraman (B)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Murat Soydan, Suzan Avcı, Reha Yurdakul.

Babası öldürülünce onun intikamını alana dek "atsız" kalacak sonrasında Alpago (A) (C. Arkın) olacak bir yiğidin öyküsü. Bir grup erkek Bela Çiçeği'ne (BÇ) (F. Girik) tecavüz edecekken A yetişir onu kurtarır. Birlikte kımız içerler. BÇ onunla birlikte olmak ister ancak A adını alana dek öyle şeylerle ilgilenmeyeceğini söyler. A Çin Beyinin sarayına gelir, burada bir yarışmaya girer, herkesi yener ve en son bey ile dövüşür, onu öldürür. Bey'in kızı Sarı Çiçek (SÇ) (S. Avcı) onu yaralar. BÇ onu kaçırır, sonra sevişirler. Atsız babasının intikamını aldığı için Alpago ismini alır. Tay Çamako'nın (TC) (M. Soydan) hayatını kurtarır. Buradan itibaren kolsuz rolü yapar, tiplemesi Quasimodo esinlidir. TC ile saraya gelen A burada alaycı bir tip çizer. A kraliçe SÇ'nin odasına girer onu öper, sevişirler. SÇ uyandığında gece olanları rüya sanır. BÇ yakalanır, zindana işkenceye götürülür. İşkence edenler "Alçak Türkler. Hepinizin kökünü Orta Asya'dan kazıyacağız, hepinizin" derler. A BÇ ve diğer Türkleri kurtarır. En büyük Çin başbuğu Hiyoug tu Siyong (HS) (A. Kaptan) saraya gelir. A Gültekin'e (G) (R. Yurdakul) götürmek için buradaki gizli planları çalar. A bir oyunla bu işin arkasında TC olduğuna inandırır. TC "hain Türklerle işbirliği nedeniyle idam edilecektir". A onu kurtarır. Hep birlikte handa eğlenirken SÇ oraya gelir, yakalanır. Hangi milletten olduğu belli olmayan birileri gelir hepsini yakalarlar. A onları kurtarır ancak BÇ öldürülür. TC Gültekin'in adamı olur. SÇ de onlara katılır. .

Baybora'nın Oğlu Karaoğlan (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Emel Turgut, Sevinç Pekin, Engin İnal, Reha Yurdakul.

Filmin başında bir çocuk satıcıdan yiyecek çalar. Satıcı onu yakalar ve "Hiristos canını alsın" der. Kara Murat (KM) (K. Tibet) çocuğu kurtarır satıcıya parasını atar. KO babası Baybora'yı (B) (R. Yurdakul) aramaktadır. Şehirde namıyla bilinen Toro (T) (E. İnal) ile çarpışan KO Bizans askerleri tarafından yakalanır. Çocuğun yardımıyla oradan kaçarken, İmparator Alexandros'un (İA) (E. Köknar) odasına girer. Muhafızlar gelir. KO. "Biz Türkler her hırlayana kılıç çekseydik" der ve saldırır. İA onun yaman dövüştüğünü görünce ona Baybora'yı yakalaması için yardım etmesi ve adamı olmasını söyler. KM teklifi kabul etmez oradan kaçar. Bu arada İmparotorun sevgilisi Berenis'le (BR) (E. Turgut) oynaşır. Sonraki sahnede sevgili oldukları görülür kadınlar. KO Baybora'yla görüşmek istediğini yazan bir mektup gönderir. B onunla görüşeceğini söyler ancak kendisine tuzak kurulmuştur. Portos (P) (H. Peyda) ve adamları gelen kişiyi öldürürler. Ancak kişi B değildir. KO pazar yerinde T ile karşılaşır, dövüşmeye başlarlar. KO onu yaralar. T aslında Baybora'nın evlatlığıdır. B ile KO dövüşmeye başlarlar, onunla başa çıkamayan KO bir kapıdan içeri kaçar. Burası kilisedir. Papaz Fokas (A. Şen) aslında İmparatora karşıdır ve Katoliktir. Fokos da B'nin peşindedir, KO'ın onun çocuğu olduğunu biliyordur, bunu ona karşı kullanacaktır. Baybora papaz kılığında içlerine girer, her şeyi öğrenir:

B. "Fahişelik yapan bir rahibe, İmparatoruna ihanet eden bir subay ve kılı kıpırdamadan cinayet işleyen din adamları. Kime hizmet ettiğinizi söyleyebilir misiniz"

P. "Batı Roma İmparatorluğu'na ve Kilisesine" B'nin dövüştüğünü haber alan KO onun yardımına koşar. Onlarda dövüşür ancak B ele geçirilir. KO Berenis'in kimliğini öğrenir ancak KO da ele geçirilir.

KO. "Doğrusu her şey aklıma gelirdi de Bizans'ın en çalışkan fahişesinin koyu bir Katolik rahibe olduğu aklıma gelemezdi. Ama bu kara giysiler de sana çok yakışıyor doğrusu. Çok kadın gördüm ama dindar bir fahişeye ilk defa rastlıyorum. Seni bu kılıkta görse İsa Peygamber utancından yere inerdi. Din adına kimbilir kaç yoksulu can çekişirken seyrettin" der ve bundan sonra oradan kaçar. Siriel (H. Caner) bir yerde:

"Köpekler, sahte papazlar. Sizi İsa'dan önce biz çarpacağız" der. Papazların kalesine gelen KO ve arkadaşları onlarla savaşırken Papaz Fokas B'yı onlara karşı kullanmaya karar verir. Ancak Berenis buna karşı koyar:

B. "Sizin gibi bir din adamının vicdanında böyle düşünceler nasıl yer alır"

F. “Ya sizin vicdanınız ne zamandır Katolik Roma İmparatorluğu yerine Baybora’nın tinsiz gölgesi için titriyor azize Adriana. Saygısızlık ediyorsunuz azize Adriana. Bizans’taki hayat tarzınız ve çevreniz sizi kötü etkilemiş. Derhal hücrenize kapanın ve sizi affetmesi için Tanrı’ya dua edin”. Adriana yaptıklarına çok pişman olmuştur. Baybora getirilir, teslim olmalarını isterler, ancak KO ona kurt başlı kılıcını atar. B dövüşmeye başlar. Hepsini alt ederler. Papaz Fokas Adriana’yı ağır yaralar ve intihar eder. Adriana son anlarında KO’a aşkını ve her şeyi itiraf eder.

Karaoğlan Camoka’nın İntikamı (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Figen Say, Danyal Topatan, Elif İnci, Yavuz Selekman.

Önceki filmde Kara Oğlan (KO) (K. Tibet) tarafından kemikleri kırılarak bırakılan Camoka (C) (D. Topatan) sürünerek kurtulur, iyileşir, KO’dan intikamını almak için yola çıkar. Cengiz Han’ın Beylerinden Kurtcebe Noyan birlik yapmak için Türk boyuna gelir. Onlarla Çin’e karşı bir anlaşma yapar. Ancak KO bunun Cengiz Han’ın ünü için olduğunu, kendilerine hiçbir faydası olmadığını düşünür. Ordu yola çıktığında obayı korumak için kaldığını söyleyerek onlara katılmaz. Kırgızlar küçük birlikler halinde köye saldırmaya başlarlar. C KO’nın obada yalnız olduğunu öğrenir. Çin Hakanı Ulla Han’ın yardımını almak için yanına gider. Uygurları yok etmesi için onu tahrik eder. Ancak Cengiz Han’dan korkusundan bir harekat yapmak istemez, yine de Çerilerini gizliden vermeyi kabul eder. C KO’a bir mektup gönderir, böylece yaşadığı ortaya çıkar. KO obayı C’nın saldırısına karşı tahkim eder. C obaya saldırır ekinleri yakar. KO eski arkadaşı Emircan (Y. Selekman) ile karşılaşır. Onunla C’yı aramaya çıkar, gittikleri bir handa onun adamları tarafından yakalanırlar. Arkadaşı tarafından kurtulan KO yine C’yı aramaya başlar. Ancak tuzağa düşer yine esir olur.

Malkoçoğlu (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Selma Güneri, Semih Sergen, Gülbin Eray, Yılmaz Köksal.

Filmin jeneriği “Ceddin Deden” mehter marşıyla açılır. Sırp Kralı Brankoviç’in ölümünün ardından onun yerini alan Greguvar (G) (K. Yıldızoğlu) babasının Türklerle dostluk politikasını devam ettireceğini söyler. Kralın küçük oğlu Lazar (L) (S. Sergen) ise bu politikaya karşı çıkmakta, Hunyadi Janos ile ittifak edip Türk etkisin durdurma

yanlısıdır. G Türklerin gittikleri her yere barış götürdüklerini söyler, annesi de ona kıtılır. Ancak L bir darbeyle krallığı ele geçirir, G kaçmak zorunda kalır. Bunun üzerine Fatih buraya savaş kararı alır. Sarayda Sırpların casusları da vardır. Beluşi (B) (G. Eray) ve Mehmet Paşa (MP) (T. Karacaoğlu) buna karşı planlar kurarlar. Ancak B umutsuzdur:

B. "Emri veren kudretli bir hükümdar. Emri uygulayacak olan Malkoçoğlu. Avrupa'yı titreten bir akıncı. Onlar kasırga, onlar fırtına, kim karşı durabilir onlara.

MP. "İhtiras. Bana Sultana ihanet etme fırsatı veren ihtiras" MP ihanet içinde görünür.

İsak Paşa (İP) (T. Necmioğlu) bir kadınla sevişirken B ona MP'dan bir mektup getirir. Malkoçoğlu'nun (MO) (C. Arkın) Sultan'ın teveccühüne mazhar olmasının engellenmesi istenmektedir mektupta. Onun yerine İP sancak beyi olmalıdır. İP ve B orada sevişirler. G'ye mektup getiren ulak öldürülür, mektup MO'nun eline geçer. Greguvar'ın kardeşi İlona (İ) (S. Güneri) bunu öğrenir. MO'nun olduğu hana çingene kılığında gelir. Buradakiler ona tecavüz etmek isterler. MO onu kurtarmak için kavgaya tutuşur. B gelince askerlerin hepsi durmak zorunda kalırlar. B MO'nu odasına içki içmeye çağırır. İsmini sorar MO Duşan der. Hiç Sırp'a benzemiyorsunuz deyince:

MO. "Kılıç dersini bir Türkten aldım" der. MO uyurken İ odaya girer mektubu almak ister ancak MO onu yakalar. Yatağın üstünde dudakları birbirine temas eder, bir aşk başlayacağı anlaşılır. B odaya girer, İ yi tanır. Adamlarından birinin yediği yumrukta MO'nun işaretini görünce onu tanır. Askerlerle dövüşmeye başlar, burada C. Arkın Medrano sirkinde (Arkın, 2001, s. 238) öğrendiklerini icra eder. G L ile savaşı kaybeder ve İP'ya sığınır. MO onu almaya gider ancak İP G'yi vermez, onunla ve askerlerle dövüşür. G'yi kurtarır. Ancak İP boş durmaz İ'yi kaçırtır. İP Fatih'e MO aleyhine yalanlardan bezeli bir mektup gönderir. İhanet ettiği sanılan MO için idam kararı alınır. L taç elinde olmadığı için hiçbir yerde kral olarak kabul edilmez. L halkı zorla tutarken, meydanda MO'nun kurt başlı damgalarıyla öldürülmüş kişiler bulur. Bütün herkes MO diye bağırır. MO İ ve annesini kurtarır, ancak anne ölür. MO ve Ejder (E) (Y. Köksal) bir hana gelirler. E hemen buradaki kadınla oynaşır, kocası müdahale eder ancak parayı görünce hemen vaz geçer. Tacın yerini öğrenen MO onu almaya gider. Ancak B onun elinden tacı alır. L tacı alınca B'yi öldürür. İP tacın olduğu yerdeki hazineleri Fatih'e getirir, ancak tacı MO'nun İ ile aldığını söyler. İhanetin devam

ettiğine inandırır padişahı. İP sancak beyliğine atanır. MO L'ın başını ve tacı Fatih'in huzuruna getirir. Greguvar da gelince MO'nun suçsuzluğu anlaşılır. İP ve MP kaçarken yakalanırlar. Fatih MO'na bu hikayenin hiçbir gerçek yanı yok mudur diye sorunca "var sultanım" deyip örtünmüş İlona'yı getirir. Fatih onları evlendirir. Buradan itibaren MO karısı İlona arkasında at sırtında gider, mehter marşı çalar. MO'nun ağzından dış ses:

"Tanrı Türk'ü ilbay yarattı, öteki ulusları yönetin, onlara adalet götürün, haklıyı ve zayıfı sevin, haksızı ve kuvvetliyi ezin diye buyurdu. At verdi, avrat verdi, silah verdi. Dünya senin yurdun, cenk bayramın, şehitlik son rütbendir dedi. Asya senin, Avrupa da senin dedi. Ve Tanrı Türk'ü üstün kıldı" der.

Dişi Düşman (AM)

Yön. Murat Köseoğlu, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Ajda Pekkan, Hülya Koçyiğit, Reha Yurdakul, Atıf Kaptan

Film İstanbul'un fethi görüntüleriyle başlar ve dış ses bunu anlatır. Kumandan Türklerin eline geçmemesi için hazineyi saklar. Bu görüntülerin ardından olay yaşanılan zamana gelir. Cengiz (C) (C. Arkın) ve Asuman (A) (H. Koçyiğit) sevgilidirler. A'nın evinin alt katında İrene (İ) (A. Pekkan) adında bir kadına işkence yapılmaktadır. C onları takip eder, kadını denize attıklarında onu kurtarır, evine getirir, biraz konuşurlar ve sevişirler. A'nın amcası Şemsi'nin de (Ş) (A. Yılmaz) karanlık işlerde olduğu anlaşılır. Ş gece kulübünde bir papazdan gizli bir şey alır. A ve C bunları görür, onlardan ayrı İ de olanları izlemektedir. C İ'nin bu işlerin içinde olduğunu anlar, onu konuşturur, hazinenin hikayesini öğrenir. Ş ve adamları hazinenin bir bölümünü çıkarırken, C gelir ve onların elinden alır. A hazinenin formülünü çözmüşken Hasan (M. Alparslan) onu kaçırır ve Ş'nin onun amcası olmadığını söyler. A'yı kurtarırlar, onun bütün planı bildiğini öğrenen Ş onu bir yere kapatır. İ hazinenin yerini öğrenir, onu bulmaya gider. C hazinenin Kıbrıs'da Türklerin aleyhine kullanılacağını öğrenir. Osman Nuri'yi de (ON) (R. Yurdakul) yanlarına alıp kılık değiştirerek Kıbrıs'a giderler. Havaalanında bir Türk'ün valizine eroin koyarlar, sonra da bu bahaneyle onu tutuklarlar. Durumu gören ON, C ve A görevlilere saldırırlar, onları kurtarırlar ve hep birlikte kaçıp direnişçilere katılırlar. "Haydi bakalım Barbaros'un torunları" diye yüzerek İ'nin olduğu gemiye sızmaya çalışırlar. A İ'yi öldürür, hazine artık Türklerin elindedir. A ve diğer direnişçiler yolda saldırıya uğrarlar, hepsi öldürülür, A "Tek

meziyetleri müdafasız insanlara işkence yapmak" olan Rumlara esir düşmüştür. İşkencehanelerine gelen C ve arkadaşları A'yı doktorlar tarafından işkence yapılırken kurtarırlar. Ülkeye dönerken "Yavru Vatan'dan Ana vatan'a sevgiler", "Bekliyoruz bizi unutmayın" diye uğurlanırlar.

Vatan Kurtaran Aslan (ÜH)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Hürem Erman, Muzaffer Arslan

Oyn. Tunç Okan, Selda Alkor, Figen Say, Süleyman Turan, Atıf Kaptan.

Orhan Gazi (M. Ener) ölüm döşeğindeyken, Şehzade Murat'ın (ŞM) (S. Turan) hükümdar olmasını ve Bizans'ın alınmasını vasiyet eder. Ancak şehzade Halil (ŞH) (H. Kutman) ve şehzade İbrahim (Şİ) (Y. Karakaş) Bizans kralıyla bağlantı halindedirler, ona haber gönderirler. ŞH eğer O'ı öldürür, kendisinin hükümdar olmasınna yardım ederse Bizans'a dokunmayacağının haberini gönderir krala. O Bizans elçileriyle görüşür. Elçiler ona fetihten vazgeçmesini ister.

O. "Türk aklının dayanağı yüreğindeki cesaret, belindeki kılıçtır kumandan" der. Ancak gece düzenlenen bir tuzakla O esir düşer.

O. "Zincirler Türk milletini bağlayamaz. Ancak sizin gibi korkaklara bilezik olur" der. Kılıçaslan (KA) (T. Okan) O'ı kurtarmak için görevlendirilir, bu arada Orhan Gazi vefat eder. KA yolda Gül Hatun (GH) (S. Alkor), Kutlu Boğa (KB) (S. Tekniker) ve dilsizle (Y. Köksal) arkadaşlık kurar. Onlarla birlikte O'nun kurtarılması için kaleye gider. KA GH'dan hoşlanır, onun tehlikeye atılmasını istemez.

GH. "Vatan uğrunda şehit olmak her Türk'ün gönlünde yatan arzudur"

KA. "Yarın kimin şehit, kimin gazi olacağnı Allah bilir" der ve öpüşürler. Hep birlikte bir hana giderler. Burada önce dans edip sonra beğendiği erkeği alıp giden gizemli bir rakkase (R) (F. Say) olduğunu öğrenirler. R bu kez KA'yı seçer, birlikte olurlar. KA ve arkadaşları Pontus Kralının elçisini ve maiyetini yakalar, burada bir papazla dalga geçilir. Onların kılığına girerler.

GH. "Yalnız dikkatli olun elçi hazretleri. Bizanslılar kalleş oluş, arkadan vururlar" der. Saraya geldiklerinde rakkasenin İmparatoriçe (İ) olduğunu öğrenirler. İ ŞH'ye güvenmez, İmparatorun politikasına karşıdır. Orada yine KA ile sevişir. KA ŞM'ın yanına gelir, ona her şeyi anlatır. İmparatoriçe ile yaptıkları anlaşmayı söyler. KA İ'nin yardımıyla ŞM'ı kurtarmaya çalışırken yakalanır. ŞH babasının öldüğünü anlar, tahta el koyar. İ hana gelir KA'nın arkadaşlarına her şeyi anlatır. İ yardımıyla

arkadaşları papaz kıyafetinde saraya girerler, KA ve ŞM'ı kurtarırlarken İ öldürülür. ŞH tam tahta geçecekken ŞM yetişir, dövüş başlar ŞM ve KA ŞH ve Şİ'i öldürür, Murat tahta çıkar.

Yedi Dağın Aslanı (B)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Sevda Ferdağ, C. Irgat, K. Savun, E. Taş.

Filmin başlangıcında köylere saldıran erkekleri ve kundakdaki bebekleri öldürüp kadınlara tecavüz eden Bizans askerleri görülür. Öldürülenlerin içinde Gökçen'in de (G) (Y, Güney) ailesi vardır. Babasıyla saraya hesap sormaya gider, o da öldürülür. G yemin eder büyüyünce ailesinin intikamını alacaktır. Tekfur Mihailov (TM) (C. Irgat) onun büyürse intikam alacağını o yüzden şimdi yakalanıp öldürülmesini ister, ancak bunu başaramaz. Asım usta (AU) (A. Nipton) G'i kızı Alangu (A) (N. Çehre) ile birlikte büyütecek onlara silahlı eğitim verecektir. G büyür ve artık intikam için hazırdır. AU G'e sadece zorbalığa ve adaletsizliğe karşı kullanacağı bir kılıç verir. A da onunla birlikte gider. Bir köprüden geçeceklerken Boncuk (B) (E. Taş) onlardan haraç ister. Buncuk "Vay Kırgız piçi" der G'e. Dövüşürler B yenilince G'e bundan böyle emrinde olduğunu söyler. Yine bir eşkıya olan Dağdeviren Yamtar (DY) (K. Savun) ile karşılaşırlar. G onunla da dövüşür, yenince DY da onlara katılır. Almir (D. Topatan) ve Panter de (F. Panter) katılınca grup tamamlanır. TM'un kızı Aleksandra (AL) (S. Ferdağ) nehirde yıkanırken haydutlar tarafından saldırıya uğrar. G ve arkadaşları onu kurtarır. Burada arkadaşlarının birbirlerine "Yezitoğlu Yezit" demeleri dikkat çekicidir. AL onları tersleyince G. "Dinle. Ben Türk'üm. İyilik ettikten sonra teşekkür beklemem" der. AL'nın doğum günü kutlamaları ve müsabaka yapılacaktır. G ve arkadaşları da buraya katılır. İlk yarışı Panter kazanır, TM onun Türk olduğunu duyunca şaşırır. Diğer yarışa yine bir Türk A katılıp kazanınca şaşkınlık devam eder. Aynı şekilde B da yarışmayı kazanır.

TM. "Türksün demek"

B. "Tabi ya, bu yarışı ancak bir Türk kazanabilirdi" der. AL Türklerin yarışmayı kazanmasına sevinirken, TM sürekli sinirlenmektedir. DY'da aynı şekilde rakibini devirir. Onun da Türk olduğu ortaya çıkar. Bütün mücadeleleri Türkler kazanır. Son yarışa G girer. O da Bizans'ın en namlı silahşörlerini ezer geçer. G ve arkadaşları

TM'un zalim olduğunu söylerler ve askerlerle dövüşe girerler. İntikam vakti gelmiştir. TM ve adamları kaçarlar. AL saraya döndüğünde G'nin öyküsünü öğrenir. G ve arkadaşları handa otururken Bizans askerleri gelir Mürsel Gazi'nin (MG) (N. Genç) ajanını ararlar. Adama teslim ol dediklerinde "Bir Türk asla teslim olmaz" der ve dövüşürken G ve arkadaşları olaya dahil olurlar. MG'nin kim olduğunu anlatan bir ihtiyara göre o "Oğuz Türklerinden bir oymak beyi" dir ve bunun için sayılmaktadır. G ve arkadaşları papaz kılığına girerek saraya girerler, burada papaz kimliğinde alaycı üslupları dikkat çeker. Nöbetçileri sizi takdis ediyorum diyerek içeri atar, nöbetçiler hâlâ "sağolun muhterem peder" demektedirler. Papaz kıyafetindeyken Türkçeyle karışık, dalga geçen kelimeler kullanırlar. G arkadaşlarıyla birlikte hazineyi çalarlarken yakalanır. G işkence halinde bile alaycıdır, burada Türk'ün cesareti gösterilir. Arkadaşları gelir onu kurtarır, film biterken G intikamı için tekrar döneceğini söyler.

Aslanların Dönüşü (B)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Yılmaz Güney, Nebahat Çehre, Sevda Ferdağ, C. Irgat, K. Savun, E. Taş.

Yedi Dağın Aslanı filminin devamıdır. Tekfur Mihailov'un (TM) (C. Irgat) askerleri yine köylerde zulme başlar. Gökçen (G) (Y. Güney) ve arkadaşları gelir ve köylüleri kurtarır. Mürsel Gazi (MG) (N. Genç) ile halkı organize ederler. Aleksandra (AL) (S. Ferdağ) yine G ve Türklerden yanadır. TM bu kez Bizans İmparatoru'ndan yardım ister. Kumandan ve askerler onları tutuklamaya hana gelirler, ancak G ve arkadaşları onları sarhoş edip gönderirler. Burada askerler aptal durumunda gösterilir. Ceneviz Duka'sı Vnicensia (M. Alpar) ve karısı Lucretia (R. Fırtına) ele geçirilir. G ve Alangu (A) (N. Çehre) onların yerine geçerler. G burada alaycı bir görüntü çizer. Gerçek düka ve karısı gelince G'nin oyunu ortaya çıkar. İkisi onlarca askeri alt etmeyi başarır, dışarıdaki arkadaşlarının yardımıyla kaçarlar. TM kızının G'e ilgisinin farkındadır, bunu kullanmaya karar verir. Söğüt kasabasına saldırma kararı alırlar, bunu kızı vasıtasıyla haber olarak gönderirler. A ve Dağdeviren Yamtar (DY) Bizanslı askerlerce tuzağa düşürülürler. G onları kurtarır. TM kızı AL'ı daha güvenli bir yere göndermek ister. G onu kaçırır. Panter Kurtcebe'ye haber götürürken öldürülür. G kendini tutamaz arkadaşlarıyla saraya doğru yola çıkar. AL MG'ye haber götürür, onlar

da saraya giderler. Savaş başlar A TM'nin okuyla vurulur, ölmeden aşkını itiraf eder. TM'u öldüren G AL'ı da alır ve üzüntü içinde gider.

Senede Bir Gün (ÜH)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Nahit Ataman, Ertem Eğilmez

Oyn. Kartal Tibet, Selda Alkor, Hüseyin Baradan, Hulusi Kentmen, T. Toksöz.

Birbirlerini seven iki genç, Emin (E) (K. Tibet) ve Nazlı'nın (N) (S. Alkor) Osmanlı döneminde Bulgaristan'da geçen öyküsü. Gençlerin ve köyün belası Kiril Çorbacı (KÇ) (H. Baradan) dolayısıyla Bulgarlarla olan sıkıntı filmin arka planını teşkil etmektedir. K hakkında konuşurlarken:

E. "Rahmetli babam Türk'ün başına ne geldiyse eski uşaklarından geldi derdi. Yurdumuz ana vatandan kopunca bunların esiri olduk işte"

N. "Artık İstanbul karışmıyor mu bize"

E. "Karışmıyor Nazlı'm, tek koruyanımız Allah artık" der.

KÇ Osman (O) (T. Toksöz) ile kızkardeşiyle evlenmesi hakkında konuşur.

O. "Bizde başka dinden olanla evlenmek yoktur, kardeşim sözlü, yakında evlenecek"

KÇ. "Biraz zor olmaz mı o"

O. "Olsun biz Türkler zoru severiz" der. KÇ şarap içer ve abartılı bir şekilde güler. KÇ üzerinde asker üniforması sarhoş bir şekilde gürültü yapar. Yaşlı bir adam yanına gelerek Müslüman mahallesinde böyle şeyler olmayacağını söyler. Birkaç gün sonra evlenecek olan sevgililere karşı KÇ engeller çıkartmaya çalışır. Baba (H. Kentmen) namaz kılarken KÇ maiyetindeki askerlerle eve baskına gelir. Silah buldukları bahanesiyle O'ı tutuklarlar. KÇ abisini kurtarmak için N ile görüşmek ister. O hapisten kaçar, KÇ N'e tecavüz etmek isterken yetişir. KÇ O'ı öldürür, suçu E'in üstüne atar. Aile kaçma kararı alır bunun için Salih efendiden (SE) (A. Şen) yardım isterler. Ancak SE KÇ'ya bilgi sağlamaktadır, bunun haberini ona verir. Aile eşyaları toplarken Baba Kuran'ı öpüp başına koyup valize koyacakken karısı "orada olmaz o koynuma alırım onu" der ve öper başına koyar. E SE'nin tuzak kurduğunu anlar, diğer taraftan kaçarlar. KÇ öldürülür ancak E yaralanır. Aile Türk hududunu geçer, askere sarılırlar. Hepsi toprağı öper ve "Allah'ın sana binlerce şükür" derler. E zindana atılır, burada eski komitacı olan Türkler onun yarasını iyileştirirler. Zindanda her nasılsa

gladyatör kıyafetli kişiler vardır. E ve diğerleri tanışırlar. Doktor (D) (A. Şenses) suçları sorulduğunda "Türk olmak" der. Esirler taş ocağında çalıştırılırlar, burada her türlü zulüm görülür, çalışamayanlar kırbaçlanırlar. N E'den bir haber almak için sürekli istida vermektedir. Bu sırada Fuat (R. Yurdakul) ile tanışır. E ve diğer mahkum arkadaşları zindandan kaçarlar. E'den ümidi kesen N Fuat ile evlenecektir. N'in oturduğu yere gelen E her şeyi öğrenir, bozulu düzeni bozmak istemez, oradan gider. N giderken onu görür, her şeyi anlatsalar da nikah bozulmaz.

Altın Küpeler (AM)

Yön. Orhan Aksoy, Yap. Recai Akçaoğlu, İrfan Ünal

Oyn. Türkan Şoray, Ediz Hun, Süleyman Turan, Cahit Irgat, Gürel Ünlüsoy.

Kurtuluş Savaşı döneminde geçen filmde gizli bir vazifeyle görevlendirilen Turgut (T) (E. Hun) yakalanır. Kendisinden önce yakalanan Murat (M) (G. Ünlüsoy) ile birlikte hapisten kaçarlar. Yakalanmamak için yollarını ayırmak zorunda kalırlar. T kafilesinden ayrılmış mistik güçleri olan bir çingene kızı Aylin (A) (T. Şoray) ile tanışır. A onu gizlemek için eski kocasının kıyafetlerini verir, çingeneye benzetir. Birlikte çingene kafilesine katılırlar, çeribaşı Sülo (S. Turan) önce düşmanlık beslese de sonra dost olurlar. T kumandanını kurtarmak için çingene kafilesinden ayrılır. Ona aşık olan A buna çok üzülür, onun gitmesini istemese de eylemine destek vermek için bütün çingeneleri toplar, karargaha gider. Hep birlikte onları eğlendirmek için içeri girerler. T Hacı Ömer'in (C. Irgat) yanına gelir onu kurtarmak ister ancak o sadece ağzında sakladığı binlerce Türk'ün hayatının bağlı olduğu mikrofilmleri verir, gitmek istemese de dışarı çıkarlarken vurulur. Şehit olurken "Vatan sağolsun" der. Her şeyi fark eden düşman askeri müdahale edecekken çingeneler buna engel olurlar. A karargah telsizhanesini havaya uçurur. T belgeleri götürmek için at arabasıyla kaçarken A de buraya saklanmıştır, ortaya çıkar. Çatışmada T'un önüne geçerek onun vurulmasını engeller ancak kendisi yaralanır. Birlikte köprüyü geçerlerken, A geri döner. A T'un yanağını öper. Yaralandığını belli etmese de o gidince düşer. Düşman askerleri onu yakalamasın diye kendisiyle birlikte köprüyü havaya uçurur.

1967

501 Numaralı Hücre (ÜH)

Yön. Nusret Eraslan, Yap. (Belirsiz)

Oyn. Cüneyt Gökçer, Ayten Gökçer, Şahap Akalın, Semih Sergen, T. Akmansoy

Filmin başında dış ses:

"Yıl 1920. Ben Azerbaycan'lı Mehmet Altınbay. Hürriyetten yoksun bir ülkede doğdum. Orada özgürlüğün gerçek anlamını dahi öğretmediler bana. Yaşadığım rejimde daima insanlar birbirlerinden korkar, günün yirmi dört saatinde kimin kimi jurnal edeceğini düşünürlerdi. Hepimiz korkusuz yaşama özlemiyle doluyduk. Bir volkan gibi içimizi dolduran bu duygular günün birinde ekmek ve su kadar vazgeçemediğimiz aziz bir şey oldu. Biz özgürlüğe ve mutluluğa tutkun insanlar Stalin diktatörlüğünün o korkunç rejimine boyun eğemezdik. Babamın ve dayımın kurşuna dizildiği o vahşet gününü bir türlü unutamıyorum. O gün onlarla birlikte nice hürriyet mücahidide onlarla birlikte kurşuna dizildi. Orada idamsız ve sürgünsüz bir günümüz yoktu. Sonunda ölümün eşiğinden atlayıp kendimi anavatan Türkiye'de özgürlüğün kucağında buldum. Özgürlük için yaşadım, bunun için o iğrenç, korkunç dünyanın iç yüzünü, özgür dünyanın insanlarına tanıtmaya çalıştım" der.

Kafkas giysili bir kafile Rus askerlerinin zulümleriyle karda yürümeye çalışırlar ve sürekli hakarete uğrarlar. Bu arada bir kurt onları izlemektedir. Birden Kızılyıldız armalı askerler tarafından taranırlar, hepsi ölür. Tilda (T) (A. Gökçer) güzellik yarışmasında birinci olmuştur, ödülünü almak için gittiği yerde kumandan ona sarkıntılık etmek ister, ancak T bunu kabullenmez. Sonrasında ona casusluk teklif eder. T Türklerin arasına sızar, ancak hikayesi farklıdır. O da ailesine zulüm yapılmış, abireleri ve babası öldürülmüş bir Türk'tür. Mehmet Altunbay (MA) (C. Gökçer) katıldığı örgütün lideri olup aynı zamanda Sovyet subayıdır. T bayrak ve Kuran üzerine eline koyarak Azerbaycan'ın bağımsızlığı üzerine yemin eder, örgüte katılır. Sonraki sahnedeyse bu kez Sovyet askerlerinin önünde rejim üzerine yemin eder. "Önüme anam, babam ve evladım bile çıksa icabında onların cesetlerine basarak, gizli polisin çizdiği yolda, hedefe varmak azmini takip edeceğime söz veririm". Ancak zaman içinde General Mişel (GM) (Ş. Akalın) onun ikili oynadığını fark eder. Direnişçilerin karargahına yapılan saldırıda hepsi öldürüldü sanılır, ancak bu doğru değildir. GM'in

kızı Nadya da (N) (G. Alnıaçık) MA'a aşıktır. Komiser Şişkof (KŞ) (İ. Avcı) bir komployla MA'ı içeri attırır. Yan hücrede Yasin suresini okuyan kişi birden boğdurulur. N direnişçilerin yanına gelir, onlara yardım etmek ister. Direnişçilere radyo kanalıyla Alman destekli Azeri kumandanlardan talimatlar gönderilir. Bir çocuk "Hoşgelişler ola" adlı Azerbaycan marşı eşliğinde dans eder. MA 501 nolu hücrede işkence görmeye devam etmektedir. T casus olarak GM'in sevgilisi gibi rol oynar. Altunbay hücredeyken askere:

A. "Senim gibi canavarların Allah'ın gazabına uğramaları yakındır"

Asker. "Hâlâ mevcut olmayan Allah'tan medet umuyorsunuz"

A. "Allahsızlık, canavarlığın ve barbarlığın başlangıcıdır" der.

GM Tilda ile konuşurken:

GM. "Rejimimizde ailedeki fertlerin hepsi birbirlerinin casusu, birbirlerinin jurnalcisi olmalıdır. Prensiplerimizde itimat kelimesi yoktur. Herkese şüpheyle bakacaksın" der. GM MA'nın serbest kalması için Nadya'nın KŞ ile evlenmesini şart koşar. MA'ın annesi de direnişçilere katılır: "Artık anan değil, emrinde bir mücahitim oğul" der. Bu arada zindanlarda inanılmaz işkenceler yapılmaktaysa da kadınıyla, erkeğiyle Türkler hiçbir şekilde konuşmamaktadır. Kadının sırtına boru içine fare konularak işkenceyse her türlü tahayyülü aşmaktadır. Çatışmalarda yakalanan Azeri asker öldürülmeden önce son namazını kılarken Sovyet askerleri kahkahayla gülmekte, dalga geçmektedirler. Direnişçiler tarafından yakalanan KŞ onlara yalvarır, ancak MA onu öldürür. T GM'i öldürür, zindana atılır sonrasında kurşuna dizilir. Hep birlikte kaçarlarken N ölür. MA bir askeri uçağı kaçırır ve arkadaşlarıyla Sovyet topraklarından İran'a kaçarlar. Burası da Sovyet işgalinde olduğu için takip altındadırlar. Bir kısmı öldürülür ancak MA ve arkadaşı Irak'a geçer. Burada İngilizler onların Alman ajanı olduğunu düşünerek tutuklarlar. Hapiste Müslüman bir asker onlara yemek verir.

MA. "Mübarek dinimize olan inanç ve bağlılığı görüyor musun?" der. Gardiyan Ahmet aslında annesi Erzurumlu olan bir Türk'tür. Onlara yardım eder, aldığı mektubu Bağdat elçiliğine götürür. İnfaz için götürülürken:

MA. "Allahım. Günahlarımız yüzünden önümüze ölümün perdesini indirdiğin şu dakikalarda bile biz seni sevecek, sana inanacak ve senden imdat bekleyeceğiz"der. Tam kurşuna dizileceklerken Bağdat elçisi yetişir onları kurtarır.

Alpaslan'ın Fedaisi Alpago (ÜH)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Zeynep Aksu, Turgut Özatay, Reha Yurdakul, B. Ayda.

Filmin başında dış ses:

"Büyük Selçuk Han Oğuz kabileleriyle Uygur ülkesinden Maveraünnehir havalisine gelerek yerleşti. 27 Nisan 1063'te Türk beyleri tarafından Selçuk hükümdarı ilan edilen Alpaslan'a karşı Büyük atası Selçuk'un torunu Kutalmış isyan bayrağı açmıştı" der ve Alpaslan'ın (AA) (R. Yurdakul) tek başına Kutalmış'ın yanına gittiğiyle devam eder. Burada saldırıya uğrayan AA'ı Alpago (AL) (C. Arkın) kurtarır. AA ve AL birlikte Kutalmış'ın (K) (T. Karacaoğlu) otağına girer. AA K'nu öldürür. Saraya geldiğinde sevdiği rengi sorarlar. AL Atalarının otağında altın bayrak olduğunu söyler, ve Nizamülmülk'e (NM) (A. Kaptan) danışır. NM. "Ben gök rengini severim. Çünkü Gök Türklerin bayrağının rengidir" der. AA onun tek başına dışarı çıktığını haber veren bir hain olduğunu düşünür. Tahta geçtiğinde Hasan Sabbah'ın (HS) (T. Özatay) fedailerin etkisini görür. Korcan (K) (M. Tema) HS'ın fedaisidir, AL'u zehirlemek ister, ancak o bunun farkına varır. AL handa AA'a bir suikast yapılacağını haber alır. Ayşim Sultan (AS) (Z. Aksu) pazarda dolaşırken HS'ın adamları tarafından kaçırılır. AL onu kurtarır, birbirlerine aşık olurlar. AL Rey kale kumandanlığına atanır. AA AS'ı Halep emiriyle (HE) (A. Günbay) evlendirme kararı alır. K'ı kardeşini emire götürmesi için görevlendirir. HS'ın kardeşi Yakute (B. Ayda) HE'ni cezbeder ve abisinin adamı olması için ikna eder. AL AS'ı kaçıracakken yakalanır, bu arada kumandanı olduğu kale de HS tarafından ele geçirilir. HE Yakute'yle evlenmek isterken HS AS'la evlenecektir. Nur Banu (NB) (S. Avcı) HS'ın ilk karısıdır, bu durumda onu kıskanır. AS'ın cariyesi kendisini Sultan gibi tanıtır, HS'a suikast yapar ancak öldürülür. AA kızkardeşini kurtarması için AL'u görevlendirir. K NB'u kaçırır, AL onu kurtarır. HS'ın sarayına girmeyi başarır. Y AL'dan hoşlanır. HS nedime sandığı AS ile evlenme kararı alır. AL tutsakları kurtarır. NB nedimenin AS olduğunu öğrenir. AL ve arkadaşları HS aleyhine saldırılara başlar. Kaplanbaşlı Türk olarak ün salar ve HE'ni de öldürür. AL AS'ın yaşadığını öğrenir, onu bulur. Ancak Y her şeyi öğrenir. AL ele geçirilir, kurtulmaya çalışırken NB ve Y ölür, AL arkadaşları kaleye saldırır. AL HS'ı öldürür. Mehter marşı çalmaya başlar. AL AS'a kavuşur.

Akbulut Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Yaşar Tunalı

Oyn. Tamer Yiğit, Figen Say, Nuran Aksoy, Tuncer Necmioğlu, Devlet Devrim.

Filmin başlangıcında dış ses:

Burası Orta Asya. Bir zamanlar burada dünyanın en kahraman ulusu yaşadı. Bu topraklar dünyanın en kanlı savaşlarına sahne oldu. Ben Asya'nın en büyük savaş hocasıyım. Göktürk beylerindenim. O zamanlar Göktürkler bütün Asya'ya hakimdi. Çin'den, Nogaylardan diğer bütün uluslardan vergi alırlardı. Göktürklere kafa tutacak tek budun düşünülemezdi" der ve hikayenin Nogayların bu obaya yaptıkları kalleşçe baskınla başladığını söyler. Baskın sonrası oba yerle bir olmuş, Nogay (N) (B Tamer) Uluçkağan'ı öldürmüştü. Bozatır (B) (T. Necmioğlu) sağ kalan Akbulut'u (AKB) (T. Yiğit) alır ve bütün Göktürklerin Başbuğ'u yapmak üzere büyütür. AKB Nogay'ın kızı Kark Hatun'la (KH) (F. Say) evlenmek için bir müsabaka yapılacağını öğrenir. KH onu küçümser. AKB Nogay'ın kızını alarak babasının intikamını alacağını söyler. Bir handa yine müsabakaya gelen Malkoçoğlu (MO) (S. Tunç) ve Karaoğlan (KO) (A. Aslan) ile karşılaşır, onların alay konusu olur. Hancı kız (HK) (D. Devrim) AKB'dan hoşlanır. MO bunu kıskanır, dövüşe başlarlar. KO da dövüşe başlar, yenişemezler. Hana gelen Çinliler üçlüye meydan okuyunca Türkler birleşir ve onlarla dövüşürler. Üçü Çinlilerin hakkından gelirler. AKB HK ile sevişir. Sarayda müsabaka başlar. AKB önce MO'nu sonrada KO'nı yener. N AKB'un madalyonunu görünce Göktürk olduğunu anlar, onu yakalatır. AKB giderken KH'nun kendi hakkı olduğunu, bir gün gelip onu alacağını söyler. N MO ve KO yenişemediği için MO'na kızını, KO'na da kentin beyliğini verir. Böylece üç ulus birbirine bağlanacaktır. Haber B'a gelir, Türkler buna karşı mücadele kararı alırlar. AKB hapisten kaçar. Bütün namlı savaşçılar kendisini tanıtarak AKB'a katılırlar. "Gök tanık olsun, yer tanık olsun" diyerek öç alma yemini ederler. AKB kılıcını kaldırarak "Göktürklerin kurt başı sancağı yine bütün Asya'yı titretecek" der. Hep birlikte "Gök girsin, kızıl çıksın" derler. MO'nun KH'ı alarak obasına doğru yola çıktığı haberi gelir. Göktürkler az olduğu halde MO ve adamlarını yenerler, MO KH'nin karşı koymasına rağmen kaçar, ancak yakalanır. AKB MO'nu N'a gönderir, KH'u aldm der ve onunla birlikte olur. Göktürkler Nogaylara karşı Çinlilerle işbirliği kararı alırlar. Çin prensesi (ÇP) (N. Aksoy) AKB'dan hoşlanır, onunla sevişmek için odasına gelir,

birlikte olurlar. KO MO'na yanlış yaptıklarını kendi ırkına karşı savaştıklarını söyler. ÇP ikili oynar, N'a haber gönderir. AKB yolda saldırıya uğrar N'a esir düşer. KH buna üzülür, onu kurtarır. Çin kraliçesi AKB onu öldürmesin diye intihar eder.

AKB. "Bizi yanlış tanımış. Oysa Türkler kılıcını kadınlara karşı kullanmaz" der. AKB Çin ordusunun teslim olduğunu ilan eder. Yenik Çin ordusu da kendilerine katılınca artık Nogay'dan intikam vakti gelmiştir. Karısı KH'da N'ın elinde rehin tutulmaktadır, önce onu kaçırırlar. Yapılan savaşta AKB N'ı öldürür. Karısı "Babam kötü bir insandı, Nogay han öldü, yaşasın Akbulut" der. Dış ses:

"Hikayemiz biter ama Türklerin kahramanlıkları bitmez. Bundan sonra Akbulut'un ordusu zaferden zafere koştu. Kısa zamanda Türk kahramanların karşısında bütün Asya baş eğdi" der.

Hacı Murat (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Haydar Karaer, Muzaffer Tema, S. Pekin.

Filmin başında köye gelen Hacı Murat (HM) (C. Arkın) herkesin öldürüldüğünü görür. Sağ kalmış birinden bu işi yapanın Prens Boronsov (PB) (M. Tema) olduğunu öğrenir. O sırada tecavüze uğradığı belli olan bir kadının intihar ettiğini görür. HM bu evden çıkan Rus askerlerini öldürür. Hepsinin intikamını alacağını söyler, tek başına askerlere saldırmaya başlar. Çar'ın askerleri Şeyh Şamil'in (ŞŞ) (H. Karaer) yerini öğrenmek için Türklere işkence yapmaktadırlar. Onlar bunu söylemediği gibi cesaretlerini gösteren alaycı bir gülümseme içindedirler. HM bunları kurtarır, ona can borcu olduğunu söylediklerinde "Can borcu yalnız Tanrı'yadır" der. Adamlar HM'a katılırlar. HM'ın namını duyan ŞŞ onun hakkında bilgi almak ister. Ahmet Han (AH) (H. Baradan) buna pek sıcak bakmadığını belli eder. PB HM'ı yakalamak için Türk köylerine saldırı emri verir. Köylüler ölümleri pahasına onun yerini söylemezler. Rus Çarı (RÇ) (N. Tekçe) Prenses Maria'ya (PM) (S. Pekin) görev verirken HM'la ilgili askerlerinden daha cesur, subaylarından daha zeki olduğunu söyler. HM PM'nın olduğu bir gruba yolda saldırır, ancak kadınların olduğunu görünce onları bırakır. PM bundan çok etkilenir. ŞŞ namaz kılarken AH arkadan yaklaşır, bıçaklayacakken birden vaz geçer. ŞŞ HM'ı bulmasını söyler. AH pek gönülsüzdür bu işe. HM ŞŞ ile tanışır, onun kızı Sultan'ı da (S) (S. Ferdağ) görür, birbirlerinden etkilenirler. ŞŞ HM'ı Rus ordusuna

saldırması için görevlendirir. AH bundan hoşlanmaz, HM'ın gözden düşmesi için onun Rus ajan olabileceğini söyler. HM başarılı olur, ŞŞ kendisinden sonra onun komutan olacağını söyler. AH bundan hoşnut olmaz, kışkırtmasına devam eder. AH adamını PB'a gönderir, işbirliği yapmak ister. HM'ı yakalatacaktır. Kendisine tuzak kurulan HM arkadaşlarıyla birlikte yakalanır. HM PB'un işbirliği teklifini reddeder. Her türlü işkenceye karşı alaycı bir ifade sergiler. AH ŞŞ'e HM'ın Rus ordularına katıldığına inandırır. AH'ı onu cezalandırması için görevlendirir. PM HM'ın yanına zindana gelir, önünde soyunur. PB HM'ı akşam partisine getirir, onunla alay eder, askeriyle dövüştürür. HM elleri bağlı olduğu halde onu yener. Prens Mişkin (M. Yenen) HM'ı Çar'a götürmek için alır. HM ve arkadaşları kurtulur, PB'un sarayına gider onu öldürür. Ruslar ŞŞ'in köyüne saldırı haberi gelince Şeyh kaçar, kızı Sultan AH'ın adamınca rehin alınır. ŞŞ AH'ın ihanetini anlar. AH ŞŞ'e teslim olmasını söyler. Buradan itibaren kendisine Ahmedov diye seslenilir. ŞŞ kimseye dokunulmaması karşılığında teslim olmayı kabul eder. HM yetişir, köylüler de bundan cesaret alarak saldırırlar. HM AH'ı öldürür, Sultan'a sarılır. ŞŞ kendisinden özür diler.

Kozanoğlu (AM)

Yön. Atıf Yılmaz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu, Candan İsen, H. Duyar.

Osmanlı'nın son döneminde geçen filmde eşkıya Kozanoğlu'nun hikayesi. Babası Kozanoğlu'na (KO) (Y. Güney" "Bunlara güç dayandırılmaz oğul. Devlete verdiğimiz helal. Bey köpeklerinin yıl boyunca ağalık akçesi, devriye akçesi, konak, göçek diye soyup götürdüklerini de haramdan saymayalım. Tohumluğumuzu, hayvanımızı da mı vereceğiz? İtlerin bey kesilmesinden belli evlat. Padişahımız bizi unuttu. Devlet devletliğini bildiği zamanlarda vergi toplar, adalet dağıtırdı. Bu Karahasanoğlu bey oldu olalı haraç toplanır oldu. Cenkte yitirdiğim şu kol Osmanlı Padişahına haram olsun" der. Kara Hasanoğlu'nun (KHO) (T. Necmioğlu) adamları vergi için köye gelirler, ancak ellerinde bir şey olmadığı cevabını alınca köyü ararlar. Adamlardan biri gizlenmiş kardeşini bulur ona tecavüz etmeye çalışırken KO yetişir, engel olur ancak dayak yer. Ağır yaralanan babası:

"Kendini onlardan sakın oğul, suçluyu masum yapar, suçsuzu zindanda çürütürler. Bütün kadılar onlardan yanadır oğul" der ve ölür. Kardeşini alıp köyü

terkeden KO yolda köylülerin içler acısı halini görür. KO kardeşini yakınına emanet eder ve Ormancı Deli Ali'nin (ODA) (K. Kıpçak) yanına dağa çıkar. Eşkıya Ebubekir'in (EB) (İ. Yüce) adamı olup ilk baskınına giderler, ancak EB burada yaralanır. KO onu oradan çıkarar. Eşkiyalardan Softa Halil (SH) (D. Topatan) yolda: "Sen dağa çıkacak adammıydın, tuh sana Molla Halil. Müderris olup karı oynatmak, kethüda olup fukara soymak, kadı olup rüşvet toplamak dururken yazıklar olsun sana" der. EB can borcu karşığı silahını hediye eder KO'na. KO Çomar Bölükbaşı'nı yakalar, intikamlarını alması için köylülere verir. Köylüler onu linç eder. Kendisine katılan köylülerle dağa döner. KHO EB'i görüşmek için yanına çağırır. Onun yerine KO gider. KHO kızkardeşi Esma'yı (E) (S. Keskin) Ragıp Paşa'yla evlendirmek ister ancak kız buna gönülsüzdür. E yemekte KO'nu görür, birbirlerine aşık olurlar. KHO KO'nun kim olduğunu bilmeden EB'in KO'nu öldürmesini ve eşkiyalığı bırakmasını bunun karşılığındaysa devletten maaş alacağını söyler. KO Silahçı Hasan Usta'nın (SHU) (M. Ener) yanına gider ve ona kendisine KHO tarafından tuzak kurulacağını söyler. KO eşkiyaların yanına gelir KHO'nun teklifini iletir ve artık orada duramayacağını söyler, aralarından ayrılır. SH KO'nun saklandığı yere gelir onun tehlikede olduğunu söyler. EB KHO'yu denetlemeye gelen Nasuh Paşa'ya (NP) (C. Irgat) pusu kurar, kızını kaçırırlar. Olayı KO'nun üzerine atarlar. KO burayı basar, kızı onların elinden alır, şehire varmadan onu bırakır. NP'nın adamları KO'nu yakalar, hapise atarlar. NP KO'nu çağırır, olayın aslını öğrenmiştir. Olayların arkasında KHO'nun olduğu ortaya çıkar. KHO'nun babası Beşir ağa tutuklanır, idam edilir. Ancak halkta KHO korkusu devam etmektedir. KO SHU'nın yanına çırak olarak girer. EB KHO'nun talimatıyla zulümlerine tekrar başlar. NP KO'ndan sefer için vergi toplanmasında yardımını ister, vergi zenginlerden toplanacağı için KO bu görevi kabul eder. KO Mütesellim olmuştur. KO EB ve adamlarınca saldırıya uğrar, yaralanır EB'i öldürür. KO yaralı dinlenirken babasını düşünde gördüğünü söyler. Babası "Cenkte kopmuş kolunu Padişah'tan geri istemeye" İstanbul'a gidiyormuş. İstanbul'dan KO'nun yolsuzluk nedeniyle azlini ve tutuklanmasını bildiren bir ferman gelir. Zenginler saraydaki etkisini göstermişlerdir. NP onun kaçmasını isterse de KO teslim olur. KHO ona kendisiyle işbirliği yaparsa bırakılacağını söyler, ama KO bunu kabul etmez. Halkı çok ezdiniz diyerek onun yüzüne tükürür. KHO halkta KO sevgisi olduğu için kolaylıkla yargılanamayacağını söyler. Bir tertip peşindedir. MH gelir KO'nu nasıl yenebileceğini söyler. SHU ve

arkadaşları KHO mütesellim yapılınca isyan ederler, hapishaneyi basıp KO'nu çıkartırlar. SHU ağır yaralanır, ona dağa çıkmasını vasiyet eder ve ölür. KO kaçar ancak MH ve askerler tarafından yakalanır. İdam sehpasına götürülürken halk üzgündür. "Halimi siz duyurun Osmanlı Padişah'ına. Hakkımı siz sorun, ardımda kalanlara taze bir kavga doğsun" der. Kendi idam sehpasını devirir. Halk hep birlikte Kozanoğlu türküsünü söylemeye başlar.

Karaoğlan. Bizanslı Zorba (B)

Yön. Suat Yalaz, Yap. Suat Yalaz

Oyn. Kartal Tibet, Esen Püsküllü, Reha Yurdakul, Tanju Gürsu, Altan Günbay.

İmparator Vasilias (İV) (T. Gürsu) gladyatör dövüşlerine düşkün bir imparatordur. Yüzbaşı Viktor (YV) (T. Akaslan) Eleni'yle (EL) (E. Püsküllü) evlenmek üzeredir. İV EL'yi görür ve onu beğenir. İV YV'u ordu kumandanı yapar, amacı onun evlenmesine mani olmaktır. Babasını da uzak bir manastıra başrahip olarak atar. Rahibin kızını neden saklamak zorunda kaldığı belli olur. İV EL'yi saraya davet eder, ona sevgilisi YV'un kesik başını gösterir, abartılı bir şekilde güler. Karaoğlan (KO) (K. Tibet) ve babası Baybora (B) (R. Yurdakul) bir hana gelirler. Burada soyulunca serserilerle dövüşürler. Yola çıkarlar, kuytu bir yere girerler. Burada aklını yitirmiş olan EL'yle tanışırlar. EL onları kilitler ve her yeri yakar, kurtulan KO onu da dışarı çıkarır. EL kendine gelir, her şeyi hatırlar. Ruh sağlığını yeniden kazanır. B Bizans'a gitme kararı alınca KO buna şaşırır:

B. "Uluslara önder olacak kimse her türlü kötülük ve kusurdan arınmış olmalıdır" der. Bizans'a keşiş kıyafetinde giderler. Piskopos'a (P) İV ile görüşmek için geldiklerin söylerler. Ancak P onları "Ne kadar at hırsızı varsa keşiş oldu" diye küçümser. Onun huzuruna çıkmak için "Hurma dallı haç cübbesi giymeniz lazım" der. B ona "teneşir kaçkını" der. P şarap içerken KO onun odasına girer. P kim olduğunu sorunca KO "Yabancı değil, yıllanmış şarap meraklısı bir keşiş. Bizim sofralarda böyle yıllanmış şarap bulunmuyor aziz pederim" der alay geçerek. Aslında KO'na tuzak kurulmuştur, askerler onu yakalamak isterler. B ve diğerleri onun pelerinini alıp İV'a kutsal emaneti götürmek için yola çıkarlar. Ancak yolda onları gören P'un kardeşi keşiş hilelerini anlayınca kaçmak zorunda kalırlar. Bizanslılar KO'nı ararken o daha yeni gördüğü Sofia'yla (D. Devrim) sevişmektedir. B, yine P kılığında saraya girer. Halkın

içinde Eleni'nin yüzünü açar ve İV'ın yaptıklarını açıklar. İV onun sahtekar olduğunu söyleyince B yüzünü açar ve:

B."Ben ve oğlum Bizans'a kan kusturan bir zorbaya kötülüklerinin hesabını sormaya gelmiş Orta Asya'lı iki Türk'üz"

İV. "Türklerin gözünü budaktan ayırmayan korkusuz olduklarını duymuştum ama böyle aptallık derecesinde olduğunu bilmiyordum"

B. "Biz cesaretimizi yatak odasında genç kızlara değil, halk önünde hükümdarlara karşı kullanırız. Bunun adı aptalca değil, erkekçe cesarettir" der. İV onların yakalanmasını emreder. Ancak halk homurdanmaya başlamıştır. Senatör'ün karısı Kitya'da (N. Nur) çıkıp, halka beni kurtarın der. İV daha zor duruma düşer. Ancak B ve KO yakalanırlar. Börberiks (B) (Y. Selekman) çoktandır hapistedir ve kaçmak için bir tünel kazmaktadır. KO ve B öldürülecekken yetişir, onları kurtarır. KO İV'i öldürür. Eleni'yi Börberiks'e emanet edip babasıyla Bizans'tan gider.

Kara Davut (ÜH)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Tanju Gürsu, Sezer Güvenirgil, S. Pekkan, Y. Köksal.

Kara Davut (KD) (K. Tibet) babası tarafından Germiyanoğlu Bey'ine nasihatlarla gönderilir:

"Bir cengavere üç şey gerek. Yavuz bir at, keskin bir kılıç ve yaman bir yürek. Yüreğe gelince sende o var. Çünkü hem Türksün hem de benim oğlumsun" der. KD bir kervana saldırı olduğunu görür. Kaçan Gülizar'ı (GL) (S. Güvenirgil) kurtarır. GL'ı kovalayanlar Başvezir Kasım'ın (BK) (T. Gürsu) adamlarıdır. BK olanları öğrenir. Mahinur'dan (MN) (S. Pekkan) GL'ın Osmanlı şehzadesiyle bir handa buluşacağını öğrenir. İkisini de yakalama emri verir. KD da tesadüf olarak bu hana gider. GL şehzadeyle buluşur ve gider, gelen askerlerle KD dövüşür. MN onu bayıltır. KD uyandığında ondan hoşlanan MN onu öpmeye çalışır. Orhan, Turhan, Kayhan Turgut Paşa'nın (TP) (İ. Hemşeri) has adamlarıdır. Buradan itibaren "Üç Silahşörler" hikayesi başlar. KD TP'nın yanına gelir, ona hizmet etmek istediğini söyler. KD önce üç silahşörlerle atışsa da sonrasında dost olurlar. Hep birlikte BK'ın adamlarıyla dövüşürler. BK ve TP arasında bir güç mücadelesi vardır. Germiyanoğlu Sultanı (GS) (K. Yıldızoğlu) aralarındaki tartışmada TP tarafındadır. GS silahşörlerle tanışmak ister. Tanışmadan sonra KD GL'ı sarayda görür. KD ve silahşörler hana eğlenmeye giderler.

GL da buraya gelir. BK'ın adamları onu kaçırmak isterler ancak KD ve silahşörler buna engel olur. KD ile GL arasında etkileşim başlar. BK GL'ın babasını konuşturur, kızının nerede olduğunu öğrenir. BK'ın sevgilisi MN KD'u çağırır onunla birlikte olur. GL Şehzade ile buluşur. BK'ın adamları onlara tuzak kurmuştur. Teslim olmalarını söylediğinde Şehzade: "Aslım ve neslim içinde teslim olmuş kimse yoktur" der. Tuzağı bilen KD ve silahşörler de oradadır, onları kurtarırlar. Şehzade kendisini tanıtınca KD ve silahşörler onun emrinde olduğunu söylerler. GS'ın karısı Saruhan Bey'inin kızıdır. Gerdanlığını şehzadeye vermiş, bunu bilen BK aralarını bozmak için olayı GS'na anlatmıştır. GL KD'dan Osmanlı'ya gerdanlığın geri verilmesi için bir mektup götürmesini ister. KD yola koyulur, silahşörler de ona katılırlar. BK'ın amacı GS'nı zor duruma düşürüp beyliğin başına geçmektir. Adamları yol boyunca KD'a engel çıkarırlar. KD son anda yetişir ve gerdanlığı verir. KD ve GL birbirlerine sarılırlar. BK'ın oyunu ortaya çıkar, zindana atılacakken, askerleriyle birlikte yönetime el koyar. GS'ının ve karısını zindana attırır. BK KD'u da onların yanına atar ve kendi beyliğini ilan eder. KD asılacakken silahşörler tarafından kurtarılır. BK GL'a tecavüz ederken KD yetişir onu öldürür.

Paşa Kızı (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Filiz Akın, Önder Somer, Gülbin Eray, Avni Dilligil, Ş. Moral.

Selim (S) (K. Tibet) başarılı ve yakışıklı bir ûdîdir. Bir matinede kuzeni Pervin'le (P) (G. Eray) gördüğü S'i çok beğenen Nilgün (N) (F. Akın) onunla tanışmak için bahane aramaya başlamıştır. Kerim Paşa (KP) (A. Dilligil) onu, kızına mûsiki dersi vermesi için tutar. KP'nın subay yeğeni Necip de (NC) (Ö. Somer) N'ü beğenmektedir, ders esnasında kıskançlık yüzünden S ile tartışır. Dışarıda ikisi dövüşür, S onu alt eder. KP N ile NC'i evlendirme isteğindedir. Ancak N S'e aşık olduğundan bunu kabule yanaşmaz, onunla sürekli mektuplaşmaktadırlar. P bulduğu mektupları KP'ya verir. KP S'i yanına çağırır, ilişkisini bitirmesini, kızının nişanlı olduğunu söyler. N S'e kaçmak istediğini söyler, P'in bundan haberi olur, NC'e haber verir. S eve gelince NC ve konağın adamları buna engel olurlar, S kaçar. KP olaylardan haberdar olur. S'in annesi (Ş. Moral) onu akrabası kabadayı Bekir'in (B) (M. A. Akpınar) yanına gönderir. NC S'i konağa giren hırsız gibi gösterir, zaptiye tarafından bu şekilde aranmaktadır. NC S'in

annesini döverek yerini öğrenmeye çalışır. S eve geldiğinde annesini ağır yaralı bulur, neler olduğunu anlar ancak annesi ölür. Sokakta NC ve askerler onu tutuklamaya çalışır, S kaçar, B'in yanına gider. Artık o da namlı bir eşkıya olacaktır. Zaptiyelerden intikamını aldıkça şöhreti Memleket-i Osmaniye'ye yayılıyordu. S zenginden aldığını fakir-fukaraya dağıtıyordu. Dış ses (H. Esen):

"Bilhassa haksız kazanılmış servetlerin düşmanıydı. Bu yüzden dalavereci parababalarının, murabacılarla, insafsız tefecilerin, istifçi karaborsacılarla madrabazların geceleri gözüne uyku girmez olmuştu. Gerçekte Ûdî Selim haksızlığa başkaldıran bir halk kahramanıydı. Zenginden aldığını fakir, fukaraya dağıtıyor ve ismi her gün biraz daha efsaneleşiyordu. Buna mukabil Osmanlı Devleti'nin otoritesi hergün biraz daha temellerinden sarsılıyor, bir avuç eşkıya yüzünden devletin itibarı sıfıra iniyordu" der. KP bu olayları anarak maiyetindeki görevlileri azarlamaktadır. B'in çetesinden Nuri (N) (H. Zan) ikbal karşılığı ispiyonculuğu kabul eder. B ve S kendilerine kurulan tuzaktan kurtulurlar. N'nin ihaneti anlaşılınca onu öldürürler. N ile NC'in evleneceği haberini alan çete N'ü kaçırır. S'in onu sevdiğini bilmeyen B ve adamları kıza sarkıntılık ederler. B N'e tecavüz edecekken S onu öldürür. S KP'nın yanına gelir, annesinin başına gelenlerin sorumlusu olarak onu gördüğünü söyler. Ancak Paşa'nın olaylardan haberi yoktur, tahkikat yaptırır bunların arkasında yeğeni NC'in olduğunu ortaya çıkarır. KP NC'yi tutuklayacakken o Paşa'yı öldürüp suçu S'in üzerine atmayı düşünür, ancak S gelir bu planı bozar. NC tutuklanır. KP S'le birlikte çetenin evine gider, onları affeder, kızını evine götürür.

Pranga Mahkumu (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, S. Pekkan, M. Mutlu, Ö. Somer, M. Ener, H. Kentmen.

Mansur Paşa (MP) (H. Kentmen) hükümdara yapılan suikasti tahkikat için Yüzbaşı Talat (YT) (C. Arkın) ve Yüzbaşı Necip'i (YN) (Ö. Somer) görevlendirir. YT Cemile'yle (C) (M. Mutlu) evlenme kararı alır. Ancak teyzesinin oğlu YN de onunla evlenmek istemektedir, o da evlenme teklif eder. Ancak C ona ilişkisini anlatır, YN büyük tepki gösterir ve YT ile dövüşür. YN hafiye Mülazım İzzet'le (F. Çölgeçen) bir tertip hazırlar ve onu tutuklar. Suçu vatana ihanettir. Sahte evraklar konarak gizli cemiyetlere üye olmakla suçlanan YT'ın masasında Tevfik Fikret ve Namık Kemal'in şiirleri de bulunmaktadır. Şimdi hain olduğu kesinleşmiştir. YN C'ye eğer karısı olursa

YT'ı kurtaracağını söyler, o da kabul etmek zorunda kalır. YT'a Trablusgarp'a sürgün edileceği söylense de bu C kandırma maksatlıdır, tekrar zindana atılır. YN ve C evlenirler. YT Allah'a dua eder: "Allahım. Yalnız sana inanıyor, sana iman ediyorum. Mükafatım bu mu? Mağdur ve mazlum olan ben burada çürüyüp kahrolurken, gaddar ve zalimler zevküsefa içinde saltanat sürüyorlar. Bu mudur Allah'ım senin adaletin" der. C zifaf gecesi intihar eder. YT zindanda namlı eşkıya Koca Osman'la (KO) (N. Yal) tanışır, onunla kaçmaya çalışırken KO yaralanır, eski arkadaşı Kerimoğlu'nun (KEO) (M. Ener) yanına gitmesini ve onların başına geçmesini söyledikten sonra ölür. KO'ın cesedi gece denize atılacaktır, YT onun yerine geçer ve kaçmayı başarır. YT KEO'nun yanına gelir, olanları anlatır. Hak, adalet ve hürriyet için mücadele edeceklerini söyler. KEO da jurnalcilik ve rüşvetten rahatsızdır, hiçkimsenin malından, canından, ırzından emin olamadığını söyler. YT yeni kimliğine bürünür. YN MP'ın kızı Cavidan'la (CV) (S. Pekkan) evlenecektir. YT YN'i gece durdurur, onun kılıcını alır. Bundan sonra soygunlara başlar, zaptiyeleri öldürür. Kara Bela çetesinin namı yayılmaya başlar. YT YN'in kumar oynadığı mekanı basar, burayı soyarken onun yine kılıcını alır. Kendisine kılıç değil, yaşmak ve feracenin yakışacağını söyler. YN CV ile kanto dinlerken burayı da basarlar. YT dertlerinin halk değil locada oturan beyzade, paşazade ve haramzadeler olduğunu söyler, yine YN'in kılıcını alırken nişanlısı CV'ı görür. Birbirlerinden etkilenmişlerdir. YT MP'ya YN aleyhinde bir mektup yazar, ondan aldığı kılıçlardan bahsederek onun yetersizliğini söyler. Ancak YN bu olayı inkar eder. YT arkadaşlarıyla bir tertip hazırlar, onlar CV'ı kaçırırlarken o kızı kurtarır, böylece tanışırlar. Buluşmaya görüşmeye başlarlar, birbirlerine aşık olurlar. YN KBÇ diye alakasız insanları toplar, işkence yapar. MP kızını evlendirme kararı alır. YT buna engel olmayı düşünür onu KBÇ'ne kaçırtır. YT kimliğini açıklar, intikam için onu kaçırdığını söyler. Birlikte olurlar. CV'ın kaçırılması üzerine büyük tevkifatlar başlar, yakalanlar arasında çete üyeleri de vardır. Zindanda herkese işkence uygulanır, bunu yapanlar tıpkı Bizans zindanlarındaki gibi abartılı bir şekilde gülmektedirler. Çete üyeleri korkudan kızı teslim etmek isterler. KEO CV'a olanları anlatır, YT'ın hayatının tehlikede olduğunu babasının eve dönmesini söyler. CV o ölmesin diye evine döner. YT onun kaçtığını düşünür. Ona çetenin yerini sorsalar da CV söylemez. YT CV'ın odasına girer. CV ona neden eve dönmek zorunda olduğunu anlatır. Birlikte kaçarlarken yakalanırlar. CV YN'a onunla evlenemeyeceğini YT'ın kadını olduğunu söyler. Babası da durumu

öğrenmesine rağmen yine de evlenmeleri emrini verir. Onlar evleneceği gün YT idam edilecektir. KEO hocanın kılığına girerken çete üyeleri de asker kıyafetlerindedirler. Tertibi kuran Mİ'e her şeyi itiraf ettirirler ve düğüne giderler. YT hoca kılığında düğüne katılır. Nikahı engeller, YN'la dövüşür, onu öldürür. YT itirafnameyi MP'ya verir, her şey ortaya çıkar. Görevine iade edilirken çete üyeleri de affedilir. Damat değişir, düğün devam eder.

Malkoçoğlu Krallara Karşı (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Cöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Sezer Güvenirgil, Yıldırım Gencer, Y. Köksal, Kaan Batur.

Malkoçoğlu (MO) (C. Arkın) sefer dönüşü köyünün yakılıp yıkıldığını, karısının öldürüldüğünü ve çocuğunun Kazıklı Voyvoda (KV) (Y. Gencer) tarafından kaçırıldığını görür. Ejder'le (EJ) (Y. Köksal) onu bulmak için yola çıkar. Esir pazarında satın aldığı bir kadın yüzünden kavga çıkar. Handa buradaki kişilerle karşılaşır. MO Şövalyeye Kızıl Akrep'den (KA) mi korkuyorsun dediği anda birisi ona bıçak atar. Satın almak istedikleri kız aslında Prenses Yolanda'dır, (PY) (S. Güvenirgil) ancak MO bunu bilmez. Odaya yatmaya gittiklerinde burada papazlar vardır, onlara kızı satın almaları için para teklif ederler. MO kızı kendisine alacağını bu yüzden teklifi kabul etmeyeceğini söyler. MO PY'nın köle olarak tutulduğu kaleye gider onu kaçırır. Kıza onu KA için önemli olduğunu düşündüğü için kaçırdığını söyler. KA Hasan Sabbah gibi bir hâle oluşturan bir büyücü tiplemesindedir. Kendisine katılanlara iksirlerle bir çeşit cennet vaat eder. PY Dabreş dükalığının tek varisi olduğundan KV onunla evlenmek istemektedir. MO ve PY birbirlerinden hoşlanmaya başlarlar. Yolda PY'ın adamları olan daha önce karşılaştıkları şövalyeler onları durdururlar. MO PY'ı vermek istemez. Şövalyeyle dövüşürler, MO onu yener. Şövalye. "Türklerin bir sözü vardır, bükemediğin bileği öp diye" der

MO. "Tam üstüne bastın. Karşında Türk Akıncı Bey'i Ali Bey" var deyince hepsi birden Malkoçoğlu he derler, hayret ve hayranlıkla. Tam o sırada Papazlar ve askerler tarafından saldırıya uğrarlar. Papazlar PY'ı kaçırırlar. MO peşlerinden gider, ancak PY'ı bulamaz. Şövalye ölürken her şeyi anlatır. PY'nın aslında kim olduğu ortaya çıkar. Kaçırılan PY KV'nın sarayına getirilir. KA diye bahsedilen kişinin KV olduğu anlaşılır. MO yolda saldırıya uğrayan kadınları kurtarır. Kadınlar handa dansözlük

yaptıklarını söyleyip MO'nu oraya davet ederler. Aslında KV'nın bir tuzağıdır bu, kahramanca dövüşseler de yakalanırlar. KV onu "Avrupa'yı titreten adam" diye hitap ederek alaya alır. Zindana atıldığında içerdeki herkes onu tanır, MO diye seslenirler. MO'nun oğlu aldığı iksirlerin tesiriyle KV'nun kölesi olmuştur. Onu babası MO ile dövüştürür. Oğlunun yüzü kapalı olduğu için MO onu tanıyamaz. Tam onu öldüreceği sıra yüzü açılınca bunu yapamaz. Ancak oğlu hâlâ iksirin tesirindedir. MO onun hatırlamasını sağlamaya çalışmak için, kurt başlı yüzüğünü gösterir. Oğlunun hafızası yerine gelir. İkisi de yakalanırlar. KV MO ile kendisi karşılaşacaktır. Ancak sürekli MO'nu aç ve susuz bırakarak güçsüz düşmesini sağlar. Takattan iyice düştüğü zaman bir kadın ona gizlice yemek getirir. MO ile KV döğüşmeye başlarlar. MO onu yeneceği sırada muhafızlar müdahale ederler, tam o sırada kurtulan esirler de mücadeleye girerler. KV PY'yı kaçırır, MO yetişir KV'ı öldürür. PY hakkı olan ülkeye değil de MO'na gider. Onunla yeni maceralara atılır. Filmin sonunda:

MO. "Yolumuz hak yolu. Soyumuz kurt soyu. Yol verin dağlar geçsin Malkoçoğlu. İleri" der ve Mehter marşıyla film biter.

Son Gece (AM)

Yön. Memduh Ün, Yap. Memduh Ün

Oyn. Kartal Tibet, Fatma Girik, Cahit Irgat, Naci Erhun, A. Rona, Eva Bender.

Filmin başında dış ses 1. Dünya Savaşı'nda Romanya'yı işgal eden müttefik ordularına mensup Türk kuvvetlerinin burada ilerlediğini söylemektedir. Gölgeler arasında büyük bir kervan ilerlerken milli marş çalmaktadır. Yüzbaşı Faruk (YF) (K. Tibet) askerleriyle birlikte dinlenmek için bir eve girerler. Ancak burada eski bir asker olan General Mihailescu (C. Irgat) onlara karşı koyup silah çekince onu öldürmek zorunda kalırlar. Kızı Maria (MR) (F. Girik) olanları görür. YF generali askerlik töresince saygısını gösterir. MR uyurken YF'u öldürmek ister. YF Türk askeri için ölümün öyle korkutucu bir şey olmadığını söyler. Elinden silahı almaya çalışırken yaralanır. MR yaptığına üzülmüş bir görünümdedir. YF MR'yı yargılaması gerekirken serbest bırakır. YF evden giderken MR'a asker selamı verir ve babasının mezarının önünden selam duruşuyla geçer. Polivas (P) (N. Erhun) Romen ordusunda pilot olup direnişçilerdendir. YF yeni bir kasabayı işgalle görevlendirilir. Halka yaptığı konuşmada: "Memleketinizde hiçbir emelimiz ve gözümüz yoktur. İcap ettiği gün

çekilip gideceğiz. Şu andan itibaren malınız ve ırzınız Türk ordusunun himayesi altındadır" der. Kalacağı yer kasabadaki zengin birisinin evidir. Hala (A. Rona) onu iyi karşılamamıştır, zira öldürdükleri generalin kardeşidir o. MR her şeyi halasına anlatmıştır. YF ilk önce generalin ateş ettiğini söyleyince biraz yumuşarlar. MR ile YF arasında bir yakınlık başlar. YF evden gidecekken onu bırakmak istemez. Dış ses YF'un ihtimamı sayesinde kasabada kimsenin işgalde olduklarını düşündürmediğini söyler. Halkın büyük sevgisi vardır onlara karşı. İçlerinde P'ın da olduğu hava kuvvetleri kasabaya saldırı düzenler. Bu arada kasabada YF ile MR arasında bir ilişki olduğu yönünde söylentiler başlar, aslında bütün kadınların gözü YF'un üzerindedir. Baloda dans ettiği bütün kadınlar ona iltifatlar ederler, YF kadınların böyle şeyler yapmamalarını söyler. Burada kadın-erkek eşitliği üzerine bir tartışma gerçekleşir. YF Rus ve Romenlerin taarruza geçtiği haberi gelince kasabadan gideceğini söyler, MR ile öpüşürler. MR ona "ne vur ne vurul" der. Burada kendi milletini de kayırmak durumundadır, tarafsız kalır. Burada belgesel görüntüler eşliğinde marşlar çalar. MR ordusu ve vatanı için dua ederken: "Yalnızca bizim değil, gecenin bu vahşi karanlığında vatanları için dövüşen dost, düşman ve bütün talihsiz insanlar için de. Onu, onu da" der. YF "Allah vere de Avusturyalılar ve Bulgarlar bu sefer dayanıklı çıksalar da kabak her zamanki gibi bizim Mehmetçiklerin başına patlamasa" der. YF MR'nın abisinin yaptığı hava saldırısında yaralanır, kangren ayağının kesilmesi düşünülür. Olaydan haberi olan MR hastaneye gider. YF ayağı iyileşir tekrar kasabaya MR'a döner. MR ayağı kesilse dahi "Sahibini bırakmayan köpek gibi onu takip edeceğini" söyler. Eve döndüğünde abisi P'ın geldiğini görür. P olanları duymuştur, kardeşi üzerinde baskı kurar. P dışarı çıktığında YF'un eve girdiğini görür. Osmanlı orduları savaşı kaybetmek üzeredir. P halasıyla Türklerin zabitlerine saldırı düzenleneceğini konuşurken MR buna karşı olur. MR YF'u eve çağırır, saldırı haberini vermemek için onu oyalmaya çalışır ancak YF yine de karargaha gitmek isteyince her şeyi anlatmak zorunda kalır. Saldırıyı önleyen YF eve geri döner, son geceyi MR ile geçirir. Harp bitince tekrar döneceğini, onu alacağını söyler ve Halanın helalliğini de alarak evden çıkacakken P ve adamları onu yakalar. Babasını neden öldürdüğünü ve neden inkar edip korktuğunu sorunca: YF "Yaptığı şeyi saklamak ve korkmak Türklerin adeti değildir" der. P MR'ın YF ile evleneceğini duyunca hiddetlenir: P "Türkler haysiyetlerine ve kadınlarına çok düşkün olurlarmış. Tecrübe edeceğiz, bakalm doğru mu bu" der ve dışarıdan içki içip eğlenen

askerleri çağırır. Kızkardeşini birlikte olmaları için askerlere verir. P yaptığından pişmanlık duyarak intihar eder. Harp bitince YF iade edilir. Dış ses:

"Padişah Vahdettin memleketi düşmana satmış, kendi zevküsefasına dalmış, Türk milleti işgalden inim inim inlemekteyken Samsun'da yeni bir güneş doğmuştur. Mustafa Kemal Paşa. Artık Türk milleti yeniden şahlanış, yediden yetmişe kadın-erkek herkes ayaklanmıştır". Belgesel görüntüler eşliğinde marşlar çalar. YF Anadolu'ya geçmek için emir beklemekteyken, bir taraftan da MR'dan haber alma derdindedir. YF MR'nın halasının evine gelir, haladan onun kurşuna dizildiğini öğrenir.

Aslan Arkadaşım-Kuduz Recep (AM)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Mualla Özbek

Oyn. Yılmaz Güney, Figen Say, İsmet Erten, T. Kurtiz, M. Serezli, D. Topatan.

Bir Osmanlı konağında parti vardır. Paşa (O. Türkoğlu) düşman askerleriyle konuşmaktadır.

Paşa. "Bizim için Kuvayı Milliye denilen çapulcu takımını yola getirmek işten sayılmaz. Ama gelgelelim paraca çok dardayız" deyince düşman subayı ona 20000 altın verir. Kuduz Recep (KR) (Y. Güney) çetesi ve Yüzbaşı Murat'la (YM) (M. Serezli) burayı basar, altınları alır.

Paşa. "Dokunmayın onlara, bu millet malıdır"

YM. "O yüzden alıyoruz zaten" der. KR de içerideki kişileri soyar. Paşanın ceketini alır kendi giyer, paşa ona ateş eder, KR Paşa'yı öldürür. Arkadaşları KR'i Ankara'ya götürmek için bir at arabası çalarlar, içinde Zeynep de (ZY) (F. Say) vardır. Yanmış, yakılmış bir köye gelirler, herkes öldürülmüştür. Köylü çok büyük bir Yunan ordusunun geçtiğini Ankara'nın buna dayanamayacağını söyler ve ölür. KR "Ankara'ya gideceğiz de ne olacak. Bir hükümet de biz kuralım, nasıl olsa altınımız var" der. KR arkadaşlarıyla altınları alır ve gider. ZY onlara vatan hainleri der. YM çok kızmıştır. KR ve arkadaşları bir handa eğlenmeye başlarlar. Hamza (H) (T. Kurtiz) KR ve Bekir'i (B) (D. Topatan) bağlayıp altınlara el koyar. Aslında KR'in ZY'e aşık olduğunu altınları Ankara'ya götüreceğini düşünmüştür. YM ve ZY bir göl kıyısında temizlenirken ağaca bağlanmış KR ile karşılaşırlar. KR olanları anlatır. H Rum beylerine silah satışına başlar. H YM'ı vurur, ZY'i yakalar. ZY'i de diğer dansözlerle oynatmaya çalışırken KR yetişir, hepsini etkisiz hale getirir. YM'ı vuranı öldürür. Mülazım Yunus cephe

gerisinden kaçırılan silahları Kuvayı Milliye temsilcisi KR'e teslim etmek için askerleriyle birlikte gelir, ancak H onu ve diğer askerleri öldürür. KR buna çok kızar, ancak onların sakladığı altınların yerini öğrenmek için bir şey yapmaz. Cemil ağa silahları almak için KR'in yanına gelir, ancak o parayı aldıktan sonra onları öldürür, çatışma başlar. KR H'ya zorla altınların yerini söyletir. KR B'e ZY'i, altınları ve silahları vererek onları Ankara'ya gönderir. Her şey Ankara içindir. Kendisi makineli tüfeği alarak sipere geçer. "Bismillahirrahmanirrahim, gelin lan" der.

Sinekli Bakkal (TİS)

Yön. Mehmet Dinler, Yap. Osman Fahir Seden

Oyn. Türkan Şoray, Ediz Hun, Erol Günaydın, T. Belevi, F. Karakaya, K. Savun.

Peregrini (PR) (E. Hun) Katolik inancından vazgeçen bir rahiptir. Kendisini aramak için Osmanlı ülkesine gider. Jenerik Sultanahmet cami görüntüsü ve Itri'nin "Salat-ı ümmiye" si ile başlar. Dış ses Sinekli Bakkal'ın sahibi Kız Tevfik'in (KT) (E. Günaydın) öyküsünü anlatmakla başlar. KT mahallede sevilen, tiyatro da yapan ancak burada zenne kılığına girdiği için tepki gören birisidir. İmam İlhami Efendi'nin (İİE) (A. Şen) kızı Emine'yle (EM) (Ç. İlhan) evlenmiştir ancak İİE buna karşı olur, kızını evlatlıktan reddeder. KT Kuran üzerine yemin etse de yine zenne kıyafetinde karısını taklitlerine devam eder. Karısı onu boşayacağını söyler. İİE Kadı'ya gider, olanları anlatır. Kadı KT için "ruhunu şeytana satmış İblis" der. KT cebinden Karagözleri çıkarıp:

KT. "Neresinde bunun şeytan, bir adam perde kurdu diye, oyun oynadı taklit yaptı diye niçin günahkar olsun. Esasında ben Allah nazarında sevapkarım. Sizleri bir an olsun dertlerinizden sıyırıp, hayal alemine götürüyorum, güldürüyorum, eğlendiriyorum. Bu mu dinsizlik, bu mu günah Kadı Efendi" dese de Kadı onu talak eder, Saray da Gelibolu'ya sürer. Dükkan da kapanmıştır artık. E'nin KT'den bir kızı olur. Adını "Rabia" (RB) (T. Şoray) koyar. Büyüdükçe sesiyle namı büyüyor, herkes onu mevlitlere, ilahilere hafız olarak çağırıyorlarken, İİE'yse buradan büyük bahşişler alıyordu. Paşa (P) (N. Terziyan) RB'ı annesi ve dedesine büyük paralar vererek yetiştirmek için kendi konağına alır. Paşa'nın oğlu Hilmi (H) (T. Belevi) Rabia'nın Batı eğitimi almasından yanadır, babasıyla tartışır.

H. “Ben olsam ona iyi bir Avrupa’lı hoca tutarım. Sesi kısa zamanda Avrupa sahnelerinde şöhret yapar. Ama yapamazsın ki, bizde bu kafa varken”

P. “Avrupa sahnelerinde şarkı söyleyenlerin hepsi bir fazilet numunesi öylemi?”

H. “Yoo onu demek istemedim. Tabi o kültürü almamış olanlara bunun izahı zor”

P. “Eğer o kapitülasyonlar olmasa Beyoğlu’nda ne kadar ecnebi şarkıcı sarhoş, hayasız, edepsiz karısı varsa kollarından tutar sokaklarda sürüklerim”

H. “Garb’ı garb yapan onların edebiyatları, musikileri”

P. “Peki bizim ne kusurumuz var”

H. “Halkımızın tembelliği, ileri mevkidekilerin uyuşukluğu, sefahatı, cehaleti, kadınlarımızın dünyadan bihaber yetişmeleri”

P. “Kadınlarımıza dil uzatma. Hiç olmazsa Frenklerinkinden bin kat namusludurlar”

H. “Ben namustan değil, fen’den inkilap’tan bahsediyorum”

P. “Bu Müslüman milletin ananesini, medeniyetini her bakımdan hor görmek sana zevk veriyor”

H. “Hangi medeniyetimiz baba. Bir bizim halimize bak, bir de o diyarlardaki halkın refahına, saadetine yükselen mamurelerine”

P. “Başlarına yıkılsın o mamureleri. Bir daha o imansız Padişah düşkünü, Jöntürkler gibi konuştuğunu işitmeyeyim” der ve gider. Hilmi annesine (M. Sim)

H. “Babamdan utanıyorum anne. Kanlı bir padişahın zulümü. Düşündükçe yerin dibine geçiyorum” der.

PR Vehbi Dede (VD) (K. Savun) ve diğer Osmanlı beylerinin yanında piyano çalar, sonra sohbete başlarlar. Kendisinin artık imanının olmadığını söyler. Küçük RB onların odasına girer, Kuran okumalarını söylediklerinde Türkçe olarak okumaya başlar. Onu eğitmesini söylediklerinde PR bunu kabul etmez. VD ile dini konularda tartışmaya başlarlar. PR kötülüğün neden olduğunu sorar, VD Allah’ın nurunu görememenin neticesi olduğunu söyler. KT sürgünden dönmüş bakkal dükkanını tekrar açmıştır. RB bakkala gelir KT’e kızı olduğunu söyler. Paşa RB’ya babasının mı dedesinin mi yanında kalacağını sorduğunda o babasını seçer. Paşa RB’nın mevlitlerden, mukabelelerden bahşişlerini dedesine verir. Yıllar geçer PR bakkala gelir, RB’ı görmek ve dinlemek için camiye gider, büyülenir. H ve arkadaşları KT’in yanına gelip sanatıyla “hain alçak

idarecileri, kanlı padişahın hafiyeleri, köpekleri olarak canlandırmasını" onları rezil etmesini isterler. Bunu kabul etmeyince kadın kıyafetiyle Fransız Postanesi'nde kendilerine gelen kitap ve mecmuaları almasını isterler. KT bunu yapmaya başlar. PR RB'dan duyduğu salat-ı ümmiye'yi piyanoyla çalmaya başlar. KT H'nin söylediği gibi Karagöz oyunlarında padişah aleyhine gösteriler yapmaya başlar. Paşa oğlu H'nin faaliyetlerinden haberi olur. Bu arada KT de yakalanmış işkenceye alınmıştır. Paşa hapise gelir KT'i kendisi sorgular, ancak konuşturamaz. H ve KT sürgüne gönderilir. PR bakkala gidip gelmeye başlayınca mahallelide ters bakışlar başlar. RB mevlit okurken PR onu gizlice dinler. Karşılaştıklarında Allah ve iman üzerine konuşurlar. PR RB'nın konuşmalarından etkilenmeye başlar. PR bunalım anlarında hep salat-ı ümmiye'nin nakarat kısımlarını ve RB'nın sözlerini hatırlar. Bir softa kahvede dedikodu yapar, ancak tepki görür. PR VD'nin yanına gider, çekinerek RB'ya ilgisini söyler. VD sevmenin utanılacak bir şey olmadığını söyler.

PR. "Kimbilir. Küçüklüğümden beri insanlara olan sevgiyi, bu asaleti işleselerdi ruhuma bugün her şeyini, bütün inancını kaybetmiş bir insan, Allah'ından kaçan bir âsî olarak çıkmazdım karşınıza. İnancınız ne kadar asil, ne kadar güzel olursa olsun insanlar arasında kardeşliği, müsavatı ne kadar yayarsa yaysın hiçbir zaman inanmayacağım o kudrete. Hiçbir nizama, hiçbir dine bağlı olmayacağım. Hiçbir zaman inanmayacağım"

VD. "Ecdadının İspanyol olduğunu söylüyordun. Belki İspanyollar Arapları yurtlarından kovarlarken Hiristiyan edilmiş bir ailenin sulbündensin. Bir gün aslına dönecek ve Müslüman olacaksın" der. PR hızla çıkar, bir camiye gider. Namaz kılanlara bakarak o da namaz kılmaya çalışır, ancak hemen oradan uzaklaşır. Softa dedikodularına devam eder, ancak yine tepki görür. VD RB'ya gelir PR'nin annesi öldüğü için ülkesine gittiğini söyler. RB onun dönmeyebileceği için ağlamaya başlar. Annesinin evinde piyanoyla salat-ı ümmiyeyi çalar, babası çok etkilendiğini söyler, ancak İslam'la ilgisini öğrenince kızar. Babasıyla dini bir tartışma yaşar. "İsa öyle demiyor ama" der babasına. Annesi oğlunun mirası alabilmesi için pişmanlık yemini etmesini ister. PR kilisede tam pişmanlık yemini edecekken aklına ilahi ve RB'nın sözleri ve görüntüsü gelir, bocalar. Kiliseden çıkar. Meşrutiyet ilan edilir, KT artık sürgünden dönecektir. RB babasını beklerken PR girer içeri. Onun eve girdiğini gören bir mahalleli softa ve diğerlerine durumu anlatır. Mahalleli bu kez eve saldırmak için

toplanırlarken PR RB'ya evlenme teklif eder. RB dinleri ayrı olduğu için teklifi kabul etmez, ancak PR Müslüman olacağını söyler. Ezberinden kelime-i şehadeti söyler. RB ona Osman ismini ve babasının fesini verir. Osman ilk namazını kılmak için abdest alır. Softa önderliğinde mahalleli eve saldırdığında VD de gelmiştir. Birlikte odaya girdiklerinde Osman'ı namaz kılarken görürler. Softa ve adamları çıkarlar, KT de gelmiştir. Peregrini deyince kızı "Hayır baba Osman, benimle evlenmek istiyor" der.

Silahlı Paşazade (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Turgut Özatay, Mümtaz Ener, Nubar Terziyan.

Yunus (YN) (T. Özatay) Murat Paşa'nın (MP) (M. Ener) yanında çalışan bir arabacıdır. MR'nın harem inde çalışan Huriye'yle (H) (G. Ceylan) ilişkisi vardır, ondan çocuğu olacaktır. MP'nın bundan haberii olur, YN'u işten kovar. H'de çocuğu olana kadar şartıyla konakta kalmasına izin verir. Mahinur Kalfa (MK) (D. Şirin) H'ye af dilemek için MR'dan ricacı olur, paşa buna çok kızar, onu falakaya yatırır. MK YN gibi MP'dan intikam almaya yemin eder. H bir kız çocuğu doğurduktan sonra ölür. Aynı anda MP'nın da bir erkek çocuğu olur. MK intikam amacıyla çocukları değiştirir. MP çocuğunun hatırına YN'u affeder. Çocuğu Şahin'i (ŞH) (C. Arkın) almaya giderken H'nin öldüğünü öğrenir, intikam yemini eder. YN bir kahve işletmeye başlar, burada babasına yardım eden ŞH'in gözü musikidedir. MP'ın kızı Nilüfer'se (NL) (F. Akın) konakta hayatını sürdürmektedir. Kaderler değişmiştir. ŞH MP'nın konağına tıpkı babası gibi arabacı olarak alınır. NL'le aralarında aşk başlar. ŞH babasıyla bir tiyatrodayken orada olan MP'yı vurmasını ister. ŞH bunu yapmak istemez. Aralarında itiş-kakış başlar, silahlar patlayınca tutuklanırlar. ŞH zindana atılır. NL babası MP'ya ŞH'i affetmesini ister. Paşazâde Firuzan da (FR) (H. Zan) NL'e aşıktır, bu yüzden ŞH'i kıskanmaktadır. Hulusi'ye (H) (N. Tekçe) ŞH'i halletmesi için para verir. H YN'a gelip onu ŞH aleyhine kışkırtmaya çalışır, onun MP'nın kızıyla ilişkisi olduğunu söyler. YN ŞH'i kamçılar. YN ŞH iyileşene kadar onun yerine arabacılık yapacaktır. NL ŞH'in yerini öğrenmek ister. YN onu evine götürür. İkisi kaçma kararı alınca YN kızı alıkoyar, MP'ı öldürürse NL'i bırakacağını söyler. ŞH MP'ı vurmaya çalışsa da bunu yapmaya bir türlü içi el vermez. FR MP'ya bir mektup yollayarak ŞH ile NL arasında bir ilişki olduğunu yazar. Paşa kızar ŞH'i çağırtır, kızının nerede olduğunu sorar. ŞH

kızıyla arasında ilişki olduğunu söyleyince büyük tepki görür. MK yaptıklarından pişmanlık duymaya başlar, ŞH de zindanda işkence görmektedir. ŞH gelmediği için YN kızı öldürmek ister, ancak bunu beceremez. MK zindana gelir paşaya her şeyi anlatır. MP YN'un yanına gelir ve olanları anlatır. YN H'nin eceliyle öldüğünü de öğrenince yumuşar. Kaderleri değişmiş sevgililer evlenirler.

Osmanlı Kabadayısı (AM)

Yön. Türker İnanoğlu, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Selda Alkor, Turgut Özatay, H. Kentmen, Y. Köksal, Ö. Han.

Filmin başlangıcında dış ses (H. Esen) Deli Murat'ın (DM) (K. Tibet) karakterini anlatır. Fakir fukaraya zulmeden zaptiyelere, ecel terleri döktüren, fakir dostu, ırz düşmanlarını ezen birisidir. Gavur Sabri (GS) (T. Özatay) adamlarıyla bir arabayı soyar. Arabada Zaptiye nazırı Haşmet Paşa'nın (HP) (H. Kentmen) kızı Nazlı (NZ) (S. Alkor) vardır. GM yetişir onları kurtarır. NZ GM'tan hoşlanır. NZ 'yı Murtaza'yla (MR) (Y. Köksal) evine gönderir. HP maiyetindekileri toplamış son zamanlardaki asayiş bozukluğuyla ilgili onları azarlamaktadır. Hedef kabadayılardan birisi de DM'tır, onun olduğu yerlere baskınlar düzenlenir. Ancak DM HP'nın eğlencede olduğu konağını basar, onu köçek gibi oynatır. Kaçarken NZ'nın odasına girer. Kapıya gelip onu sorduklarında içeride kimsenin olmadığını söyler. DM onun HP'nın kızı olduğunu öğrenir. HY GS'yi çağırır. GS DM'ı yakalayıp getirme sözü verir. MR zaptiyelerce yakalanıp zindana atılır, işkence yapılır. GS'nin adamı, ona zaptiye nazırlığını basmak için yardım edecegini söyleyip, çağırdığı yerde tuzak kurar. DM yakalanır. HP'ya DM'ın yakalandığı haberi gelince kızı NZ buna çok üzülür. DM ve arkadaşı işkence görmeye devam eder. Padişah DM'ın idam fermanını imzalarken, GS HP'dan ihsanını alır. NZ dadısıyla birlikte hapise gelir, onun ve arkadaşının kaçmasını sağlar. NZ babasına her şeyi itiraf eder, DM'ın kendisini zamanında kurtardığını söyler. DM kendisini yakalatanlardan intikamını almaya başlar. Adamları GS'e DM'ın kaçtığını onun peşinde olduğunu söyler. GS DM'ın kahvesini dağıtır, onu döğüşmek için mezarlığa çağırır. Paşa tekrar ihsan verir GS'ye. HP kızını Kilercibaşının oğluyla evlendirmek ister. NZ bunu ve GS'nin kendisine kurduğu tuzağı bir mektupla DM'a yazar. Ancak o yine de dilenci kılığına girerek kavgaya gider. Bütün zaptiyeleri hallederek, GS'yi yakalar. DM GS'yi yakalamak için meyhaneye gider, burada onunla

ve adamlarıyla çatışır, zaptiye gelince kaçar. GS zaptiyeleri öldürüp bunu DM'ın üzerine atar. Meyhaneciye de para vererek onu şahit gösterir. Bu arada düğün hazırlıkları başlar. DM İmam kılığına girmiştir. Burada alaycı durumdadır. "Elemterefiş, kem gözlere şiş" der. DM NZ'ı kaçırır. GS bu kez HP'yı kaçırıp bunu DM'ın üzerine atmayı planlarlar. Paşa buluşma yerine gittiğinde her şeyi anlar, GS'nin gerçek yüzünü görür. Gazete haberinde babasının DM tarafından kaçırıldığını okuyunca bu habere inanır. DM meyhaneciyi yakalar GS'in yerini öğrenir. MP'ya işkence yapılırken DM yetişir, onu kurtarır, GS'yi ve adamlarını öldürür.

1968

Hacı Murat Geliyor (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Erol Taş, Adnan Mersinli, Necip Tekçe.

"Hacı Murat" (1967) filminin devamı olarak aynı temaları göstermektedir.

Gök Bayrak (B)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Sami Acun

Oyn. Cüneyt Arkın, Aynur Aydan, Mine Mutlu, B. Tamer, T. Oral, S. Güvenirgil.

Sultan (SL) (M. Mozaik) hasta olduğu için yönetimi halka zulüm yapan Tahir (TH) (E. Gökkaya) ele almıştır. Bir handa arkadaşlarıyla oturan Bahadır (BH) (C. Arkın) SL'ın adamlarınca hapise götürülmek istenince karşı koyarlar. Hekimbaşı Sultan'ın hastalığının önemsiz olduğunu söyler, SL Vezir Abdüsselam'a (AS) TH'e güvenmediğini, kızı Mahperi'yi (MP) (S. Güvenirgil) ona emanet ettiğini söyler. SL'ın karısı Sabah'ın da (S) (A. Aydan) TH ile ilişkisi vardır. İkisi de SL'ın ölmesini isterler. TH kardeşi Kassar'ı (KS) (B. Nacar) SL'ı zehirlemesi için görevlendirir. TH bir tertiple hekimin SL'ı zehirlediğini duyurur, yönetime hakim olur. AB Gök Bayrak'a (GB) (H. Demirtaş) bir mektupla görüşmek istediğini yazar. GB bunu kabul eder. TH güvenlik gerekçesiyle MP'yi gözaltında tutar. AS MP'yi dışarı çıkarmak isterken yakalanırlar. S MP'ye TH'in kardeşi Kassar'la (KS) (B. Nacar) evlendireceklerini söyler, MP buna çok kızar. GB gizlice MP'i kaçırmak için saraya gelir, ancak bunu başaramaz, yaralanr ve kaçar. GB ölürken BH'a verilmesi için bir mektup verir. BH GB'ın ölümünün gizli tutulmasını ister, kendisi maske takarak onun yerine geçer. TH GB'ı yakalamak için

AS'ı köy meydanında asmaya karar verir. BH yakalanmadan AS'ı kurtarmayı başarır. AS bütün olanları anlatır. BH kardeşi Kültigin'i (KT)(T. Oral) doktor kılığında saraya gönderir. TH MP için deli raporu almak istemektedir. KT MP'e her şeyi anlatır, gerçek doktorun arkadaşı gelip olayı anlatır. KT kimliği ortaya çıkınca oradan kaçar. TH GB'ın aslında BH olduğunu öğrenir.

Aslan Bey (ÜH)

Yön. Yavuz Yalınkılıç, Yap. Yavuz Yalınkılıç

Oyn. Yılmaz Güney, Seyyal Taner, Erol Taş, N. Aksoy, R. Jöntürk, S. Eğriboz.

Filmin başında Aslan Bey'in (AB) (Y. Güney) babası adamına savaşı kaybettiklerini ama kavganın bitmediğini söyler ve "Türk hiçbir zaman mağlup olmaz" der. AB alıp gitmesini kendisini "önce Allah'a sonra Vatan'a emanet ettiğini" söyler. General İlyosin (Gİ) (E. Taş) topladığı Türklere eğer kendisi için yaşasın derlerse onları affedeceğini söyler. Türkler kabul etmeyince onları öldürür. Rus askerleri köylere baskınlar yapıp buradaki kadınları kaçırmaktadır. Gİ'e sunulan bir Türk kadını onu biçaklayacakken fark eden Gİ onu öldürür. Rus askerleri köyleri dolaşıp topladıkları vergileri inkar edip tekrar vergi istemektedirler. Filmin bu sahnelerinde Rus askerlerinin haksızlıkları gösterilir. AB büyümüştür, babasının adamı ona Türklerin başına geçmesini söyler. Her yerde AB'in geldiği haberi yayılır. Gİ de zulümlerini yaparken AB'in bunun hesabını soracağını söyler. AB için Kafkas Şeytanı olduğu söylenir. Yakaladıkları bir Rus subayıyla alay geçerler, AB onun yerine geçer ve Gİ'nin yanına gider. Onunla tanışır, aptal bir şekilde davranır, burada komedi unsurları görülür. AB Teğmen Viladimir (TV) kılığında Gİ'le satranç oynar, burada da komedi vardır. Bir subay içeri girer, askerlerine AB diye birinin saldırdığını söyler. Gİ AB'in adını çok duyduğunu söyler. Rus askerleri yine bir Türk köyüne saldırır. Burada Süreyya'yı (SY) (S. Taner) Gİ'e götürmek isterlerken AB yetişir. Gİ'in kızı İlona (İL) (N. Aksoy) babasının yanına gelecektir. AB bunu öğrenince İL'yı kaçırtır. Gİ rehineler bırakılınca kızının serbest kalacağını söyleyen bir mektup alır. AB yüzünde maskeyle İL'in karşısına çıkar, babasının yaptıklarını söyler. AB TV kılığında kızı kaçıranların yanına gelip İL'ı alır, köy meydanında tutsakların bırakılacağını söyler. Köyde tuzak kurmuş Rus askerleri AB'in adamlarını yakalasa da AB yetişir onları kurtarır. İL babasıyla konuşurken Türklerin davasına saygı duyduğunu söyler. SR AB'den çok hoşlanmıştır,

onun nişanlı olduğunu duyunca üzülür. AB tekrar yakalanan arkadaşlarını kurtarmak için baskın yapar. Gİ aralarında bir casus olduğunu düşünmeye başlar. Yakalananlar bütün işkencelere rağmen AB'in kim olduğunu söylemezler. AB ve arkadaşları eğlenirken, Rus askerleri gelir onu yaralar. Yakalanan Türkler saraya götürülürken "Çırpınırdı Karadeniz" türküsü enstrümental olarak çalmaktadır. Gİ TV'i çağırır, yaralı olduğunu görür. Annesinin geldiğini söyler. AB'in kimliği açığa çıkar. İL babasına AB'e aşık olduğunu onu "Bir asi gibi, bir haydut gibi, bir vatansever" gibi sevdiğini söyler. Gİ kızını döver. Türkler çingene kılığına girerek AB'in yakalanması kutlamak için saraya girerler. AB ve arkadaşları kurşuna dizilirler, aslında gece silahların kurşunları değiştirilmiştir. AB köye döndükten sonra Rus sarayına saldırı yapar. Gİ'ye dövüşürken onun silahından çıkan kurşun kızı İL'ı öldürür. AB Gİ'i öldürür.

Anjelik ve Deli İbrahim (ÜH)

Yön. Süha Doğan, Yap. Müfit İkiz

Oyn. Sevda Ferdağ, Tanju Korel, Güven Erte, Meltem Mete, Ergun Köknar.

Film jeneriği "Gafil Ne Bilir" mehter marşıyla açılır. Sultan İbrahim (Sİ) (E. Köknar) dengesiz hareketleriyle önüne geleni işaret edip ferman benimse vurun bunun kellesini demektedir. Burada Padişah'ın ruhsal durumu gösterilir. Bir asker (G. Erte) Cafer Paşa'dan Kösem Sultan'a (KS) (M. Mete) Padişah'ın akli melekelerini yitirdiği için bir şeyler yapılması gerektiğine dair mesaj getirir. KS askeri Sİ'in yanında nedim (ND) (G. Erte) olarak görevlendirir. Don Kosta (DK) (M. Yenen) esir aldığı Şahin Bey'in (ŞB) (T. Korel) yerine birisini geçirip Osmanlı sarayına sızmak ve Sİ'i öldürüp kızı Anjelik'i (ANJ) (S. Ferdağ) kurtarma, sonra da Bizans'ı tekrar kurma planı yapmıştır. Aslında casus KS'ın nedim olarak görevlendirdiği Kont Vallas'tır. Orhan Bey'in malları Şahin Bey sanılan ND'e geçer. ŞB zindandan kaçar. ND Sİ'i Orhan Bey'in hareminde Anjelik adında bir kadının olduğunu, Ahmet Paşa'nın bunu gizlediğini, kızın tam Padişah'a layik olduğunu söyleyerek kışkırtmaya çalışır. Sİ ANJ'le evlenme kararı verir. ND'in saraya gelen ANJ'i evlenene kadar kaçırması daha kolay olacaktır. ANJ saraya götürülürken ŞB tarafından kaçırılır, aralarında bir yakınlık başlar. ANJ ND ve askerler tarafından kaçırılıp saraya götürülür. Ancak ANJ bu olaydan memnun olmaz. ANJ dansöz kıyafetleriyle Sİ ve diğer erkeklerin yanında oynar. ŞB kadın kılığında saraya girer, tutsakları salar. ND ANJ'in odasına girer,

babasının adamı olduğunu ve onu kaçıracağını söyler. ANJ bunu kabul etmez, kendisinin artık Müslüman olduğunu, İslamiyet'in şartının affetmek olduğunu kendisini affettiğini söyler. ND ona ilaçlı şerbet içirmeye çalışırken ŞB odaya girer, dövüşmeye başlarlar. ŞB ND'i öldürmeden önce o "Bizans, Bizans" der. Sİ ŞB'i başmuhafız yapmak ister. ŞB serhatte at üstünde daha rahat edeceğini söyleyerek bu teklifi reddeder. Sultan ANJ'i de ŞB'e verir, mehter marşları çalar.

İngiliz Kemal (AM)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Sema Özcan, Süleyman Turan, Muzaffer Tema, Peri Han.

Film bir cenazede tabut içinde silah taşıyan millicilere işgal güçlerinin saldırısıyla başlar. General Harrington (GH) (A. Kaptan) Osmanlı paşası ve Hasan Tahsin'den (HT) (C. Irgat) silahların teslim edilmesini ister. HT millicilerin karargahına gelir, aralarında bir casus olduğunu söyler. Kemal'in (İG) (K. Tibet) iyi İngilizce bilmesi nedeniyle, onu bir İngiliz subayının yerine geçmesi için görevlendirir. İK GH ve kızı Miss Harrington (MH) (S. Özcan) ve Yüzbaşı Bennett (YB) (M. Tema) ile tanışır. İK gibi millicilerden olan Fuat'ın (F) (S. Tekniker) bir İngiliz casusu olan Lola (L) (P. Han) ile ilişkisi vardır. Silah kamyonuna saldıran millicilerin bazıları yakalanırlar. İK kılık değiştirerek millicilerin yanına gider, F yakalanır. Baskında da ortaya çıktığı gibi aralarında bir casus vardır. İK ve arkadaşları hapisdeki arkadaşlarını kurtarır, İK kimliği anlaşılmasın diye kendisini vurur. YB L'ya aralarına giren casusun kim olduğunu öğrenme görevi verir. MH İK ile birlikteyken Türklerin mutsuz olduğunu söyler. İK "Vatanlarının işgal altında olduğunu unutuyorsun" diye cevap verir. İK kılık değiştirmiş F'dan haber alır, bu arada F'I takip eden bir casus vardır. İK boks salonunda McCurvey'le (MC) (S. Turan) tanışır. F'ı takip eden casus L'ya onunla konuşan kişinin o sırada salonda olan İK olduğunu söyler. YB İK'in belgelerinin gönderilmesini istetir. İK MC ile bir boks maçı tertip eder, maç esnasında silahlar kaçırılacaktır. F yine L ile birlikteyken akşamki baskını ona söyler. Boks maçı başlamış, İK rakibini oyalamaya çalışırken, silah deposuna baskın yapılıyordur. L YB'e haber verir, millicilere karşı saldırı başlar. F yaralansa da salona gelir İK'e harekatın başarılı olduğunu işaret eder. İK rakibini nakavt eder. F arkadaşına saldırıyı anlatır. Arkadaşı L'nın YB'e bir şey söylediğini gördüğünü söyleyince F casusun kim olduğunu anlar. F L'nın şarkı

söylediği salona gelir onu öldürür, kendisi de ölür. İK'in dosyası YB'e gelince her şey ortaya çıkar. YB onun yüzbaşı olduğunu öğrenince İK "Evet hem de vatanını seven Kuvayı Milliye'ci bir asker" der. İK tutuklanır. MH İK'i görmeye hapise gelir. İK onu gerçekten sevdiğini söyler. MH yolda milliciler tarafından kaçırılır, onu İK'le takas etmek isterler. YB takası kabul etmesini söyler, bir tuzak kurmayı düşünür. Takas anında tuzağı gören MH buna engel olmaya çalışırken kendi askerleri tarafından öldürülür. İK YB ve arkadaşlarını öldürür. Filmin sonunda kumandanı ona üzülme dediğinde "Üzülmüyorum kumandanım. Vatan sağolsun" der.

Kafkas Kartalı (ÜH)

Yön. Melih Gülgen, Yılmaz Atadeniz, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Fikret Hakan, Fatma Girik, E. Püsküllü, R. Yurdakul, Y. Gencer, T. Özatay

Filmin başında dış ses (H. Esen) Kırım harbi sonrası Kafkas Türklerinin Rus ordularının saldırısına Şeyh Şamil önderliğinde karşı koymaya başladığını ancak 1859 senesi itibarıyla yok olma tehlikesinde kaldıklarını söyler. General Boris (GB) (T. Özatay) Şeyh Şamil'in (ŞŞ) (R. Yurdakul) teslim olmaması halinde yakalanan herkesin ama öncelikle çocukların öldürüleceğini söyler. Bunu duyan ŞŞ "Kahpeler, erkeklik yok mu bunlarda. Asker gibi dövüşecekleri yerde ne isterler masumlardan" der ve teslim olacağını söyler. Kafkas Kartalı (KK) (F. Hakan) Prens Griskov kılığına girip Rus ordusuna sızmıştır. Lady Bianca (LB) (F. Girik) bir hana gelir. KK burayı basar. KK LB'yı daha önceden tanımaktadır. Birbirlerinden etkilenirler. ŞŞ teslim olmadan önce namaz kılar ve bir konuşma yapar:

ŞŞ "Tüklüğünüzü unutmayın. Türk milletinden ayrılmayın. Türk topraklarından başka yerde oturmayın. Kafkasya Türklerindir. Vatanım size emanet. Allah yardımcınız olsun" der. Bütün halk "Teşrik tekbiri" getirir. ŞŞ GB'in karşısına gelir:

ŞŞ. "Türk sonunda ölüm bile olsa verdiği sözü tutar" der. KK askerlerden çaldığı altınları halka dağıtır. ŞŞ GB'in düzenlediği partiye getirilir, ondan kadınların önünde diz çökmesi istenir. ŞŞ "Türklerde ölüm diz çökmeye tercih edilir. Erkekçe kaybedilmiş bir hayat, şerefsizce kalan bir candan daha kıymetlidir" der. Bu esnada KK yetişir, onu hücresine götürmelerini ve saygısızlık etmemelerini söyler. Tekrar Rus subayı kılığına girer. KK LB'ın odasına gizlice girer, öpüşürler. GB ŞŞ'in hücresine gelir, KK'ının kim olduğunu sorar. ŞŞ onun kim olduğunu bilmiyordur, GB esirleri

öldürür. ŞŞ. "Askerlik çaresizlik içinde vahşet işlemek değil, düşmanlarına karşı bile Türk kadar asil olmaktır" der. Rus askerleri KK'ın kim olduğunu öğrenmek için Türk köylerini basar, zülüm yaparlar. Türkler silah almak için altın verirler ancak paraları yetmez. Hasan "Bize Kafkas Türkü derler. Türk hak yemez" der. KK paranın kalanını getireceğini söyler ve yüzünü açar. Prens Griskov olduğunu görünce hepsi şaşırır. Olga (OL) (E. Püsküllü) Murat'a (M) (D. Dolay) aşıktır. Birlikte oldukları yere Rus askerleri baskın yapar. OL M'a yalvarır ölmesin, teslim olsun diye, ancak M "Ölüm Türkler için esir olmaktan iyidir" der. Annesi öldürülmeyeceğini söz verir ancak onlar çıktıktan sonra kumandan güler, sözünde durmayacağını söyler. M "Korursa Allah korur, sizin ne kalleş olduğunuzu biliyorum" der. KK onu kurtarırken silah seslerinden dolayı OL onun öldürüldüğünü sanır. LB KK'ının gerçek kimliğini anlar. Önce tepki gösterir ancak sonra birbirlerine sarılırlar. GB ŞŞ'in Rusya'ya gönderilmesini bildiren bir mektup alır, ancak mektubu getireni öldürüp ŞŞ'i asma kararı alır. KK kaleyi basar, onu kurtarır. Prens Orlov (Y. Gencer) Prens Griskov'un KK'ı olduğunu ortaya çıkarır ve LB'nın odasına girdiği an onu yakalar. LB odasında dua eder: "Allahım vatanı için canını hiçe sayanı vatanı ve bana bağışla" diye dua eder. KK'nın kaçan at uşağı onun yakalandığını ŞŞ'e söyler. LB KK'ını hapiste ziyaret eder, ondan ŞŞ'e haber götürür. OL KK'ının götürüleceği haberini ŞŞ'e getirir, aslında bu GB tarafından kurulan bir tuzaktır. PO LB'ye kurdukları tuzağı anlatır. KK ve ŞŞ tutsak edilmiş halde kaleye getirilirler. Aslında bu ŞŞ'in kurduğu bir tuzaktır. GB PO öldürülür. KK ve başörtüsü takmış karısı olmuş LB birlikte giderler.

Gönüllü Kahramanlar (AM)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Oyn. Ediz Hun, Sevda Ferdağ, Yılmaz Köksal, Kadir Savun, S. Turan, Ö. Somer.

Filmin başında dış ses (F. İşhan) Osmanlı hakimiyetinde yaşayan Sırpların 19. yüzyıldan itibaren saldırılara başladığını söyler. Yüzbaşı Kemal (YK) (E. Hun) Sırp çeteciyi bir çatışmada öldürür. Kardeşi Dora (DR) (S. Ferdağ) YK'e kendisinden intikamını alacağını söyler. YK karargaha döndüğünde yeni görev olarak Sırplara karşı mücadele etmesi istenir. YK'in anne, babası ve kızkardeşi, evlerine DR'nın babası Petko (PT) (K. Savun) ve adamlarının yaptığı saldırı sonucu öldürülür. Yohan (YH) (S. Turan) DR'ya karşılıksız bir şekilde aşıktır. YK PT kaçırdığı Osmanlı valisini

arkadaşlarıyla birlikte kurtarır, burada DR yaralanır, onu yanlarında götürürler. PT ve adamları DR'yı ararlar. YK DR'nın yarasını iyileştirir, ondan etkilenmeye başladığı görülür. DR YK'i abisini öldürmekle suçlar:

YK. "Abini kendimi müdafa için öldürdüm"

DR. "Topraklarını gasp ettiğiniz bir insan tarafından öldürülmeniz gayet tabidir. Harpte böyle şeyler olur"

YK. "Yerin dibine batsın harp. Ben öldürmekten zevk mi alıyorum dersin"

DR. "Öyleyse niçin topraklarımızı işgal ettiniz. Abim bir ideal uğruna öldü. Zannederim ki yüzbaşı sizin de bir gün topraklarınız işgal altında olursa siz de düşmana kurşun sıkıp öldürürsünüz. Biz topraklarımızı koruyoruz, siz hücum ediyorsunuz. Bu harbin ve insanlık düzeninin getirdiği bir şeydir. Yaşamak için öldürmek lazımdır"

DR tüfeği YK'e çevirir ancak bir şey yapamaz, öpüşürler. Aşık (A) (Y. Köksal) farklı ırklardan, kültürlerden olduğu için aralarındaki ilişkiye karşı çıkar. DR din değiştirebileceğini söyler. A adın Ayşe olsun o zaman der. DR ile YK oralardan uzaklara gitmek isterler. Yolda PT ve YH ile karşılaşır, DR onu öldürmelerine engel olur. Bir şey yapmayacaklarına söz verseler de YK'i zindana atarlar. Babasının başkanı olduğu komite DR'nın idamına karar verir, PT üzülse de karara uymak zorunda kalır. Zindandaki mahkumlar DR'ya tecavüz etmesi için bırakılırlar. Tecavüzü YH engeller, mahkumları vurur. DR babası tarafından kamçılanırken YH buna engel olur. PT bu kez kızının kurşuna dizilmesi kararını verir, görevi YH yapacaktır. YH bunu kabullenemez, intihar eder. DR YK'in öldürüleceğini Türklere haber vermek için oradan kaçar. YK PT'ya "İleride başka Sırp kızlarıyla Türklerin birbirlerini sevmesine mani olamayacaksınız" der. Türkler YK'i kurtarırlar, DR ona koşar, sarılırlar. Burada artık ona Ayşe diye hitap etmeye başlar. Türk askerleri gelir ve DR'ı tutuklarlar. YK DR'ı kaçırırken yakalanır. Bu kez YK yargılanmaktadır. Kasabaya yargılanması için gönderilir, mahkeme heyetinin temennisi Padişah'ın onları affetmesidir. YK'i ve DR'yı kasabaya arkadaşları götürür, yolda onları bırakma kararı alırlar. Ayşe yenge, bacı derler artık ona. Sırplar başlarında Yorgo olmak üzere saldırıya başlarlar. Arkadaşları öldürülür, PT tam onları öldürürken bağırır ve adamlarıyla birlikte geri döner. Sevgi galip gelmiştir.

Gültekin Asya Kartalı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Aziz Sarıkaya

Oyn. Tanju Korel, Hülya Darcan, Yılmaz Köksal, Atilla Ergün, Kadir Savun.

Vikingler tarafından tecavüze uğramak istenen bir kadın Gültekin (GT) (T. Korel) tarafından kurtarılır. Bige (B) (H. Darcan) vikingler tarafından esir alınmış birçok Türk kızından biridir. GT Türk beylerini toplantı için çağırır, Meço Han (MH) (K. Savun) ve kızı B'nin esir olduğunu, onların kurtarılması gerektiğini söyler. Hepsi ayağa kalkar, kılıçlarını birbirine değdirerek "Tanrı bizimle olsun" derler. GT ve Dilsiz (D) (Y. Köksal) MH ve kızı B'i kurtarır. Ancak onları kurtarırken bu kez GT yakalanır. Obaya giden MH bütün beylerin toplanması emrini verir. GT boynu vurulacakken Viking Teyan'ın (T) (A. Ergün) iplerini çözmesiyle kavgaya girişir, oradan kaçmayı başarır. GT ile B arasında aşk başlar. Türklerle T'ın kabilesi arasında dostluk başlar, onu Ursus'un yanına casus olarak gönderirler. Savaş başlayacaktır. GT ile B helalleşirler. B "Seni kaybetmekten korkuyorum, gitmesen olmaz mı" deyince GT "Bir Türk kadınına böyle konuşmak yakışır mı" der ve "Tanrı bizimle beraberdir, içini rahat tut. Seferde dönüşümüzde bu işi tamamlarız" diye ekler. Savaş hazırlıkları biter. MH "Tanrı'nın izniyle yarın Vikingleri yok edeceğiz" der. T Ursus'un bir şeylerden kuşkulandığını, tedbirleri arttırdığını bir şey yapamayacağını söyler, durum umutsuzdur. GT "Ümitlerin bittiği yerde Türk'ün kudreti başlar" der. T kabilesine Moğollarla birlik olduklarını söyleyen savaş konuşmasını "Tanrı Odin yardımcımız olsun" diye bitirir. GT ve Y'nin askerleri kaleyi ele geçirir. Y Viklinglerin başına geçer.

Malkoçoğlu Kara Korsan (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Tanju Gürsu, Birsen Ayda, K. Yıldızoğlu.

Filmin başında dış ses Engizisyonun zulmünü, İspanya Kral ve Kraliçesinin sonsuz ihtiraslarınını alevini söndürecek yeni ülkelere ihtiyaç duyduğunu, Osmanlı idaresindeki Enes'de İspanyol temsilcisi Prens Lucio'nun (PL) (T. Gürsu) zulümlerinin artmakta olduğunu, II. Beyazıt'ı zor duruma düşürmek için Cem Sultan'ın şehzadesi Osman'ı kaçırmak istediklerini söyler. PL binlerce Hristiyan ve Müslümanı öldürmüştür. Buna hiddetlenen II. Beyazıt durumu çözmesi için Malkoçoğlu'nu (MO) (C. Arkın) görevlendirir. Maria'nın PL'dan çocuğu vardır. Prenses Anna (PA) (B. Ayda) asilerin yerini söylemesi karşılığında onun PL ile evlenmesine müsaade

edeceğini söyler, ancak sözünde durmaz, Maria ve çocuğunu öldürtür. PL kendi elleriyle çocuğunu öldürmüştür. Burada çocuğa verilecek zehiri rahip hazırlar, başka bir rahip çocuk öldürten sonra gülümseyerek "Günahkar kullarını affet" der. MO şehzadenin yerini öğrenir. Bir mağarada toplanan Maria'nın abisi olan asilerden biri (R. Jöntürk) Prenses Elena olup kimliğini gizleyen Reis'le (R) (N. Çehre) tartışır.

Asi "Zulümden bizi ancak Türklerin kılıcı kurtarır" der.

R "Ya Türk'ün kılıcından"

Asi "Türkler gittikleri yere adalet ve huzur götürüyorlar"

R Maria'nın PL ile ilişkisi olduğunu kendilerini ele verebileceğini söylediği anda askerler mağaraya girerler. Aralarında dövüş başlar, R kaçar, askerler kovalarken MO bunu görür, onu kurtarır. PL'nun adamları köylere zulüm yaparken MO yetişir hepsini öldürür. MO'nun adı Kara Korsan olarak yayılmaya başlar, onun için para ödülü koyulur. MO bir korsan Ojeda kimliğinde saraya gelir, R'i kendisinin kaçırdığını söyler. Ojeda'yla rahip (RH) (K. Yıldızoğlu) arasında engiziyon üzerine tartışma olur.

MO "İnsanları odun yığınında yakmanın büyük bir gaye olduğuna beni kolay inandırımazsınız"

RH "Bütün bir ırkın kurtulup, ruhunun temizlenmesi uğruna harcanmış üç, beş bin kişinin ne önemi olabilir. Size korkunç görünen bu basit cezalar, aslında iyi niyetle yapılan bir ameliyattır. Biz bütün vücudu kurtarmak için kangren uzuvları atıyoruz"

Bu sırada salona R gelir, MO onun PL'nun nişanlısı Prenses Elena olduğunu öğrenir, ikisi de birbirlerini tanıdığını belli etmez. PA MO'nun kendinden emin tavırlarından etkilenir, sevişirler. MO sarayda dolaşırken bir rahibi bayıltır, onun yerine geçer. Burada ona vurduğunda istavrozu kastederek, "bir sağıma, bir soluma" diyerek vurur. Aynısını nöbetçiye de yapar. Kumandan askerleri ve rahibi bulur, ancak rahip anadan uryandır. PL PA'nın odasına girdiğinde onu MO ile sevişirken görür. Esir birisi Engizisyon mahkemesi önünde bir rahip tarafından işkence edilerek öldürülür. Yine bir Türk esir işkence edilirken "Nas Suresi" nden bir ayet okumaktadır. Sonrasında Engizisyon mahkemesine hitaben:

"Şeytan sizin içinizdedir. Vesvese sizdedir. Sapıklık sizdedir. Şunu unutmayın ki bir Müslüman hiçbir zaman inançlarını satmaz. Müslüman Türk'üm öyle yaşadım, öyle öleceğim. Sizin işkenceleriniz beni dinimden döndüremez. Ulu Tanrı hepinizi islah etsin" der. Esir öldürülecekken MO kendisinin onu konuşturacağını söyler. Esire

kimliğini gizlice söyleyince o şehzadenin yerini söyler. Onlardan daha önce şehzadenin olduğu yere gider ancak ondan önce R oraya gitmiştir. PL onların üzerin gelir ve MO ve R'in kimliğini öğrenir. Yakalanıp PA'nın huzuruna getirilirler. MO'nun diz çökmesi istenildiğinde "Bir Türk Bey'i ancak Tanrı'nın ve Sultan'ının huzurunda baş eğer" der. Zindanda engizisyon rahibi tutsaklara günahkarlıklarıyla ilgili konuşurken tutsak hoca:

"Şu zındığın küfür dolu sözlerine Ezan-ı Muhammed'i ile dünyanın seslerine açılan kulaklarınızı tıkayın" dediğinde tutsaklar huşû içinde yere otururlar. MO zindanda işkence görür. PA buraya gelir, "benim ol dünyaya hükmedelim" deyince MO ona "defol buradan orospu" der. RH MO'na PA'dan hoşlanması için iksirli su verir. MO bu suyu içmiş gibi yapar. PA'nın huzuruna getirildiğinde oradan kaçmayı başarır. RH Müslümanları yakmak için bir araya toplar, onlara şehzadenin yerini söylemesi ve Hiristiyan olmaları şartıyla affedileceklerin söyler. Ancak esirler kelime-i tevhid getirirler, onlara R yani Prenses Elena da katılır. Tutsaklar yakılırken, yıldırım çarpar, sağanak yağış başlar. MO yetişir, PA, PL ve rahibi öldürür. Şehzadeyi ve Prenses Elena'yı alır gider.

Hakanlar Savaşı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Aziz Sarıkaya

Oyn. Tamer Yiğit, Hülya Darcan, Erol Taş, Kadir Savun, Y. Köksal, Sami Tunç.

Filmin başında bilge bir hikaye anlatıcı Orta Asya'da Moğollar, Göktürkler, Çinliler, Naymanlar, Moğollar ve daha nice milletlerin olduğunu söyler. Oğuz Han (OH) (T. Yiğit) Kubilay Han'la (KH) (E. Taş) dövüşür. Onu yener ancak öldürmez. KH buna kızar tekrar dövüşmeye başlayacakları zaman Timuçin Han (TH) (K. Savun) buna engel olur. OH kendisinin Mete Han'ın torunu olduğunu söyler. Otağda toplanırlar. TH OH'a Moğolların başı olduğunu hepsini 9 tuğlu sancağın etrafında toplayacağını, 9 Oğuzların obasında Akçakoça'yı bulursa sancağın nerede olduğunu öğreneceğini söyler. OH KH'ın Çinlilerin saldırısında hayatını kurtarır, o da atını ona armağan eder ve kurt başlı sancağı bulması görevini verir. OH zor bir yolculuk sonrası kurt başlı sancağı bulur. Bu arada T esir düşmüştür. 9 Oğuzlar'ın reisi Aybanu'nun adamlarıyla (AB) (H. Darcan) Çin Hakanı Wang Han'ın (WH) (H. Ceylan) adamları arasında savaş müsabakası yapılacaktır. OH bu müsabakayı kazanır. Ödül olarak T'i isteyince WH onu yakalatır. AB bu duruma çok üzülür, OH'dan etkilenmişe benzer. OH T'i kurtarır.

Yakın zamanda Göktürkler ve Moğollar kurt başlıklı sancak etrafında birleşecektir. OH AB ile konuşur.

OH "Ben kendimi yurduma adadım. Daha doğduğum zaman Tanrı omzuma kurt başlı sancağın sahibi olma ödevi yüklemiş. Bu şereflerin en büyüğü. Ben kurt başlı sancağın altında savaşmalıyım. Türk milletini arkama takıp eski yerine getirmeliyim" der. AB savaş kadar önemli şeyler de var der ve aşkını itiraf eder, öpüşürler. Çin İmparatoru Tien Han'ın elçileri T'in huzuruna gelirler ve vergi istediklerini söylerler. Ancak T bunu vermediği gibi kendisi ondan vergi ister. T Göktürkler, Moğollar ve OH'nın birleştiğini söyler.

OH "Göçebe diye küçümsedikleri milet bir çığ gibi büyüyor. Gökyüzünde ne kadar yıldız varsa o kadar Türk aşireti vardır Asya'da. Yakında bütün aşiretler bir araya gelecek ve Türk ordusu önü alınamaz bir çığ gibi bütün dünyayı kaplayacak"

T "Senelerdir bir köle gibi kullandıkları Türkler bütün ulusların efendisi olacak. Tanrı yardımcımız olsun" der. Savaştan savaşa galibiyetler sürer.

T "Dünyada hiçbir ulus Türkler gibi savaşamaz. Biz Naymanlar'a da baş eğdirmeyi biliriz"

OH "Savaş erkekçe olsa Türk kılıcı üzerine kılıç yoktur" der. Birisi Naymanların kalesinin hilelerle dolu olduğunu söyler. OH ve Toygar (T) (Y. Köksal) tacir kılığında kaleye girerler. AB WH tarafından zindana atılır. Türkler saldırıya başladığında OH ve T kurtulup şehrin kapısın açarlar. OH burada öldü sanılır. Karısı AB da kalede bulunduğu için idam kararı alınır, ancak T onu kaçırır. OH T'in yanına geldiğinde karısınının öldürüldüğü söylenince T'le arası bozulur, savaş kararı alınır. T AB'nun öldürülmediğini öğrenince OH'ın emanetine iyi bakın der. Burada iki Türk kavminin çatışmayacağı görülür. Savaşta iki Türk milletinin kanının dökülmemesini karşılıklı dövüşmelerini söyler. KH araya girer, her şeyi açıklar. OH kurt başlı sancağı T'e verir.

1969

Osmanlı Kartalı (ÜH)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. Aziz Sarıkaya

Oyn. Cüneyt Arkın, Hülya Aşan, Atıf Kaptan, Kadir Savun, Gülgün Erdem.

Hacı Murat'ın (HM) (K. Savun) kızı Nilüfer (N) (G. Erdem) General Yuri (GY) (A. Kaptan) tarafından yakalanmıştır. İslam Bey (İB) (C. Arkın) HM'a N'i kurtarma

sözü verir. İB Prens İvan Vasiliyeviç (Pİ) kılığına girerek kaleye girer. İB'in kardeşi Ahmet (A) (C. Arkın) çocukken kaçırılmıştır. Şimdi papaz olarak GY'nin sarayında görevlidir. N Pİ'nın şerefine dans ettirilmek istenir. N her türlü tehdite rağmen bunu yapmaz. İB acı çekmesini önlemek için onu yaralamak zorunda kalır. N ona minnettar bir şekilde bakarak ölür. Binbaşı Boris (BB) (Ö. Somer) İB'e bir Türk gibi çok iyi bıçak attığını söyler. BB ordunun en iyi silah kullanan subayıdır. İB burada ona silahla alay ederek ders verir. İB yaralı N'in yanına gelir, kimliğini açıklar. Bu sırada kardeşi A gelir yanlarına. İB'in İlona'yla (İL) (H. Aşan) bir yakınlaşması olur. BB yaralı askerlerden birinden Pİ'nin aslında İB olduğunu öğrenir ve esir aldığı babasını saraya götürür. Onun sahtekar olduğunu göstermek için babasını öldürmesini isterler. Babası kendisini öldürmesini yoksa hakkını helal etmeyeceğini söyler, o da bunu yapmak zorunda kalır. Bu sırada "Ceddin deden" mehter marşı çalar. GY BB'e çok kızar. İB BB'le Rus ruletiyle hesaplaşır, burada sürekli alaycı bir ifadededir. Son iki kurşun kaldığında İB tekini gülerek çeker, kalan tek kurşun doludur elbet. İB onu bağışlar. Buralarda Rus ile Türk arasındaki cesaret farkı görülür. A maskeli olarak tutsakların kaçmasını sağlar. İB'nin İL ile ilişkisi ortaya çıkar, İB onunla evleneceğini söyler. A İB'in odasında ona kimliğini açıklar ancak yine de maskesini açmaz. Sarayda hala papaz olarak görevine devam etmektedir. Gerçek Pİ nikah esnasında gelir, İB'in kimliği ortaya çıkar. Zindana atılır. HM A'e mesaj gönderir. A İB'i kurtarır. HM ve adamlarına kapıyı açar. İB kılıcı öper "Allah Türk'ü korusun ve muzaffer kılsın" der. A Pİ ve GY önünde dua ederken papaz serpuşunu çıkarır ve "Türk oğlu Türk İslam Bey'in kardeşi deli Ahmet" der. HM ve adamları girer içeri ve N'i kurtarırlar. O sırada BB İL'ya tecavüz edecekken İB girer ve "çek kılıcını Boris. Türklerin müdâfâsız insanlara dokunmadığını öğrenmedin mi it soyu" der ve dövüşürler. İB onu öldürürken kalıp haline gelen "bu babam için, bu milletim için, bu da şehitler için" der. HM kumandanların odasına gelir ve bütün ordusunun yok edildiklerini söyler, bunu yapan Şeyh Şamil'i onlara tanıştırır. GY'ye İB'in onun kızıyla evlendiğini söyler.

Tarkan (B)

Yön. Tunç Başaran, Yap. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Zuhal Aktan, Can Kurt, Oktar Durukan, M. Ener, L. Belkıs.

Filmin başlangıcında dış ses (D. Bavli) Hunlar'ın lideri Atilla'nın (AT) (O. Durukan) dünyayı ele geçirmek için, savaş tanrısı Mars'ın kılıcını ele geçirmek istemesini söyler. Bu kılıç Mars tarafından bir kayaya saplanmıştır ve bunu ancak seçilmiş bir kişi çıkarabilir. Roma İmparatoru Valentinianus (İV) (K. Yıldızoğlu) da Atilla'nın istilasına karşı koymak için bu kılıcın peşindedir. AT adamlarıyla Avrupa'yı ele geçirdiğini konuşurken ve Türk'ün gücüne kim karşı koyabilir ki derken, birisi ona Mars'ın kılıcı efsanesini anlatır. Bu sırada Tarkan (T) (K. Tibet) gelir ve herkes ona hayranlıkla ismini söyler. AT artık kılıcı alacağına emin olur. İV Gladyatör Lucius'a (L) (D. Gürsoy) kılıcı bulma görevi verir. Bu arada İmparatoriçe Evdoksiya (İE) (B. Ayda) ondan hoşlandığını gösteren bakışlar atar. L çıktığında onu yakalar ve "kuvvetli erkeklere bayılırım" diyerek öper. Tarkan Roma askerlerinin hancının kızı Bige'ye (B) (Z. Aktan) tecavüz etmesini engeller. Subaya "Anlaşılan sen henüz Türklerden dayak yememişsin" der ve bir tokatta yere yapıştırır. Kurt ile birlikte hepsinin hakkından gelirler. B T'dan hoşlanarak bakar. Vandal kralı Venseriko da (VN) (M. Ener) kılıcın peşindedir. Tarkan bir handa kavga eder, hangi ulustan olduğu sorulunca "Ulusum ulusların en büyüğüdür. Türk oğlu Türk'üm ben" der ve kendini tanıtır. Burada L de vardır. Hancının karısı T'dan hoşlanır. T. Rahip Moro'yu (RM) (M. Yıldız) sorunca L ona bakar. Hancının karısı T'ın odasına gelir birlikte olurlar. Vandallar T'a tuzak kurmuşlardır. Hancı "Bize mertlik sökmez, biz adamı böyle enseleriz" deyince T "Anlaşılan sen daha Türklerle uğraşa girmemişsin" der. T Vandallarla çarpışırken L da ona yardım etmek zorunda kalır. T onları dağıtıp kaçarken L ve Roma'lı askerler onu yakalarlar. L kılıcı bulmak için yoluna devam eder. VN'nun kızı (VK) (L. Belkıs) da kılıcın peşindedir. RM'yu öldürtür, onun elinden kağıdı alır, VN'a vermemek için yakar. T Roma'ya getirilir. İV onu dövüştüreceğini söylerken İE ondan hoşlanmıştır. T dövüşleri kazanır, rakibini öldürmez ve "Biz Türkler aman dileyeni öldürmeyiz" der. İV buna çok kızar. T oradan İE'nin nedimesi tarafından kurtarılır. T bir odaya alınır İE çıplaktır, sevişirler. İV buraya girince İE ve T kaçarlar, İE öldürülür. T'ı bu kez Vandallar yakalar. L da onun gibi yakalanmıştır. T kaçarken L'u da kurtarmaya çalışır ancak o öldürülür. VK T'a kılıcın yerini söylemeden önce onunla sevişir. Diğer erkekleri öldürdüğü halde ona bir şey yapmaz. Babası VN gelir ve kızını öldürür, T kaçar. T kılıcı almak için gider ancak oraya VN 'nin adamı Örümcek de (D. Topatan)

gelmiştir. O da kılıca sahip olup dünyayı yönetmek istemektedir. T onu öldürüp Mars'ın kılıcını yerinden çıkarır. VN gelir T onu da öldürür. T kılıcı A'a getirir.

Ebu Müslim Horasani (TİS)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Yılmaz Atadeniz

Oyn. Tamer Yiğit, Müjgan Ağralı, Danyal Topatan, Atilla Ergün, Berrin Baran.

Filmin başlangıcında dış ses Ebu Müslim Horasani (EMH) (T. Yiğit) ile Merv şehri hükümdarı Nasr-ı Sayyad (NS) (D. Topatan) arasında geçen savaşlardan bahseder. NS EMH'nin annesi Ayşe Hatun (AH) (A. Rona) ve babasına Hz. Ali'nin cübbesinin ve kılıcının nerede olduğunu ve taraftarlarının yerlerini sorar. Kabul etmediklerinde AH'nun gözleri kör edilir, kocası da idam edilir. NS Zeynel Abidin'e (ZA) gelir ondan da aynı şeyleri ister. Kabul etmeyince ona da işkence yapar. EMH ZA'i kurtarır. ZA ona Hz Ali'nin cübbesini verebileceğini ama kılıcı kendisinin alması gerektiğini söyleyip kılıcın yerini söyler. EMH kılıcı alır, hırkayı da giyer ve bir çok kişi ve grubun kendisine katılmasıyla seferden sefere zafer kazanır. NS'ın adamları EMH ile savaşında büyük kayıplar verdiği gibi, birçok adamı da ona katılır. Gücünü Zülfikar'dan aldığı söylenmektedir. EMH bir tuzakla NS'ın adamları tarafından yakalanır, Zülfikar NS'ın eline geçer. EMH'ye işkenceler yapılırken NS dansözlerle gününü gün etmekte onlarla sevişmektedir. EMH Cemile (M. Soley) tarafından kurtarılınca Zülfikar'ı tekrar alır ve Zalim Haccac'ı öldürür. Adamları da gelince "Ya Ali, ya Muhammet" nidalarıyla kale ele geçirilir.

Deli Murat (AM)

Yön. Ertem Göreç, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Zuhat Aktan, T. Özatay, Ö. Somer, H. Baradan, N. Tosun.

Deli Murat (DM) (K. Tibet) namlı bir kabadayıdır. Osman çavuş (OÇ) (H. Baradan) Ayşe'ye (A) (D. Baban) sarkıntılık etmektedir. Bunu öğrenen DM OÇ'u döver. OÇ Mehmet ustaya (MU) (S. Koloğlu) DM'ın karısı A'ye sarkıntılık ettiğini söyler. OÇ DM'ı vurması için ona silah verir. MU bu işi yapamayınca OÇ onu vurur. DM yanına gelip olanları öğrendikten sonra MU ölür, bu sırada OÇ onu suçüstü yakalar. DM Kumandanın (H. Ceylan) odasında askerleri vurup oradan kaçar. Yaralı bir halde bayılır, Koca Halil (KH) (A. Nipton) onu kurtarır. KH kızı Zeynep (Z) (Z. Aktan)

ondan etkilenmiştir. Z onu tedavi ederken birbirlerine aşık olurlar. KH onu saklanması için Koca Mustafa (KM) (T. Özatay) adlı eşkiyanın yanına gönderir. KM ve DM birlikte eşkıya Marko'yu (M. A. Akpınar) ve adamlarını öldürürler. KM ve adamları buralarda abartılı kahkahalarla güler. DM KM'nın halkı soymasından rahatsız olmaya başlar. Zaptiyeler KM çetesini sıkıştırmışken DM yetişir onları kurtarır. Mülazım Selim (MS) (Ö. Somer) çeteyi yakalamak için görevlendirilir. KM Reşit Ağa'yı (RA) (N. Tosun) fidye için kaçırır. MS ve zaptiyeler baskın yaparlar. MS baskında yakalanır ve onun nişanlısı olan Paşa'nın kızı da esir alınmıştır. KM kızı zorla oynatmak isteyince DM buna mani olunca çatışırlar KM ölür. DM eşkiyaların reisi olur. MS'i ve kızı serbest bırakır. DM KH'in kızını ister, nikah için sözleşirler. DM OÇ'a ondan intikamını alacağını söyleyen bir mektup gönderir. Ayı Mehmet (S. Düzgün) diye bir eşkıya DM adını vererek köylere saldırır. Kızları kaçıran eşkıya onları oynatırken DM burayı basar, kızları köylerine geri götürür. Köylü gerçek DM'ın o olduğunu öğrenir, halka yardımıyla, mertliği ve yiğitliğiyle namı yayılmaya başlar. OÇ DM'ın yerini öğrenmek için KH'yi döver. MS Paşa'ya DM'ın affı için ricacı olur, Paşa eğer düze inerse bunu kabul edeceğini söyler. Haber DM'a gelir, ancak adamları "Osmanlı'ya güven olmaz" diye itiraz ederler. MS DM'a gelir kendisi de söz verir. DM düze inmek istediğini ancak Osmanlı'ya güvenmediğini söyler. Bu işin altında bir kahpelik olabileceğini, misallerin çok görüldüğünü söyler. Burada "şalvarı şaltak Osmanlı" söylemi dikkat çeker. MS kendisi söz verdiğini söyler. DM bu durumda ona güvendiği için kabullenir. Bütün adamları buna sevinir. OÇ Paşa'yı sözünde durmaması konusunda ikna eder. DM düze iner nişanlısının yanına gider ancak OÇ burayı basar. MS müdahale eder ancak OÇ yazılı emri gösterir. DM nişanlısı zarar görmesin diye teslim olmak zorunda kalır. MS Paşa'ya gider ve tartışırlar. Bu arada idam sehpası kurulmaya başlanır. DM tam asılacakken MS üniformasını çıkarmış şekilde gelir ve onu kurtarır. DM OÇ'u öldürür, tekrar dağa çıkar bu kez yanında MS de vardır.

Mete Han Amazonlara Karşı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Müfit İlkiz

Oyn. Yılmaz Köksal, Figen Say, Atilla Ergün, Mine Sun, M. Görgün, N. Kırgeç.

Filmin başında dış ses: (S. Erbil) "Türkler dünyanın en cengaver milletidir. Bunu ispatlamak için yüzyıllarca, yüzbinlerce Türk canını seve seve vermekten çekinmedi.

Tarih bile Türkleri yenmek için çabaladı. Türklerin böyle talihsiz durumlarda daima bir Türk büyüğü çıkmış, Türklerin bilek kuvvetine beyin kudretini eklemiş ve Türkleri feraha eriştirmiştir" der. Kumandan Samos (KS) (A. Ergün) Anamur Tekfuru'nun kızı Anet (A) (F. Say) ile evlenerek nüfuzunu arttırmak ister. Bir taraftan da Mezit tekfurunun (MT) (N. Kırgeç) karısıyla ilişkisi vardır. MT A'in KS ile evlenmesini ister, onun da amacı kendisinin güçlenmesidir. MH yolda tanıştığı gençle hana gider. Orada MH için bizdendir iyi bir savaşçıdır dediğinde kız nasıl güvenebileceklerini söyler. MH "Türk olmam kâfi garanti değil mi" der. Kız onu Akçakoca'yla (AK) tanıştırır. MH Kürşat Han'ın oğlu olduğunu söyleyince, onun oğlu olduğunu ispat etmesini söyler. Böylece ok yarışması başlar. MH maharetini gösterir. AK ona Türklere önder olmasını söyler. MH KS'u ve A'i esir eder, ellerindeki tutsakları bırakınca A'in serbest kalacağını söyler. A MH'a kızdığında o "Biz kendi ırkımızı düşünmek zorundayız" der. MH ile A arasında bir yakınlaşma olur. Tutsaklar takas edilir. A saraya döndüğünde kendilerinin kalleş Türklerin mert olduğunu söyler. MH KS'un kendilerine saldıracağını öğrenir, ancak onlara tuzak kurar ve yakalar, sonra serbest bırakır. MH A'nnı yanına gelir, öpüşürler. KS MH'ın A'e zaafı olduğunu söyler. Bir ok yarışması yapılacaktır. Kazanana Kürşat Han'a ait bir altın ok A tarafından verilecektir. MH da buraya katılacak böylece yakalanması için tuzak kurulmuş olacaktır. MH bir tuzak olduğunu anladığı halde Kürşat'ın okunu almasının diğer Türkleri etrafında toplayacağını düşündüğünden yarışmaya katılacaktır. MH yarışmayı kazanır ancak yine de yakalanır. A Türklerin yanına gelir ve MH'ın yakalandığını söyler. MH A'in nedimesinin yardımıyla kaçar. MH ve adamları papaz kılığında KS ile A'in nikahını yapmak görüntüsünde kaleye gelirler. MH papaz kıyafetlerini atar nikahı dağıtır. KS A'i alarak oradan kaçar ancak MH onu öldürür. A "Bana Prenseslik vermek değil de bir Türk kızı olarak aranıza kabul ettiğiniz an en büyük mükafatı vermiş olursunuz" der ve sarılırlar.

Fato Ya İstiklal Ya Ölüm (AM)

Yön. Feyzi Tuna, Yap. Turgut Demirağ

Oyn. Ayhan Işık, Zeynep Özkan, Demir Karahan, Kadir İnanır, Devlet Devrim.

Filmin jeneriğinde "Gençlik Marşı" sözsüz olarak yer almaktadır. Yüzbaşı Necdet (YN) (A. Işık) ve askerleri gizli ve görevle bir köprüyü bombalayacaklardır. Yardım almak için geldikleri bir evde Fato (F) (Z. Özkan) onlara yol göstermek ve

yardımcı olmak ister. YN bu işin kadın işi olmadığını söyleyince F "Vatan için savaşmak yalnız erkeklere vergi bir şey mi yüzbaşım. Gerekirse kadınlarında bu vatan uğrunda dökülecek kanları vardır". Babası eğer pusuya düşerlerse kızını diri diri düşmana teslim etmemelerini söyler. Burada tecavüz imâ edilir. F YN ve askerlerini düşman bölgesine götürür. Onlar köprüye dinamit yerleştirirken o düşman çadırlarını yakar. YN ve askerleri F'nun akrabalarının olduğu köye giderler, düşman burayı basar. Evde rast gele ateş ederler. Memiş (S. Hazinses) ağır yaralandığı halde çıt çıkarmaz. Düşman gittikten sonra şehit olur. YN ile F arasında bir yakınlık başlar. Düşman askerleri saklandıkları yere gelir, çatışma başlar. YN ve F teslim olmak zorunda kalır. Düşman kumandanı (K) (A. Tezel) YN'a artık kadınlara muhtaç kaldıklarını söyleyince F "Bize muhtaç değiller kumandan. Fakat düşman karşısında kadınlarımız da erkek gibidir. Vatansever, cesur ve namuslu" dediğinde K yanağını okşar ve "Yine de kollaramın arasına düşerler" der ve tacize başlayınca YN "Bırak onu" der sonra K'a saldırır. YN zindana atılır, kamçılanırken çıt çıkarmaz. F YN'e babasına verdiği sözü hatırlatır, tecavüze uğramasın diye kendisini öldürmesini söyler. YN F'yu boğarken düşman askerleri gelir ve onun ölmesine mani olurlar. Bu arada YN'in askerleri karargaha sızarlar ve onu kurtarırlar. YN F'u kurtarmak için karargaha tekrar döner, bu arada K F'ya tecavüz etmeye çalışmaktadır. YN onu öldürür, bir avuç Türk askeri karargahı ele geçirir. Türk ordusunun da saldırısı başladığı anda F vurulur.

F "Necdet. Oraya götür beni. Başkumandanın olduğu yere, görmek istiyorum. Ordulara emredişini, kurtuluş toplarının parlaşını görmek istiyorum" YN'in ağzından dış ses:

Ordulara emredişini göreceksin, zafer toplarının parlayışını, Binlerce insan çoluk, çocuk, genç, ihtiyar…Zafere selam duracağını göreceğiz al bayrağın altında" der ve buradan itibaren belgesel görünteler yayınlanır. F ölür, YN onu kucağında taşır.

Film Kurtuluş Savaşı ekseninde bir aşk öyküsünü anlatır aynı zamanda. Fato ve diğer köylü kadınlar örneğinde Türk insanının topyekün Kurtuluş mücadelesine girdiğini gösterir. Düşman kumandanı temsilinde askerlik töresine uymayan, tecavüzcü birisi görülür. Türk askerleri korkusuz ve şehitlik için koşar adım giden bir görünümdedir.

Malkoçoğlu ve Cem Sultan (ÜH)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Gülnaz Huri, Cihangir Gaffari, F. Cansel, S. Avcı B. Nacar.

Melek (M) (G. Huri) Polat'a (P) (C. Arkın) aşıktır, ancak babası onu dengi olan Sarı Cafer'e (SC) vermek istemektedir. P SC'le konuşmak için gider, ancak adamları onu döver. SC P'ın annesi Zühre'ye (Z) (S. Avcı) küfredince P onu öldürür. P annesine kaçarak akıncılara katılacağını söyler. Aslında babasının da akıncı olduğn anlaşılır. P bir akıncı birliğini durdurur, kendilerine katılmak istediğini söyler. Akıncılar onu alaya alırlar ancak Akıncı Bey'i Malkoçoğlu (MO) (C. Arkın) gelir ve kendisine kefil olduğunu söyler. Töreye uygun bir şekilde töreni yapılır, "Akıncı Yemini" edilir. Cem Sultan (CS) (C. Gaffari) kan kardeşi MO'nu bulur ve Rüstem Paşa'nın onun peşinde olduğunu Avelonya'ya Frenk dostlarına gitmesi gerektiğini, bunun için kendisine yardım etmesini söyler. MO aslında Sultan Bayezit'i çok sevdiğini ancak yardım istediği için bunun törelere göre yerine getirilmesi gerektiğini söyler. Burada Padişah karşıtlığı olmadığı törenin yerine getirildiği söylenir. Bu konuşmaları yaptığında hancı (H) (A. Sert) onları duyar. Önceki sahnede H'nın karısı Jitan (J) (F. Cansel) MO'nun yanına sevişmek için gelmiştir. H Gaddar Hamolka'ya (GH) (B. Nacar) CS'ı haber vermeye gider. Rüstem Paşa (RP) hana gelir CS'nın teslim edilmesini söyler. MO töreyi hatırlatınca RP Akıncı yeminini unutmamasını söyler. CS araya girer, kendiis için âsi olmamasını söyler. MO P'ı CS'ı sağ salim götürmesi için görevlendirir. MO yeni seferlere doğru yola çıkar. RP "Aslanlarım. Tanrı sizi korusun, vatana bağışlasın. Bu topraklar sizin" der ve J'a şarap getirmesini söyler, önce haram diye içmemiştir, şimdi caiz olmuştur. J MO'na kocasının onları ihbar ettiğini söyleyince MO onları kurtarmak için yola çıkar. GH ve adamları CS'a saldırır, P kahramanca çarpışır. Karşı taraf çok kalabalıktır, MO yetişir, ancak yine de CS'ın kaçırılmasına engel olamazlar. P'a annesini ve sevgilisi Melek'in (M) (P. Banai) GH tarafından kaçırıldığını söylerler. P MO'dan kendisini affetmesini anasını ve yarini bulması gerektiğini söyler, helalleşirler. Burada inşallah onları öldürürler de kötü bir şey yapmazlar der tecavüzü kastederek. MO tam kadınlara tecavüz etmeye çalışılırken burayı basar. P'ın annesi Z kocası MO'nu tanır, birbirlerine sarılırlar, ancak GH ok atar, Z ölürken ona bir oğlu olduğunu söyler. Bu sırada P gelir. MO P'ın oğlu olduğunu öğrenir. MO GH'ı öldürür. MO CS'ın Şeytan Omerro'nun (ŞO) (Ö. Han) kalesinde olduğunu öğrenir. ŞO ailesini kaybetmesine sebep olan eski düşmanıdır. P MO'na yetişir o istemese de yanında gider.

ŞO'nun kalesini basarlar ancak burada esir düşerler. MO sırtındayken kurt gelir P'ın iplerini çözer, bu esnada diğer Türkler de yetişir. ŞO öldürülür. MO P'a babası olduğunu söylemez. "Bizim babamız vatan, oğlumuz okşadığımız kılıç olsun" der, veda eder.

Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Esen Püsküllü, Feri Cansel, Meltem Mete, K. Yıldızoğlu

Bu film de serinin diğer filmleriyle aynı özelliklere sahiptir.

Vatan ve Namık Kemal (AM)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Yıldırım Önal, Baki Tamer, H. Baradan.

Filmin başında bir subay (S. Doğan) Paşa'nın (A. Nipton) odasına girer ve A. Mithat'ın N. Kemal'in (NK) (Y. Önal) İbret Gazetesi'nde Ahmet Mithat'ın yazısını gösterir. Paşa hiddetle bir çok kişiyi sürgüne göndereceğini söyler. NK'e bunu haber verirler, ancak bu kaçmayı kabul etmez. "Yaşasın Vatan" dediği anda içeri zaptiyeler girer. Zaptiye burada ağız hareketleriyle kötü tipleme olarak gösterilmektedir. Burada neden kaçmadığını söyleyen kişiye (A. Akbaş) "Zâlim olsa ne rütbe bi-perva" ile başlayan şiirini okur. Sürgüne gittikleri gemide "Vatan ve Silistre" piyesinin gerçek olduğunu söyler. Buradan itibaren piyesteki tipleme İslam Bey'in (İB) (C. Arkın) hikayesi başlar. İB ve Zekiye'ye (Z) (F. Girik) birbirlerine aşıktır. Konuştukları anda devletin savaş açtığı ilan edilir. İB savaşa gidecektir, ancak Z buna karşı koyar.

İB "Razı olurmusun ki vatanıma karşı çevirdiği silahta karşısında beni bulmasın. Beni Allah yarattı, ama vatan besledi. Nasıl olur ki vatan tehlikede olsun ben rahat oturayım. Vatan uğrunda ölmeyeceksem ya ben niçin doğdum" der. Ezan sesiyle evden çıkarken kelime-i tevhid çalmaktadır.

İB "Eğer vatanım için şehit olacak kadar bahtım varsa o zamana sen istediğin erkeği seçebilirsin" deyince Z sadece onun karısı kalacağını söyler. İB, askerler ve gönüllüler yola çıkar bu sırada "Ceddin Deden" Mehter marşı çalar. Miralay Ahmet (MA) (A. Kaptan) kale kumandanı olarak askerleri karşılar. Onlardan bazıları yaşlı, sakat ve çocuk oldukları için geri göndermek ister, ancak hiçbiri bunu kabul etmez. Z erkek kılığında gönüllülerin içine karışmıştır. MA onu geri göndermek ister ancak o da

kabul etmez bunu. Buralarda Abdullah çavuş (AÇ) (A. Turgutlu) sürekli "kıyamet mi kopar" demektedir. Grandük Nikola (GN) (A. Günbay) kurmay subaylarını bir avuç Türk karşısında o kadar imkanlarına rağmen kaçtıkları için azarlar. Bu kez çok daha büyük bir top taarruzu başlar. Türk askerleri zor durumdadır. Önce MA tarafından yaşlı olduğu için gönderilmek istenen adam vurulur. "Şükür Allah'ıma şehitlik rütbesini çok görmedi bize" der ve ölür. İB elindeki Türk bayrağını onun üzerine örter. Bu sırada "Plevne Marşı" çalmaktadır. Rus ordusu piyade saldırısına başlar. İB "Kardeşlerim vatan ve Allah uğruna ölmek birdir" der. İB ağır yaralanır, MA bütün birliklerin kaleye çekilmesini emreder. Z savaş meydanında saka görevindedir, İB'in ağır yaralı olduğunu öğrenir. Doktor gözlerinin büyük ihtimalle kör olacağını söyler. Z onun tedavisi için yanında kalırken İB'in gözleri bandajlıdır. İB onu tanır, birbirlerine sarılırlar, ancak sonra kendisiyle alay ettiğini düşünerek onu kovar. Z tekrar ordunun içine karışır. Bu arada kalede erzak kalmamıştır, askerler kuru ekmek yer. MA düşman cephaneliğini uçurmak gerektiğini söyler. Z buna gönüllü olunca AÇ da beraber yapmalarını söyler. MA Z'nin babasının ismini sorar Ahmet olduğunu öğrenince yanındaki subaya kendi hikayesini anlatır. Suçlu olduğu için ismini değiştirip kaçmak zorunda kalmış sonra da orduya girmiş Paşa'lığa kadar yükselmiştir. Kızının ismi Zekiye'dir. İB'in gözleri açılır, görmeye başlamıştır. Z'yi sorunca cephanelik saldırısını öğrenir hemen koşar. AÇ ve Z çingene kılığında düşman bölgesine geçer. İB de buraya gitmeye çalışmaktadır, bir düşman askerini bayıltır onun yerine geçer. AÇ yakalanır, İB asker kılığında onu kurtarır. Yakalanan Z'i İB kurtarır. İB cephaneliğe gelir, yaralı halde orayı havaya uçurmayı başarır. AÇ da yaralanmıştır. "Ben de artık şehit olsam kıyamet mi kopar" der ve ölür. MA üçünün de şehit olduğunu söyler. "Ellerimle ölüme gönderdim onları Tanrı beni affetsin" der. Oysa ikisi şehit olmamıştır. Z kadın kimliğiyle gelir. MA onu tanır tıpkı annesine benziyor der ve kızı olduğunu anlar. Birbirlerine sarılırlar. Buradan itibaren tekrar NK'in hikayesine geçilir. Kale kumandanı İB ve karısı Z'dir. Serbestsiniz efendim derler. NK Vatan esarette olduktan sonra der ve teklifi kabul etmez.

Dağlar Şahini (AM)

Yön. Ertem Göreç, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Zuhal Aktan, M. Ener, Ali Seyhan, M. A. Akpınar, T. Özatay.

Hıdır Ağa (HA) (M. Ener) köylüye zulüm yapan biridir. Şahin (Ş) (K. Tibet) ve Ali (A) (Y. Köksal) aralarında bu durumdan şikayetlenirler. Ş "Hak, adalet nerede kaldı" deyince A "Osmanlı'nın işi gücü kalmadı da seni beni mi düşünecek" der. Ağa'nın oğlu Süleyman (S) (E. Dönmez) Ş'in sözlüsü Zeynep'e (Z) (Z. Aktan) tecavüz etmeye çalışırken Ş yetişir. S HA'ya durumu yalanlarla anlatır. Askerler Ş'i tutuklarlar. Hasan çavuş (HÇ) (T. Özatay) babasının arkadaşıdır, ona sorgulamada yardımcı olur. HA Z'in babasından kızını ister, söz keserler. OÇ HA'nın yanına gelir onun gözünü korkutur. HA şikayetten vazgeçince Ş serbest kalır. Ş Z'le görüşmeye gider, HA ve adamları onu yakalar ve ona işkence yaparlar. Ş Z'i kaçırır. HA'yı yaralar, oğlunu öldürür. OÇ Z'i tutuklamak zorunda kalır. Kolağası Bekir (KB) (H. Ceylan) Ş'i evde sıkıştırır. Ş onları vurmak istemez ancak mecbur olur. KB ölür, Ş onu vurduğu halde buna çok üzülür. Ş dağa çıkmak zorunda kalır, artık eşkıya olur. Namı yayılır, diğer eşkiyalardan da ona katılanlar olur. Ş bir adamı annesinin yanına gelir ona para getirir, çıkışta yakalanır. Ş adamını kurtarmak için baskın yapar. Ş HA'nın yaşadığını, Z'in hapiste olduğunu öğrenir. Ş köye baskın yapar, HA kaçar, Ş muhtara köyün ihtiyaçları için para verir. HA eşkıya Damalı'nın (D) (M. A. Akpınar) yanına sığınır. D Ş'e onunla tanışmak istediğini söyleyen mesaj gönderir. Görüşmede anlaşma olur, bundan sonra birlikte hareket edeceklerdir. Burada Osmanlı'ya karşı alaycı ifadeler vardır.

D "Parayı koyacak yer bulamayacağız"

Ş "Osmanlı'yı satın alırız ağa"

D "Önce satın alır sonra yine soyar, paraları tekrar geri alırız" de ama Ş ve adamları sarhoşken onlara ateş eder, ancak Ş tuzağı anlamıştır. O D ve adamlarını yakalar. Z Vilayet hapishanesine nakledilirken onu kaçırır. D ona pusu kurmuştur, çatışırlar. Bu arada OÇ da peşlerine takılmıştır. Z çatışmada yaralanır. OÇ Ş'e yakında af çıkacak teslim ol der. Ş teslim olur, ancak OÇ onun yaralı sözlüsü yüzünden teslim olduğunu görünce onu bırakır. Birçok arkadaşı çatışmada öldükten sonra Z de ölür. Ş D'yı öldürür ardından köye gelir, bu esnada HA köylülere zulüm yapıyordur. Onu ve adamını öldürür.

Çakırcalı Mehmet Efe (AM)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Hülya Darcan, D. Topatan, F. Karanfil, A. Rona, S. Turan.

Filmin başlangıcında bir efe gelir ve af çıktığını söyler. Çakırcalı Ahmet Efe (ÇAE) (K. Tibet) arkadaşı Hacı'ya (H) (D. Topatan) düze ineceklerini söyler. Ancak H ona "Ben Osmanlı'ya güvenmem" der. ÇAE evine gelir, karısı ve oğluna düze ineceğini söyler. H yine Osmanlı'ya güven olmayacağını söyler. ÇAE "Söz verdiler Padişah'tan çıkmış ferman" der. Oysa Hasan Çavuş'un (HÇ) (M. A. Akpınar) onlara bir tuzak kurduğu görülür. HÇ abartılı bir şekilde kahkaha atar. Efeler davul-zurna eşliğinde Hükümet binasına gelirler, ancak kendilerine ateş açılır, hepsi öldürülür. Diğer efelere de aynı şekilde pusu kurulur, öldürülürler. ÇAE de HÇ ile buluşur. İftar için namaz kılarken hepsi katledilirler. Oğlu Mehmet bunlara şahit olur. H bunu öğrenir Mehmet'i yetiştirmeye yemin eder. Mehmet büyür Çakırcalı Mehmet Efe (ÇME) (K. Tibet) olur, çocukluğundan beri birbirlerini seven aşkı Ayşen'le (A) (H. Darcan) öyküsü de burada başlar. Zaptiyeler bir düğüne gelir, onlardan vergi ister. Ancak düğün sahibi vergisini verdiğini söylediği halde onu öldürürler. Bu sırada ÇME burayı basar, zaptiyeleri öldürür. Sağ kalan bir zaptiyeyle HÇ'a mesajını gönderir. Çıplak efe (ÇE) (Y. Köksal) yolda Rum çetenin saldırısına uğrar. Onlara selam verince eşkıya reisi "Bizim Allah'ımız para, peygarmberimiz Şeytan" der. Bu arada eşkiyanın birinin göğsünde haç görünmektedir. ÇE soyulduktan sonra ÇME ve adamları gelir, durumu öğrenirler. ÇE de onlara katılır. ÇME Rum çeteyi Fatma'ya (F) (F. Karanfil) tecavüz etmeye çalışırlarken yakalar ve hepsini öldürür. F'yı annesinin evine götürür. A bunu görünce çok üzülür. Zaptiye vergisini vermediği için köylüleri OÇ'a götürürken ÇME baskın yapar, köylüleri serbest bırakır. Köylüler ona Rum eşkiyayı da şikayet eder. ÇME ve arkadaşları Rum çetenin eğlendiği yeri basar, ÇE kendisine yaptıkları gibi onları çırıl çıplak soyar. OÇ ÇME'nin annesinin (A. Roma) evini basar, onu döver, sonra da asıp öldürür. ÇME arkadaşlarıyla Hükümet binasını basar, onlarca zaptiyeyi öldürür, günlerdir aç olan mahpusları serbest bırakır. H asker maaşı olan altınları almak isterken ÇME sadece Osmanlı'nın yaktığı yıktığı yerlerin bedeli kadar altını alır. İstanbul artık olaylara müdahale eder. Mülazım Rüstem'i (MR) (S. Turan) oraya gönderme kararı alırlar. Ancak MR ÇME'ye yakınlık hissetmektedir. OÇ köylüye eziyet ederken MR içeri girer ve onu azarlar. Bu sırada köylülerin arasında ÇE de vardır, olanları ÇME'ye anlatır. HÇ ve MR ÇME'nin üzerine giderler, çatışma başlar. ÇME OÇ'u öldürünce

diğer zaptiyeler kaçar. MR ÇME'nin üzerine yürüse de o bir şey yapmaz. ÇME köye döner, düğün hazırlıkları başlar, F bu duruma üzülür. Binbaşı Reşat (BR) (R. Yurdakul) olaylara müdahale eder. MR ona ÇME'ye af çıkarılmasının daha iyi olacağını söyler. BR İstanbul'a haber gönderir. Tıpkı babası gibi ona da af çıkacaktır. Bu arada ÇME çocuğunun olacağını öğrenir. MR'in kendisiyle görüşme isteği üzerine yanına gider. H yine bu af teklifine sıcak bakmaz, ancak MR kefil olduğunu söyler. ÇME düze inme kararı alır. ÇME ve arkadaşları namaz ertesi silah bırakmayı konuşacakken zaptiyeler ona tuzak kurmaya hazırlanır. F bunları duyar, ona haber vermeye koşar, Tam söylerken öldürülür, ÇME çatışmaya başlar. BR ona teslim olmasını söylediğinde Osmanlı sözünde durmadığı sürece daha çok Çakırcalı'nın çıkacağını söyler. MR de bu olaya çok kızar, efelere katılır. ÇME'nin adamları makineli tüfekle hepsini öldürür, sadece BR sağ kalır. Yeni zaptiyeler gelince büyük çatışma başlar. MR burada ölür. ÇME ve arkadaşları dağlara çekilir. A de olayı öğrenip onların yanına gider. Çatışmada H yanlışlıkla ÇME'yi vurur, ölmeden önce kelime-i şehadet getirir. H ÇME tanınmasın diye kafasını keser. Böylece efsanesi yayılacaktır.

1970

Yemen'de Bir Avuç Türk (AM)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Kesemen

Oyn. Fikret Hakan, Müjgan Ağralı, Kadir İnanır, S. Gökhan, M. Ener, K. Savun

Osmanlı askerleri susuz halde kırılırken bir dere bulurlar. Burada hepsi su içerken Araplar saldırır, hepsini öldürür. Arap şeyhleri kendi arasında konuşurken dört yüz yıldır Türk hakimiyetinden artık kurtulacaklarını konuşurlar. Şeyh (Ş) (D. Topatan) Türklerin kalabalık olarak tekrar gelebileceğini söyler. Arabistan'lı Lawrence (AL) (A. Ergün) İngiltere'nin onlara kanat gereceğini söyler. Prens Abuday (PA) (K. Kartal) ^"önce Peygamber'imizin mezarını kurtaralım der. Emir Abdullah (EA) (M. Tok) "bunların hepsi çılgın" der onaylamayarak. AL önderliğinde Türk birliğine saldıran Araplar yeni birliğin ne zaman geleceğini öğrenmek için bir yüzbaşıya işkence yaparlar. PA yüzbaşıyı öldürür. Tahsin çavuş (TÇ) (K. Savun) Araplardan kaçan bir Batı'lı Betty (B) (M. Ağralı) kadını kurtarmaya çalışır. Araplar kalabalık olsa da arkasından çıkan Yüzbaşı Murat (YM) (F. Hakan) hepsini öldürür. Türk kılığına girmiş Araplar bir birliği basar bütün Türkleri öldürürler. Fahrettin Paşa (FP) (M. Ener) B'ye YM'ı över, bu

sırada Türk birliğine saldırı haberi gelir. Mülazım Ahmet (MA) (K. İnanır) ailesiyle vedalaşır, ancak onlar gitmesini istememektedirler. MA "Vatan borcu, gideyim vatan müdafasında benim de payım olsun, eğer ki vatanım uğruna bu mukaddes topraklar uğruna şehitlik şerbeti içersem üzülme ana" der. Türk birliğinin treni baskına uğrar, kahramanca çarpışırlarken YM yetişir, Araplar kaçar. EA şeyhlere destek olmadığı için işkenceye alınır. Burada Hiristiyanların müstemlekesi olmaktansa din kardeşleriyle yaşamalarının daha iyi olduğunu söyler. EA tekrar daha zalimce işkenceye alınır. YM kardeşini öldürdüğü için PA'ye özel bir nefreti vardır. B aslında arkeolog olmayıp Alman casusudur. Misafir olarak kaldığı FP'nın yanında odasına girip gizli belgeleri alır ve kaçar. Türklerin harekat planları onların eline geçer. YM onun peşine düşer. PA İngilizlerin Arap topraklarını terk etmeyeceklerini düşünmektedir, bu yüzden AL'ı tehdit eder. Şeyh ve adamları Türkleri aç bırakma stratejisi izlemeye karar verirler. Bu arada Araplar sürekli dansözlerle eğlenip içki içmektelerken, Türkler yokluk içinde gözükür. TÇ MA'in kundakta bıraktığı çocuğu olduğunu anlar ve bunu YM'a söyler, ancak bunun gizli tutulmasını ister. TÇ Arap kıyafetinde keşif yaparken isyancılara yakalanır. Bıraktığı işareti YM görür. TÇ'a abartılı kahkahalarla işkence yapılmaya başlanır. YM burayı basar TÇ ve EA'yı kurtarır, B'yi de kaçırır. Türkler burada bomba atarken "Ya Allah" demektedir. Birliğe dönerlerken PA ve adamları tarafından pusuya düşürülürülünce teslim olmak zorunda kalırlar. Ş İngilizlerle konuşurken "İngiltere deniz ben de onun bir balığıyım, Orada yüzüyorum. Deniz ne kadar geniş olursa balık da o kadar semiz olur" der. Hep birlikte gülerler. Onlar çıktıktan sonra AL "Bir Arabı güldür, elinde ne varsa al" der ve daha sonra Araplardan toprakları alacağını söyler. Bu sırada bir kadın bunu duyar. AL yakaladığı kadını öldürür. Yakalanan YM ve adamları işkencedeyken cesaretlerini korumaktadırlar. B "Bu adamlar esirken bile hiç cesaretlerini kaybetmiyorlar. Baksanıza sör, hâlâ metanetlerini koruyorlar" der. FP namaz kıldıktan sonra Musul'un düştüğü haberi gelir. Ancak Paşa Medine'yi kesinlikle koruyacaklarını söyler. Bu arada YM ve arkadaşlarını susuz bırakıp alay geçmektelerken, onlar Yemen türküsünü söylerler. YM kurtulur ve Arapları öldürür. B yaptıklarından pişman olur. YM'a gelir ve AL'ın planını söyler. YM ve adamları kurulan pusuya saldırırlar, şiddetli muharebe çıkar. Bomba atarlarken "Ya Allah, bismillah" derler. TÇ yaralanır, MA"E "Sen kendine dikkat et, arkadan vurmasın kahpeler" der. TÇ burada MA'e babası olduğunu söyler, Kelime-i şehadet getirir ve

şehit olur. Diğer kahramanlar da kelime-i şehadet getirerek tek tek şehit olurlar. YM ağır yaralı olduğu halde PA'ı elleriyle boğarak öldürür, böylece kardeşinin ve arkadaşlarının intikamını almış olur. B ona bir tuzak daha olduğunu söyler, YM bir makineli tüfek bulmasını söyler. Tüfeği alır ve tuzak kurulan yere gider bütün Arapları öldürür. Diğer Araplar kaçar, AL "Bir Türk'le başa çıkamadık, kaçmaktan başka çare kalmadı" der. YM da Kelime-i şehadet getirerek şehit olur. FP cenazelerinde yaptığı konuşmada "Her Türk bir çöl kaplanıdır. Yar Resulullah ben seni ölürüm de bırakmam" der. Dış ses (A. Hün):

"Türkler Yemen'de hiçbir zaman mağlup olmadılar. Fakat diğer devletlerin siyaseti yüzünden silahları ve şerefleriyle çekildiler. Dört asırlık Türk hakimiyeti Yemen'e çok şey kazandırdı. Türklerin ise sonunda hiçbir kazancı olmadı. Yalnız son elli yılda Yemen topraklarına yüz elli bin Mehmetçik gömüldü. Türkiye'de hâlâ aralarında Yemen şehidi olmayan aile pek azdır. Tanrının rahmetine kavuşmuş olan bütün Yemen şehitlerinin manevi huzurunda tâzimle eğiliriz" der.

Ankara Ekspresi (AM)

Yön. Muzaffer Arslan, Yap. Muzaffer Arslan

Oyn. Filiz Akın, Ediz Hun, Kadir İnanır, Leyla Sayar, A. Günbay, K. Yıldızoğlu.

İkinci Dünya Savaşı'nda Türkiye tarafsız konumunu korumak istemekteyse de Almanlar bu tutumumuzu değiştirmek istemektedirler. Hilda (H) (F. Akın), kardeşi Maksimilian (M) (K. İnanır) ve Binbaşı Kolman (BK) (A. Günbay) bu manada çalışmaktadırlar. Ekibe Albay Klinger (AK) (K. Yıldızoğlu) katılır. AK İstanbul'u işgal kararını onlara bildirir. Harekatın adı "Ankara Ekspresi" dir. H "Türkler harp etmesini bilen, icap ettiği zamanda ölmekten de çekinmeyen bir millettir. Her Türk'ü ayrı ayrı öldürmeden bulunduğu siperin önünden geçilemez. Hepsi birer kahramandır" der. M bu sözlere karşı çıkar. BK İngilizlerin Türkiye'yi kendi yanlarında savaşa koymak maksatlı "Orta Şark Planı" için göndereceği Binbaşı Jackson'u (BJ) (H. Kutman) yakalama planı yapar. Tuzak kurulur, BJ yakalanır. Binbaşı Seyfi (BS) (E. Hun) bu olayı ortaya çıkarmak için görevlendirilir. BS İrma (İ) (l. Sayar) adlı Yahudi asıllı Alman çift taraflı çalışın ajan bir kadından faydalanacaktır. BS casusluk faaliyetlerinin yürütüldüğü Alman Hastahanesi'ne girmek için kendisini yaralar. H burada doktordur. Aralarında bir yakınlık oluşur. YS hastahanenin bodrumunda silah deposu bulur. H aynı zamanda bir

klüpte şarkı söylemektedir. BK H'e silahların öğrenildiğini söyler. H YS'ye klüpte randevu verir, böylece sanatçı olduğu anlaşılır. Aralarında aşk başlamaktadır. İ BK'ın Alman konsolosluğuna gelir burada BJ'u görür, bu haberi YS'e verir. Bu sırada arkadan gelen BK onları duyar, onu öldürür. BS sesleri duyar geri döner, o da BK'ı öldürür. H'e bir kişinin gerçek kimliğini ortaya çıkarmak için görev verilir. Bu kişi BS'dir. İkisi de birbirinin gerçek kimliğini öğrenir. M kardeşinin Türklerle işbirliği yaptığını düşünür, ona işkence yapar. H Berlin'e geri gönderilecektir. Almanların harekatı BS tarafından engellenir, tutuklananların içinde H ve M de vardır. M vurulur. BS H'ı tutuklar. H ile BJ mübadele edilecektir. Mübadele gerçekleşir. H BS'i öldürme görevine talip olur, ancak bunu yapamaz. Birlikte olurlar. Burada BS'nin H'nın ilk erkeği olduğu anlaşılır. BS Almanların aralarındaki ilişkiye mani olacaklarını düşünür. H "Senin elinden kadın almak, vatanından toprak almaya benzer, Sen ne toprağını verirsin ne de kadınını" der. Ancak ayrılmak zorunda kalırlar. H ona bir mektup bırakır ve gider. AK her şeyi öğrenmiştir, ona intihar etmesi için bir silah bırakır. Tren görevliler tarafından durdurulur, H bir arabaya götürülür, BS onu götürür.

Selahattin Eyyubi (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Yap. İrfan Ünal

Oyn. Cüneyt Arkın, Orhan Günşiray, Cihangir Gaffari, Ayton Sert, L. Öztürk.

Filmin başlangıcında dış ses Haçlı seferinin çıkma sebebini anlatırken bunun sebeplerinden birisinin de Selahattin Eyyubi önderliğinde Türklerin Kudüs'ü fethetmesi olduğunu söyler. Aslan Yürekli Richard (AYR) (O. Günşiray) Haçlı ordularının başına geçmiştir. Bir Haçlı birliği namaz kılan Müslümanları arkadan oklarlar. Kadın, erkek, çocuk herkesi abartılı kahkahalarla gülerek öldürürler. Yıkıntıların olduğu yere Selahattin Eyyubi (SE) (C. Arkın) gelir, sağ kalanlar ona yere eğilerek tâzim gösterirler. Bir çocuk SE'yi suçlayınca o intikam yemini eder. Emir Hüseyin (H. Kıvanç) Kudüs'ü verelim kurtulalım dediğinde SE buna çok kızar. Diğerleri tek başına mı mücadele edeceksin dediklerinde SE "Şehitlerimizin ruhu ve Tanrı benimle beraberdir" der. Şeyhler onu terkederler. Dış ses:

"Tarihin yetiştirdiği en büyük Türk hakanlarından biri olan Selahattin Eyyubi bütün harplerde ordusunun her yerinde kahramanca savaşırdı" der. Bir tacir kılığında Haclı birliğiyle karşılaşır, hepsiyle tek başına çarpışır. Haçlı askeri kılığında karargaha

girer. Herkesi şarapla sarhoş eden SE onların su depolarını patlatır. Haçlılar çölde susuz kalırlar. Gittikleri her yerde su kaynakları zehirlenir, haçlılar çaresiz kalmaktadırlar. SE AYR'a "Kadınlara ve çocuklara kalkan eli kırarım" diye bir mektup gönderir. SE doktor kılığında ağır yaralanan AYR'ı iyileştirir. Bu arada onun yerine şövalye Leopold (LEO) (C. Gaffari) seçilmiştir, ancak AYR görevinin başına geçer. LEO doktor kimliğinde SE'ye düşman olur. Prenses Edith (PE) (Ketayun) SE'den etkilenir. LEO PE'i kaçırır. AYR doktora SE'nin niye kendisini iyileştirdiğini sorduğunda o SE'nin hasta bir kralla değil Aslan Yürekli Richard'la er meydanında çarpışmak istediğini söyler. AYR ona güç gösterisinde bulununca SE doktor kılığında ona daha fazlasını gösterir. LEO PE'i müslümanların kaçırdığını söyleyince AYR doktoru (SE) yakalatır, ancak o sonra buradan kurtulmayı başarır. SE PE'i de kurtarır. Ancak o hala onun doktor olduğunu sanıyordur. SE kimliğini ortaya çıkarır ve "Türkler kadınları kaçırmaz" der ve onu kaçıranları getirtir, bu kişilerin LEO'un adamları olduğu ortaya çıkar. PE haçlıların yaptığı zulmü görür, bundan çok etkilenir. Beni affedin dediğinde SE "Affı onlardan ve Tanrıdan dileyin" der. LEO AYR'la konuşurken PE girer ve onun bütün yalanlarını söyler: "Sultan Selahattin asil ve mert bir insandır, yaptığınız beni insanlığımdan utandırdı. Selahattin Eyyubi bana insanlığımı hatırlattı. Haçlı bayrağıyla bağlanmış kör gözlerimi açtı" der ve SE'yi sevdiğini söyler. Mahkeme sonrası PE için yakılma kararı alınır. Karar uygulanacağı an SE ve askerleri saldırıya geçer. SE PE'yi kurtarır, LEO'u öldürür, AYR'ı yense de yenilmenin utancıyla yaşaması için onu öldürmez.

Zindandan Gelen Mektup (AM)

Yön. Sırrı Gültekin, Yap. Özdemir Birsel

Oyn. Ayhan Işık, Mine Mutlu, Turgut Özatay, Ali Şen, Z. Tedü, E. Gökkaya.

Filmin başlangıcında dış ses (H. Esen): "Vaktiyle bizim olan topraklarda şimdiki milli sınırlarımız dışında kalmış Türk ve Müslüman bir köy. Hikayemiz bu topraklarda yaşayan ırktaşlarımızın çektiklerini anlatacak dertlerini dile getirecektir" der. Burada ırk kavramının kullanılması dikkat çekicidir. Ali (A) (A. Işık) ile Zeynep (Z) (M. Mutlu) birbirlerini seven iki gençtir. Kazım (K) (T. Özatay) da Z'den hoşlanmaktadır. A diğer Türkler gibi devlete olan borcunu çalışarak ödemektedir. K A'yi devlet aleyhine faaliyetlerde olduğu için şikayet eder. Kumandan (K) (E. Gökkaya) onu tutuklatır.

K “Siz Türkler kadar birbirine düşen başka millet yoktur dünya yüzünde. Bu da herkesin işine yarıyor tabi ki” der ve tartışma artar:

A “Bir Türk ve Müslüman olduğum için Allah’a şükrettiğim için. Biz Türkler daima affetmek gafletini gösterdiğimiz için zayıf olduk”

K “Vay, vay, vay nereden öğrendin bu parlak lafları. Kim öğretti sana bu lafları”

A “Şan ve şeref dolu tarihim” der. A götürülürken kardeşi Halime (H) (Z. Tedü) gelir. K hemen ona tacizde bulunmaya çalışır. K’ın aklı H’de kalmıştır. A bir müddet sonra serbest bırakılır. Köye geldiğinde Z’in babası Hüseyin ağa (HA) (H. Salıcı) ile K’ın devletle bir araya gelip köylünün mallarına el koyduğunu öğrenir. K’ın eline verilen toprağını almak için ona gider, tartışırlar. A babası onu vermediği için Z’i kaçırma kararı alır. K olayın A’nin üzerine kalması için HA’yı öldürür. Bu sırada A kaçırdığı Z ile nikahlanmaktadır. K burayı basar A’yi tutuklar. Mahkeme başkanıyla tartışırken “Türkler birbirini kötülemez” der. Deliller aleyhinedir, tutuklanır. Kumandan abisini görmeyen gelen H’e tecavüz edince o intihar etmiştir. Yanında kumandanın broşu vardır. A’nin oğlu bunu görür, babasıyla görüş günü ona gösterir, bir de silah getirmiştir. A buradan kaçar. Z A’nin babasıyla konuşur. Anavatan’a gitmek istemektedirler. A köy camiine gelir, burada hocayla konuşur. Hoca her şeyi bilmektedir, ona Peygamberimizin dahi yeri gelince savaştığını söyler: “Elhamdülillah sen de ben de onun ümmetiyiz. Sırası gelince biz de savaşır ve hakkımızı korumayı biliriz. Allah ve Resülullah masumların ve müminlerin yanındadır” der. K Zeynep ve amcasını sıkıştırmaya çalışır, bu esnada A gelir ve onu öldürür. Birlikte huduta doğru gelirler. Türkiye toprakları göründüğünde “Anavatanımız”, “Türkiye’miz”, “Öz vatanımız” derler. A takip edenleri oyalamak için kalmak zorundadır, onları yollar. Çocuğu arkasından dua eder: “Allahım ben senin küçücük bir Müslüman kulunum. Sana bütün kalbimle yalvarıyorum, hepimizi selamete ulaştır yarabbim” der. A’yi takip edenlerden birisi de K’dır, zaten ona karşı öcü vardır, yakalar ve K’ı öldürür. A motora yetişir bu arada Z de düşman askerlerini öldürür. Hep birlikte kurtulurlar. Türk bayrağını gördüklerinde “Gençlik marşı” çalar. Ellerindeki bayrağı sallarlar, askerler de onlara el sallar.

1971

Senede Bir Gün (ÜH)

Yön. Ertem Eğilmez, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Hülya Koçyiğit, Metin Serezli, M. Özkul, T. Gözbak, B. İnci.

Film 1965 yapımı yine Kartal Tibet'in başrolünde olduğu aynı adlı filmin, tekrar çevrimidir. Bu kez kadın sanatçı olarak Selda Alkor'un yerinde Hülya Koçyiğit vardır. O film için yapılan değerlendirme bunun için de geçerlidir.

Tarkan Gümüş Eyer (B)

Yön. Mehme Aslan, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Eva Bender, Bilal İnci, R. Yurdakul, A. Günbay, D. Topatan.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliklerdedir.

Tarkan Viking Kanı (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Nahit Ataman, Teoman Tümer

Oyn. Kartal Tibet, Bilal İnci, Eva Bender, Seher Şeniz, Atıf Kaptan, F. Belgen.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Cüneyt Arkın, Leyla Selimi, Oya Peri, T. Hüseyin, T. Necmioğlu.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliğe sahiptir.

Baybars Asya'nın Tek Atlısı (B)

Yön. Kemal Kan, Yap. Kadir Kesemen

Oyn. Serdar Gökhan, Feri Cansel, Kadir Savun, D. Topatan, Z. Tüney, S. Elitaş.

Filmin başında dış ses Hunlara karşı Batı Roma ve Bizans'ın vergi vermeyi kabul ettiğini söyler. Manuel (M) (S. Elitaş) kumandan Zenon'a (KZ) (Z. Tüney) Baybars'ın (B) (S. Gökhan) geldiğini söyler. Papaz Lucas (PL) (D. Topatan) İZ'a, B gelirse halka yaptıklarını öğreneceğini, bunu Atilla'ya haber vereceğini, bu yüzden gelmesine engel olmaları gerektiğini söyler. İkisi de birbirlerini yaptıklarından dolayı suçlar. Plintas'ın (P) (R. Çıldam) kızı İlena (İ) (F. Cansel) PL ve KZ'un babasına kurduğu tuzağı öğrenir. İ B'tan yardım ister. B Bizanslıların olduğu hana gelir. Burada onların Türkler aleyhinde konuştuklarını duyar. Onlarla dövüşür. Hancı Bilgiç (HB) (K.

Savun) onu saklanması için Evdoksiya'nın (E) (N. Azak) yanına gönderir. KZ HB'e B'ın yerini söylemesi için işkence yaptırır. B HB'i kurarmak için onun hapsedildiği kaleye gelir. İ'nın odasına girer, İ ona her şeyi anlatır, onun yardımını ister. B HB'i kurtarır ancak kendisine dışarıda tuzak kurulmuştur. B ve HB: "Yaşasın ulu başbuğumuz Atilla, yaşasın Türk ulusu" derler ve savaşa girişecekken yakalanırlar. KZ onlara eğilmelerini söylediğinde B "Biz Türkler insanlığın ve adaletin karşısında eğiliriz. Beni öldürünce Türk kavmi kökünden yok edeceğini mi sanıyorsun. Bir yiğit ölür Türk kavmi binlercesini doğurur. Ölümden senin gibi kahpeler korkar" der. İ B'ı kurtarır, Birlike HB'i kurtarırlar. KZ gizli geçidin yerini bulmuş, İ'nin ihanet ettiği belli olmuştur. B KZ'nun casusuna Atilla'yı öldürtüp, Hunlara bir saldırı yapacağını duyar. B PL'ı bu mesajı gönderirken yakalar. PL ben bir din adamayım dese de buna uygun davranışlar göstermez. HB ve İ papaz kılığına girmişlerdir, burada alaycı tavırlar görünür. B PL'ı İ'nin babasını bulmak için zindana sokar. P'ı bulur, serbest bırakır. KZ'u yakalar, o "Türkler merhame dileyeni öldürmez" dediğinde: B "Doğru. Türkler merhamet dileyeni, silahsız olanı öldürmezler. Ama senin gibi mezarları soyan, Türk köyleri basan, küçük çocukları ve ihtiyarları öldüren, Türk kadınlarını kaçırıp Roma'da esir pazarlarında satan aşağılık birine asla merhame etmezler" der. B ona kendisini savunma şansı verir, çarpışırlar. B KZ'u öldürür, yerine P'ı geçirir.

P "Türklerin her zaman hak ve adalet yolunda olduklarını bana bir kere daha hatırlattın. Başbuğ Atilla'ya kumandan Plintas'ın selamlarını söyle. Burası bir Türk kalesidir" der. Baybars ulusu için tekrar yola çıkar. İ B'ın arkasından üzülerek bakar. P "Kızım. Böyle yiğitleri olan bir millet ölmez" der.

Aşk Uğruna (AM)

Yön. Nejat Saydam, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Kartal Tibet, Alev Uğur, Münir Özkul, Metin Serezli, G. Güzey, Ali Şen.

Civan efe (CE) (K. Tibet) Padişah fermanıyla düze iner. CE Mutasarrıf Paşa'nın (M) (M. Serezli) halayıklarından biri olan Gülnihal'i (G) (A. Uğur) görür, birbirlerinden etkilenirler. Koca Mıstık (KM) (E. Köknar) aralarını bulmak için Mestan ağayı (M) (M. Özkul) aracılık ettirir. M CE'yi G'e daha yakın olması için konağa arabacı olarak alır, Falcı kadın Hanım Sultan'a (HS) (G. Güzey) G'in evliliğine engel olacağını söyler. M G ile CE'nin evlendirilmesi halinde sorunun çözüleceğini söyler. M önce kabul etse de

G'in güzelliğini görünce onu kendisine ister, evlendirme fikrinden vazgeçer. Durumu öğrenen CE tepki gösterir, kavga sonucu konaktan atılınca tekrar dağa çıkar. Durumu öğrenen HS M'a tepki gösterir. CE M'ın gayrimeşru işlerini engellemeye başlar, buradan aldığı paraları fakirlere dağıtır. HS G'i CE ile evlendirmek için mücadeleye başlar. Dansöz Sündüz de (S) (M. Görgün) CE'yi seviyordur. M G'i CE'ye götürürken yakalanır, öldürülür. M CE'ye pusu kurdurur, çatışma başlar. Bu sırada diğer efeler de gelir, HS'ın M'ın yaptıklarını İstanbul'a bildirdiğini onun yargılanacağını söyler.

Battal Gazi Destanı (ÜH)

Yön. Atıf Yılmaz, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Kerim Afşar, Fikret Hakan, Reha Yurdakul, Erdem Alkan.

Bizans valisinin kardeşi Polemon (P) (A. Taygun) Hüseyin Gazinin (HG) (C. Arkın) vergi arttırımı isteğini kabul etmez. Abdüsselam'ın (AS) (E. Gökkaya) işbirliğiyle onu öldürmeye karar verir. HG oğlu Battal'ı Tevabil Ustaya (TU) (B. Tamer) eğittirmektedir. HG burada Hammer'in (H) (F. Hakan) ustalığından, mertliğinden bahseder. Oğluna verdiği nasihatta "Sakın hak yolundan, doğruluk yolundan ayrılma oğul. Tanrı sana büyük güçler bağışladı, bunları daima iyilik yolunda kullan" der. AS'ın tuzak kurduğu BG P tarafından öldürülür. Oğlu BG intikam yemini eder. BG büyür, bu arada artık Türkler AS'ın yüzünden Bizans'a vergi ödemektedir. BG Bizans sarayına girer, burada Prenses Elenora'yla (PE) (M. Zeren) karşılaşır. Birbirlerinden etkilenirler. PE onu daha önce rüyasında görmüştür. BG gelen askerlerle çarpışır, kurtulmayı başarır. PE'nın odasına girer, askerler buraya girmek istediklerinde PE onun odada olduğunu söylemez. Bu sırada BG "Türkler kaçmaz" dese de onun isteği üzerine saklanır. PE'nın İmparator Leon'un kızı (İL) (K. Afşar) olduğunu öğrenince ona olan ilgisinden vazgeçer. PE'nın amcası P'la çarpışır, onu öldürür. Malatya Beyi Ömer Bey'in (ÖM) (A. Kaptan) AS ile görüşmesine BG gelir ve öldürdüğü P ve diğer komutanın kellesini getirir. BG tek başına PE'nın ve H'de olduğu kervanın yolunu keser, onlarla dövüşür. BG tek tek askerleri devirir, sıra H'e gelir. H onun HG'nin oğlu olduğunu öğrenir. BG ona saygıyla davranır. Burada şövalyelik töresi görülür. BG ile H'in dövüşü saatler sürer, gece ara verirler. PE BG'nin yanına gelir, birbirlerine aşık olmuşlardır. Delibaş Alyon (DA) (E. Alkan) PE'ya tecavüz edecekken BG yetişir, onunla dövüşür ve oradan kaçar. H'in olduğu hana gelir, askerler geldiğinde H onu

saklar. H Kelime-i şehadet getirerek Müslüman olur. BG onun ismini Ahmet Turani koyarken H de onun ismini Battal Gazi koyar. AS BG'nin H'le Bizans'a gittiğini haber verir, BG keşiş kılığında askerlerin elinden bu mesajı alır. İL PE'nin BG'yle ilişkisini öğrenir. BG AS'ın casusu kılığında saraya girer, ancak kimliği ortaya çıkar ve yakalanır. PE aslında İL'un değil dilenciler kralı Hileryon'un (HL) (R. Yurdakul) kızı olduğunu öğrenir. PE HL'a kendisini tanıtır, birbirlerine sarılırlar. HL BG'nin kurtarılması için plan kurar, PE da onlara yardımcı olacaktır. BG kurtarılacaktır, ancak bütün kemikleri kırılmıştır. BG tedaviler ve fiziksel eğitimlerle tekrar eski gücüne kavuşur. Bu sırada H ve HL yakalanır, BG ve arkadaşları onları kurtarmak için papaz kılığında zindana girer. H ona "Boyun devrilsin pis Papaz, git başımdan, karga suratlı pis Papaz" der. BG onları zindandan çıkarır. PE ve DA evlenecektir, BG buraya gelir ve nikaha engel olur. BG İL'u öldürür, onun yerine HLu geçirir ve PE'yla evlenir. Prensesin adı Ayşe Sultan olur.

Fedailer Mangası (AM)

Yön. İlhan Engin, Yap. Nejat Selçuk

Oyn. Fikret Hakan, Ahmet Mekin, Hülya Darcan, Kuzey Vargın, Tanju Gürsu.

Filmin jeneriğinde askeri marş çalar. Kolağası Cemal Bey (KC) (A. Mekin) Süveyş kanalı harekatı için görevlendirilir. KC kendisine yardımcı olacak yedi asker daha seçecektir. Hepsini bulur ancak mihmandar olabilecek Kolağası İrfan (İ) (F. Hakan) vatana ihanetten bir gün sonra kurşuna dizilecektir. Onu da görev bittiğinde öldürülmek üzere ekibe katarlar. Trende hep birlikte "Alay marşı" nı (Annem beni yetiştirdi) okurlar. Çöle ulaştıklarında kendilerini Ali İbni Ali (A) (K. Karadağ) durdurur. İ ona tacir olduklarını mal alıp döneceklerini baskın yapacaklarsa o zaman yapmalarını söyler ve ona para verir. KC Miralay Mithat Bey'in kızı Selma Hanım'la (SH) (H. Darcan) tanışır, birbirlerinden etkilenirler. İngiliz kumandanın (İK) (İ. Betil) adamları SH'ı kaçırırlar. Fedailerden Galip (G.) (K. Vargın) casus İngiliz kadınıyla (İKC) (N. Adalı) tanışır, onunla birlikte olur. İK G'i yakalar ve zindana atar. SH da buradadır. KC ve adamları buraya gelir ikisini de kurtarır. İ A'nin saldırısını önlemek için onun yanına gider, ancak işkenceye alınır. İ bir kızın yardımıyla oradan kaçmayı başarır. KC ve arkadaşları A'nin saldırısına karşı koyar, onları öldürürler. G arkadaşlarının gitmesini kendisi de kalarak çarpışarak şehit düşmesini istemektedir.

Öldürdükleri Arapları yanyana dizerek: Arkadaşlar. Şimdi ölerek biz Osmanlılara itaat ettiğiniz için hepinize teşekkür ederim" der alaycı bir şekilde. Gelen Araplarla çatışarak ölür. KC ve arkadaşları treni kaçırırlar. İ İKC ile tanışır, arkadaşları onunla görünce yine ondan kuşkulanırlar. Sevişmek için gittikleri odada İngiliz bayrağı vardır, İ bayrağa terini siler. İKC İ'ı bıçaklayacakken o buna engel olur. Bu sırada içeriye İhsan (İH) (T. Gürsu) girer. İH ile İ kardeştirler ve asıl vatan haini onun kardeşi İH'dır, aslında İ onun suçunu üstlenmiştir. İH da İngilizlerin içini ajanlık için girdiğini söylediğinde İKC ateş eder, İH vurulur ve abisine gizli bilgiler verdikten sonra ölür. KC ve İ birlikte garnizona saldırma kararı alırlar. Burada büyük kısmı şehit düşer, ölürlerken Kelime-i şehadet getirirler. Sadece KC, İ ve SH sağ kalmıştır. KC bundan sonraki işi söz verdiği gibi İ'ı öldürmektir, ancak bunu yapamaz. İ ata biner ve kaçar. İngilizler saldırıya başlar. KC onlarla tek başına çarpışırken İ tekrar geri döner, ona yardım eder, ancak ağır yaralanır. Burada kendisinin vatan haini olmadığını söyler ve ölür. Bu esnada askeri marş başlar ve dış ses savaşın bitmediğini belkide yeni başladığını söyleyerek Kurtuluş Savaşını işaret eder. KC ve SH el ele giderler.

Hasret (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Naci Duru

Oyn. Fikret Hakan, Esen Püsküllü, K. Savun, A. Rona, E. Köknar, S. Pekuysal.

Filmin başlangıcında Atatürk'ün tahtaya bir şeyler yazarken göründüğü fotoğrafın üzerine dış ses: "Bu film ölümsüz insan, en büyük öğretmen, yüce devrimci Atatürk'ün anısına adanmıştır" der. Polat (P) (F. Hakan) bir köye tayini çıkan öğretmendir. Muhtar (M) (R. Çıldam) Kolçak Ağa (KA) (E. Köknar) hesabına köylülerin yerlerini ucuza almasına çalışır. Gazi dayı (GD) (A. Şen) P'a yardımcı olur, ancak köylünün üzerinde sözü geçenler ona engel olmaya çalışmaktadır. P kendisine yardım eden köylülerle birlikte metruk bir binayı tamir etmeye başlar. Bu sırada saz ile "İzmir marşı" çalmaktadır. Okul açılır, Satı kadın (SK) (A. Rona) gibi bazıları çocuklarını okula vermek istemezler. Ancak kanun karşısında mecburen kabul ederler. Kızı Aslı'da (A) (E. Püsküllü) okula yazılır. P ders anlatırken Atatürk'ün resmini göstererek "bu kurtarıcımız Atatürk'tür" der. Bu sırada "Hoş gelişler ola" marşı çalar. SK A'nın ders kitabını yakar. P bunu öğrenince Atatürk'ün resmine bakarak "Ne günlere düştük Gazi Paşa" der üzüntüyle. KA da çocuklar okula gidemesin diye engeller

çıkartmaya başlar. P ders başladığında "Andımız"ı okutur. SK A'yı evden atar, A P'ın evine gider. SK A ile KA'yı evlendirmek ister, ancak P buna karşı koyar, ağanın adamları onu döver. SK KA'nın A için attığı paraları yerden toplar. KA zorla A'ya sahip olur. P KA'nın evine gelir, olanları görür, KA'yı hadım edince ağa intihar eder. KA ağır yaralı olarak askerlere kendisini P'ın vurduğunu söyler ve ölür. P A'yı trene bindirir ve akrabalarının yanına okuması için gönderir. P ağır cezaya mahkum olur, orada da eğitimlerine devam eder, işi gücü cehaletle mücadeledir. P erken tahliyeyle hapisten çıkarken A ünlü bir sanatçı olmuştur. P işsiz bir berduş hayatı sürerken A'nın ilanlarını duvarlarda görür, çalıştığı gazinoya girmek ister, ancak dayak yer. P bir nakliyecinin yanında işe başlar. Yarı sarhoş, yarı ayık bir şekilde çalışmaktadır. A köyüne gelir, onun adına açılan ilkokulun adını öğretmeninin ismini koyar. P sarhoşluktan eskiden öğretmen olduğu köyde çalıştığını farketmez. A onu görür, sevgilim der, birbirlerine sarılırlar. Bu sırada "Akdeniz marşı" (Yaslı gittim, şen geldim) çalar.

Kanım Vatan İçin (AM)

Yön. Seyfi Havaeri, Yap. Demir Özürk

Oyn. Fikret Hakan, Nazan Arın, Fatma Karanfil, Kuzey Vargın, Atilla Ergün.

Filmin başında dış ses: "gizli kahramanlarımızın ve gizli şehitlerimizin önünde saygıyla eğiliriz" demektedir. Bir adam (F. Çölgeçen) arabayla geçen birileri tarafından bıçakla yaralanır. Binbaşı Doğan (BD) (F. Hakan) onu kendi evine götürür. BD Alev'le A (F. Karanfil) evlenmeyi düşünüyordur. Casıs Lili (L) (N. Arın) BD'la tanışmak için bir oyun oynar, onunla tanışmayı başarır. L diğer casus arkadaşıyla (A. Ergün) bir milli bayram törenini izler:

"İtiraf etmeli ki dünyanın en disiplinli ve kahraman ordusu bu. Türklerle oynanılmaz" der ve gökyüzünde giden jetlere bakar ve tekrar eder: "Evet Türklerle oynanılmaz". BD bir askeri araca saldırır, buradaki belgeleri alır, ancak diğer casuslar onun elinden bunları alır. Aslında bu BD'nın bir yanıltmasıdır, askerler Türktür. Yabancılara yanlış bilgi verilecektir. Plan gizli serviste çalışan amcasına (R. Yurdakul) aittir. L şifreyi vermesi için BD'ı ikna eder. Casusların şefi (Ş) (K. Vargın) BD'ın oyun oynadığını anlar, yanlış bilgiye dayalı olarak ordularının yapacağı harekatı engeller. L BD'a aşık olmuştur, olanları ona verir ancak Ş onu vurur. YD L'nin evine gelir, Ş ona

tuzak kurduğu halde kendisi ölür. L ağır yaralıyken BD'a vatanına ihanet etmediği için çok sevindiğini söyler. Bu sırada yardımcısı kadın onun aslında Türk olduğunu söyler. L şimdi BD'ı neden çok sevdiğini anladığını söyler. Bu sırada Türk bayrağı silüeti görülür. Ölmeden önce casusların nerede olduğunu söyler. BD burayı basar, kendisi de ağır yaralanınca hastaneye götürülür. Komutanları ve amcası ölme ihtimali yüksek olmasına rağmen vatan daha önemli olduğundan onun vereceği bilgiyi duymak isterler. BD düşmanın taarruz planını söyler ve bayılır, onlar öldüğünü sanırlar, ancak doktor yaşadığını söyler. Bu sırada Türk ordusunun tatbikat görüntüleri görülür. Düşman taarruzunu önleyen BD iyileşmiş, A ile hastaneden çıkmıştır. İkisi "Bu vatan için, bu bayrak için ölmek güzel" derler. BD L'den bahsederek "ölürken Türklüğünü duymanın hazzıyla doluydu" der ve Türk bayrağı görüntüleriyle ekler "dalgalanan bu şanlı bayrak altında canlarını seve seve vermiş nice isimsiz kahramanlar var. Bu aziz vatanın bağrında, bu şanlı bayrağın gölgesinde ebedi uykularında rahat uyusunlar".

Kaf Dağını Terkedenler (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Gündüz Yıldırımgeç, Yap. Gündüz Yıldırımgeç

Oyn. Yıldırım Gencer, Ülkü Özen, Atıf Kaptan, A. Ergün, S. Doğan, E. Kazançel.

Filmin başında Rus askerleri Türk köyünü basar ve bir katliam yapar. Bu saldırıda ailesini kaybeden Susran (S) (Y. Gencer) olayların arkasında Rakimov (R) (S. Doğan) ve bir Kafkas Türkü olan Karabata'nın (K) (A. Kaptan) olduğunu duyar ve intikam saldırılarına başlar. K'nın kızı Mizago (M) (Ü. Özen) babasının işbirliğinden rahatsızdır. S M ile tanışır, birbirlerinden etkilenirler. S M'nun K'nın kızı olduğunu öğrenince hayal kırıklığına uğrar. K ve adamları S'ı bir yerde sıkıştırırırsalar da o buradan kurtulmayı başarır. S M'yla görüşmeye gidecektir, içlerinden bir casus bunu R'a ispiyonlar. Yakalanan S bunun arkasında M'nun olduğunu düşünür. S zindanda işkenceye alınır. M S'ın yanına gelir, onu kurtarır, ancak Ruslar kalabalıktır tekrar yakalanır. S'ın arkadaşları M'nun onu yakalattığını sanıp kaçırırlar. K ve R S ve M'nun takas edilmesini teklif ederler. Takas yapılacağı gün Ruslar tuzak kursa da S M'yu kaçırmayı başarır. S ve M evlenme kararı alırlar. S nikah hazırlıkları yapılırken aynı zamanda Ruslara karşı saldırı harekatına başlar. Bu sırada R da düğün hazırlıkları yapılar yeri basar, herkesi öldürür, M'yu kendisiyle evlenmesi için kaçırır. S burayı basar, R'u öldürür, ancak K kendi kızını rehin alır. S onu da öldürmek zorunda kalır.

S “Evet gideceğiz, hem de hep birlikte yeni vatanımız Türkiye’ye. Artı bize bu topraklarda hayat hakkı tanımayacaklarına eminim” der ve Kafkas ezgileri çalar.

Oku Beşikten Mezara Kadar (AM)

Yön. Yavuz Yalınkılıç, Yap. Yavuz Yalınkılıç

Oyn. Yılmaz Şerif, Behçet Nacar, Aytekin Akkaya, Sırrı Elitaş, Birsen Şen.

Bir köy kahvesinde gazete okuyan köylü Molla Kasım’a (MK) (K. Ögelman) “şu Frenklerin aya çıkmasınna ne dersin he” deyince MK “Tövbe, tövbe estağfurullah, esteuzubillah, düşünmek dahi günah” der. Köye gelen öğretmen köylüler tarafından Frenk öğretmen (Ö) (Y. Şerif) diye anılır. Ö okulun iki yıl önce yapıldığını ancak seçimler bittiği için öğretmenin tayin olmadığını öğrenir. Ö sabah kalktığında karşısında toplanmış köylülere “günaydın” deyince bütün köylü birbirine ne dedi diye sorar. Buradan itibaren öğretmenin cehaletle mücadele edeceği anlaşılır. Ö Muhtar (M) (B. Nacar) aracılığıyla kanunen herkesin okula kaydedileceğini ilan ettirir. Çocuklar okula başlar ancak büyükleri iş bahanesiyle çocuklarını okuldan götürürler. Sadece bir öğrenci kalır o da köyüne, memleketine faydası olması için okumak istediğini söyler. Ö “Bütün, bütün Türkiye okuyacak Mehmet” der. Köylüler ise kahvede “okuyacak da ne olacak, kaymakam mı vali mi” diye durumu küçümserler. Ancak gün başladığında bütün çocuklar öğrenci kıyafetlerini giymiş halde gelirler ve “Andımız” ı okurlar. Yine veliler gelir ve çocuklarını alırlar, bir tanesi kanunun belirttiği para cezasını Ö’nin önüne atar. Bu sırada “Çırpınırdı Karadeniz” çalar. Ö boş sınıfa ders verir. Ö tekrar kahveye gelir ve M ve yanındakilere kanunen suç işlediklerini söyler. Yine “okuyacak da ne olacak” cevapları vardır köylülerin. Bu sırada MK gelir kahveye, Ö bakarak “tövbe, tövbe” der. Köyde bir ev yanınca MK bunu Ö’nin uğursuzluğuna verir. Mehmet’in babası Emin hoca (EH) (Y. Yalınkılıç) aydın, dindar bir hocadır, o Ö’e sürekli yardımcı olmaktadır. M gizlice yatağın altında okuma öğrenmeye çalışırken, MK’a hadis örneğiyle okumanın önemini söyler. Ö sadece çocuklara değil köyün büyüklerine de okuma-yazma öğretmekte bu da köylünün Frenkçe diye tepki göstermesine yol açmaktadır. Ö ile MK arasında dünyanın yuvarlak olmasıyla ilgili tartışma yaşanır. Köylünün getirdiği gazeteyle dalga geçilir, gazete yere atılır, öküz üzerini dışkılar. Ö köyden gitmeye karar verir, köylüyle vedalaşır ancak EH onu çağırır. Evde Atatürk’ün resmi önünde tartışırlar. Ö gelecek öğretmenin de ülkücü, Atatürkçü olacağını söyler. EH Güçlü İbrahim’le (Gİ) (A. Akkaya) odun dövüşü yapıp onu yenerse köylünün ona saygı

duyacağını böylece çocuklarını okula göndereceğini söyler. Dövüş günü gelir, Gİ Ö'e "Bana bir kelime öğrettin Frenk hoca, bana bir kelime öğretenin kölesi olurum" der ve birbirlerine sarılırlar. Bu sırada "Dağ başını duman almış" marşı çalar. 1. Sınıf öğrencileri sıraya girer, en önde MK ve köyün önemli simaları vardır.

Şahinler Diyarı (AM)

Yön. İlhan Filmer, İlhan Arakon, Yap. Ümit Utku, İlhan Arakon

Oyn. Murat Soydan, Nazan Şoray, Hayati Hamzaoğlu, E. Köknar, F. Çölgeçen.

Filmin başında Feride (FÖ) (N. Şoray) öğrencilerine Türk bayrağını göstererek "bu bizim şanlı bayrağımız, hepimizin namısu, uğruna canımızı vereceğimiz bayrağımız. Bu bayrak göklerde dalgalanandıkça Türk milletinin şerefini namusunu temsil edecektir. Namussuz, şerefsiz bir millet hiçbir zaman varolamayacağı için bayrağımızı hepimiz sever, sayar, koruruz" derken, bu sırada düşman askeri "artık böyle bir bayrak yok, bayrak olmayınca böyle bir ders de yok" der ve bayrağı indirtmek ister. FÖ buna karşı koyar, ancak bir çocuğa bayrağı indirmesine kendisi dönene kadar bayrağı saklamasını söyler. Çocuk "Sağlıcakla hocam. Ben ölmedikçe kimse benden bu bayrağı alamaz" der. Colonel Henry (CH) (O. Yavuz) gözaltına alınan FÖ'ne Kamil Bey'e mi (KB) (M. Soydan) güveniyorsunuz diye sorunca "Türkler kendilerinden başkası güvenmez kumandan bey. Çünkü hepsi teker teker kahramandır" diye cevap alır ondan. Olaylardan haberi olan KB bir handa arkadaşlarıyla oturmaktayken, düşman askerleri sarhoş bir şekilde olay çıkarmaya çalışır. KB ve arkadaşları askerleri döverek dışarı atarlar. İçlerinden biri (E. Köknar) askerlere vururken "veled-i zinalar. Sen de ablana selam söyle akşam geleceğim" der. Alex Efendi (AE) (F. Çölgeçen) düşmana istihbarat sağlayan birisidir. Yüzbaşı Şahin Bey (YŞ) (H. Hamzaoğlu) bu sırada KB ve arkadaşlarının yanına gelerek "Mustafa Kemal Samsun'a ayak bastı. Anavatanın her köşesinde Türklerin ayaklanarak düşmana karşı birleştiğini söylemekle vazifeliyim" der. KB ve arkadaşları da millicilere katılırlar. CH olayların arkasında yine KB'in olduğunu öğrenir. CH bir ziyafet verince, milliciler buraya sızarlar. FÖ burada şarkı söylemeye zorlanınca o "Dağ başını duman almış" marşını okur. CH hepsinin tutuklanmasını isteyince KB çıkar ve bunun bütün ülkenin türküsü olduğunu söyler ve hep birlikte söylemeye başlarlar. CH onun KB olduğunu öğrenince teslim olmasını söyler. KB "Türkler ölür ancak asla teslim olmaz" der. Çatışma sonucu KB ve

arkadaşları CH'yi esir alırlar ve şehri terk etmeleri için süre verirler. Daha önce oradan çıkmış olan FÖ yolda düşman askerlerinin tacizine uğrar. Yanındaki Memo buna mani olmaya çalışırken öldürülür. Davut Ağa Memo'nun cesedi önünde yemin eder. "Son nefesine kadar vatanımın, milletimin hürriyeti ve şehitlerimizin alınacak intikamı için dövüşeceğim" der ve ardından hepsi intikam yemini ederler. Bu sırada bir asker Mustafa Kemal'in taarruza geçtiği haberini getirir. Bu sırada "Türk askeri" marşı çalmaktadır. Hepsi birden "Ya istiklal, ya ölüm" derler. KB ve arkadaşları düşmanın kontrol ettiği bir köprüyü havaya uçururlar, bu sırada halk da ellerinde sopalarla düşman karargahına saldırır. Birçok millici burada şehit olurken, CH öldürülür. Düşman karargahına Türk bayrağı asılırken "Dağ başını duman almış" marşı okunur. FÖ ve KB birbirlerine sarılırlar ve Mustafa Kemal'in askerlik fotoğrafıyla film sona erer.

1972

Battal Gazi'nin İntikamı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Meral Zeren, Bilal İnci, Reha Yurdakul, Nevin Nuray

Serinin ilk filmiyle aynı özelliklerdedir.

Tarkan Altın Madalyon (B)

Yön. Mehmet Aslan Yap. Ertem Eğilmez

Oyn. Kartal Tibet, Zeki Alasya, Kamran Usluer, Eva Bender, Halit Akçatepe

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Karaoğlan Cengiz Han'ın Hazineleri (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Teoman Tümer, Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Ahmet Mekin, Meral Zeren, Ceyda Karahan, S. Tekniker

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Kara Murat Fatih'in Fedaisi

Yön. Natuk Baytan Yap. Türker İnanoğlu (ÜH)

Oyn. Cüneyt Arkın, Hale Soygazi, T. Özatay, E. Taş, B. Ayanoğlu, A. Kaptan

Filmin başında Peygamberimizin İstanbul'la ilgili hadisi dış sesle (A. Hün) söylenir, ardından Fetih şenliklerinden görüntülerle "Ceddin deden" mehter marşı çalar

ve Fatih'in İstanbul'u fethi anlatılır. Dış ses "bütün dünya Türk kılıcına boyun eğiyordu. Eflak tahtında Türk düşmanı Kazıklı Voyvoda (KV) (T. Özatay) vardı" der. KV önüne getirilmiş esirlerin suçunu sorar. "Türk ve Müslüman olmak" cevabını alınca onlara dinlerini ve milliyetlerini değiştirirlerse kurtulacaklarını söyler, ancak onlar bunu kabul etmeyince Nikol'a (N) (A. Ergün) kazığa oturtulmalarını ve kalplerinin sökülmesini emreder. Fatih (FSM) (S. Ayanoğlu) KV'nın vergi vermemesini ve Müslümanlara yaptığı zulmü öğrenir, bunun için Hamza Paşa'yı (HP) (A. Kaptan) görevlendirir. Ancak KV ona tuzak kurmuştur, hepsini yakalar ve işkenceyle öldürür. Akıncı abisini (C. Arkın) takip eden küçük Kara Murat da (KM) (C. Arkın) yakalanmış, abisini öldürmesine zorlanmıştır. O kabul etmese de abisi intikamını alması için buna zorlar, o da yapmak zorunda kalır. Küçük KM zindandayken ona kendi ailesi de KV tarafından öldürülmüş kız çocuğu Zeynep (Z) (H. Soygazi) yardımcı olur. KM ona annesinin yüzüğünü verir, bir gün onu gelip kurtaracağını söyler. KV küçük KM'ı FSM'e haberci olarak gönderir. FSM küçük KM'ı Akıncı ocağına yollar. FSM Eflak'a harekat yapar, KV devrilir, yerine kardeşi geçer. Yıllar geçer KM büyür, büyük bir Akıncı olur. Bu sırada kardeşi ölünce KV tekrar tahta geçer ve gönderilen elçileri zindana atar. FSM Eflak sorunu için KM'ı görevlendirir. Küçük Zeynep büyümüş adı da Angela olmuştur. N Z'e tecavüz etmeye çalışırken, ailesinin intikamını almak isteyen Mihal (M) (E. Taş) gelir buna mani olur. N M'i yakalatıp işkence yaparken KM gelir N ve askerleri öldürür. M KM'a "yiğit birine benziyorsun Türk müsün" der. Z onu tanımamıştır. Z'in söylemesiyle olaylardan haberi olan KV yabancıyı aratır. KM ve M handa otururken KV'nın baş celladı Popesko (P) (Y. Sezer) gelir, herkes korkudan ayağa kalkarken KM gülerek yerinde kalır. KM gelen askerlerce tutuklanır, diğer yabancılarla birlikte Z'e gösterilir, ancak o KM tanımazlıktan gelir. KM diğer tutuklanan kişilerinde öldürüleceğini söyleyince aradıkları kişinin kendisi olduğunu söyler. Zindana atılan KM Türk elçilerinin yanına konur. KM kendisini tanıtır. Kraliçe (K) (M. Omay) yatakta uzanır ve KM'ın yanına gelmesini ister. K KM'la sevişmek ister, bunu kabul etmeyince onu zindana geri gönderir. KM P ile dövüşmeye götürülür. KM onu yense de KV onu bırakma sözünü tutmaz, zira onun KM olduğunu anlamıştır. Zindana gelen Z KM'ın çocukluk aşkı olduğunu anlar. Birbirlerine sarılırlar. P dövüşte kendisini öldürmediği için minnet duygusunda olduğu KM'ı asarak öldürmüş gibi gösterir. P KM'ı dışarı çıkarırken ona "mertliği ve yiğitliği senden öğrendim" der. Z KV konuşurken

Macarların kendilerini desteklediklerini duyar. Macar kralının Başpiskopos elçisi KV ile görüşmek için gelir. Gelen kişi kılık değiştirmiş KM'dır. KM Z'e her şeyi açıklar. Yohan (K. Yıldızoğlu) KM'ın kendisini vurduğunu söyleyip ölünce sarayda kuşku başlar. KM KV'nın odasına girer ve Macaristan'la yaptığı anlaşmayı ister, bu sırada K odaya girince kaçmak zorunda kalır. KV Z'in casusluk yaptığını anlar, onu zindana atar. Z ve Osmanlı elçileri öldürülecekken KM papaz kılığından çıkarak onları kurtarır. Z KV'nın Macaristan'la yaptığı anlaşmayı gizli yerden aldığı sırada gelen P'i öldürürken, KM da KV'yı öldürür.

Beyaz Kurt (ÜH)

Yön. Yılmaz Duru, Yap. Recep Ekicigil

Oyn. Ayhan Işık, Deniz Erkanat, Ülkü Ülker, H. Zan, S. Elitaş, G. Alpan

Petroviç (P) (O. Durukan) çiftliğinde çalıştırmak üzere Türk esirleri kullanmak istemektedir. Bunun için kumandanla görüştüğünde o buna sıcak bakmaz. P "Türkler koca imparatorluğu merhametleri yüzünden batırdılar. Eğer yumruğa karşı tekme atmayı bilselerdi şimdi Slav İmparatorluğu olmazdı" der. Kafkas kıyafetli bir köylü (D. Seyhan) babasıyla konuşurken Anavatan'a hicret edeceğini söyler. P'in adamları buraya baskın yapar, erkekleri öldürür, kadınlara tecavüz ederler. Olaylara şahit olan çocuk Ali (A) korkusundan dilsiz kalır. A bu olayları yapanların üzerinde ve dövmelerinde haç olduğunu görür. Mustafa'nın (M) (A. Işık) olaylardan haberi olur, köye gelir, dilsiz oğlundan her şeyi öğrenir. M düşman komiseri Aleksi'ye şikayet etmek için gider, ancak Türklerin silah kullanması yasak olduğundan tutuklanır. M zindana aıtılır. Burada kendisi gibi sudan sebeplerle içeri atılan Türkler vardır. İçlerinden birisi içeri atıldıktan sonra karısı kumandan Boris tarafından kapatma olmuş bu yüzden çıldırmıştır. Düşman kumandanı M'ya hapistekilerden istihbarat getirmesi için teklif yapar, ancak kabul etmeyince onu mahkemeye çıkarmaz. M aklını yitiren Türk mahkuma iman sahibi olmasını söyler. Taş ocaklarına çalışmaya götürüldüklerinde M buradan kaçar. Yolda karşılaştığı Türklerin kadınlarının da tecavüze uğradığını duyunca intikam için onları da yanına alır. Öldürdükleri Rus'u toprak onu kabul etmez diye gömmezler. M bu şekilde intikamını almaya başlar ve nâmı "Beyaz kurt" diye yayılır. Bu sırada P'in adamları sürekli tecavüzlerine ve Türkleri öldürmelerine devam ederler. M tecavüzleriyle adını duyuran Boris'i öldürür. A köye gelen P'in adamlarını tanır ve dili açılır. Babasının yanına gider, saldırganların eşgalini söyler. P ve adamları her yerde Beyaz Kurt'u

ararlar ve bu yüzden Türklere zulüm yaparlar. M oğlunun tarifi üzerine bulduğu P'in adamlarını tek tek öldürür. Oğlu ve diğer Türklerle sınırı geçip Anavatan'a giderken P ve askerlerle çatışır. P'i öldürür ve sınırı geçer.

Çöl Kartalı (AM)

Yön. Halit Refiğ Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Bahar Erdeniz, Süleyman Turan, H. Hamzaoğlu, M. Zeren.

Filmin jeneriğinde askeri marş çalar. Yüzbaşı Murat (YM) (C. Arkın) ve Yüzbaşı Faruk (YF) (S. Turan) Balkanlarda çetecilere karşı verdikleri mücadele için Kamil Paşa (KP) (A. Kaptan) tarafından ödüllendirilirler. YF KP'nın kızı Leyla'dan (L) (B. Erdeniz) hoşlanmaktadır, ancak o YM'a aşıktır. Yemen imamı Talha'nın torunu İngiliz ajanı Yakobi (Y) (C. Bıçakçı) ve Seyit İdris (Sİ) (H. Hamzaoğlu) tarafından kaçırılırken yanındaki kadınlara da tecavüz edilir. Çocuğun geri verilmesi karşılığında Osmanlıların Yemen'den çıkarılmasını şart koşarlar. KP onun kurtarılması için YM ve YF'u görevlendirir. YM çocuğu kurtarır ancak kendisi de yaralanır. Çölde yaralı olarak kurtulmaya çalışan YM Hacer (H) (M. Zeren) tarafından kurtarılır. YF KP'nın yanına gelir, olanları anlatır. YM H'e kendisini neden kurtardığını sorduğunda "ben halife efendimizin İslam birliğine bağlıyım. Çöl haydutlarından yana değilim" der. YF ve YM'ın öldüğünü sanan L'nın nikah töreni vardır. O esnada konağa geler YM'ın her şeyden haberi olur. Zifaf gecesi YF L'nın YM'a aşkını öğrenir. YF artık aralarındaki ilişkinin formalite icabı olacağını söyler. YM bir handa Sİ ile tanışır, onun adamı olur. Gaffar (G) (K. Kartal) KP'nın kızının kafasını keser ve Sİ'e getirir. Bütün Arap şeyhleri abartılı bir şekilde gülerler. L kardeşinin öldürüldüğünü öğrenir. "Allahım bu Yemen belasını ne musallat ettin başımıza" der. L Yemen'e gitmeye karar verir. G Şİ'e kabilenin liderliği için meydan okur. YM buna karşı koyar, dövüşürler. YM onu öldürür. Aslında bir taraftan da KP'nın kızının intikamını almıştır. YM artık Sİ'in has adamı olmuştur. Sİ YM'a rengi, gözleri ve çevirdiği dalaverelerden dolayı İngiliz olduğunu söyler. YF ve L bir hana gelirler. Buraya gelen YM Araplar tarafından yere secde ederek karşılanır. Onlara çölün tekin olmadığı için gitmelerini söyleyen YM'ın yüzü karanlıktadır. YF "Söyle bu çöl küstahına. Bir Osmanlı zabitine akıl vermek serserilere düşmez" der. L oradan ayrılır. H YM'ın L'a ilgisini farkeder ve onu kıskanır. H L'nın yanına gelerek kardeşini handa gördüğü şeyhin (YM) öldürdüğünü söyler. L

YM'a silahla saldırır, ancak bunu başaramaz. Bu sırada onun YM olduğunu görür. Her şey anlaşılır. YM yine de Arapların oyununu bozması için kimliğin gizli kalmasını söyler. "Her şey vatan için" der. YM anlaşmalı bir şekilde L'nın kaçmasını sağlar. Ancak kaçtıktan sonra YF ile birlikte tekrar yakalanır. YM onların yanına gelir. YF her şeyi anlatır, bu sırada bir Arap onları dinlemektedir. YF işkenceye alınır. Sİ "Türk zabitini dayakla söyletemezsin. Ama onun dilini açacak başka yollar da vardır" der ve L'yı tacize başlar. YF ona "Allahsız, kitapsız çöl domuzu. Anan çölde hangi canavardan peydahladı seni" der. YM bu duruma müdahale edince Sİ onun Osmanlı olduğundan kuşkulandığını söyler. YF'u öldürmesini ister. YM "Tür'ü Türk'e vurduramazsın" deyip silahı Sİ'e yöneltir, ancak bu ona bir tuzaktır, silah boştur. Bu sırada casus Y gelir. Osmanlılara saldırı planının söyler. H YM ı kurtarır. Casıs Y Araplara konuşma yaparken "ay parçası gibi cariyeler koynunuza girmek için sabırsızlanıyorlar" derken YM onlara saldırır. Y ve Sİ ölür, bu sırada yardıma gelen YF da şehit düşer. Türk askerleri "Allah Allah" sesleriyle taarruza başlarlar. KP "Zafer her zaman sizin gibi kahramanları olan milletin evlatlarınındır" der. Kaleye Türk bayrağı asılır.

Malkoçoğlu Kurt Bey (ÜH)

Yön. Süreyya Duru, Yap. Naci Duru

Oyn. Serdar Gökhan, Perihan Savaş, Hayati Hamzaoğlu, T. Giray. T. Necmioğlu

Muslu (M) (H. Hamzaoğlu) Ana Hatun'a (AH) (N. Güvenç) Malkoçoğlu'nun öldüğünü söyler ve çocukları Kurt Bey (KB) (S. Gökhan) ve Doğan Bey'e (DB) (S. Gökhan) büyüyünce açmaları için birer kolye verir. Mahmut Paşa'nın (MP) (T. Necmioğlu) adamları DB'i kaçırır. Dük Alvarez (DA) (K. Yıldızoğlu) DB'i satın alır. M KB'i etmeye başlarken DB de bir Hiristiyan olarak yetiştirilir. Çocuklar büyürler. DB'e Sultan Süleyman'ı (SS) (H. Ergüvenç) öldürmesi görevi verilir. DB'in adı Kara şövalye olarak yayılmaya başlar. KB babasının vasiyeti gereği hazinenin sırrına erişmesi için bunu hakkedecek bir şey yapması gerekmektedir. SS ona M hakkındaki şikayetleri söyler ve bunu yerinde incelemesini emreder. Şehzade Murat (ŞM) (T. Giray) düşmanların denetimine girmiş bir şekilde imparatorluk için hak iddia etmektedir. Bunun için gelen Osmanlı elçilerini dahi öldürürken MP da onun destekçisidir. KB bir handa otururken buraya DB kara şövalye olarak gelir, aralarında dövüş başlar. KB onu yener ve yüzünü açtığında kardeşi olduğunu görür. "Şimdi anladım. Bu kadar güçlü

olman için Türk kanı taşıman gerekirdi" der. Ancak DB olayı tam aksi yönde bilmekte, KB'in kaçırıldığını kendilerinin aslında Hiristiyan olduğunu düşünür. KB onun yerine geçer. Bu sırada ŞM'ın top yapımında kullandırılan mahkumlara sürekli işkenceler yapılmaktadır. M'nun torunu Şeytan çekici (ŞÇ) (P. Savaş) olayları bilmediğinden KB sandığı DB'i serbest bırakır. Prenses Maria (PM) (Anuşka) hazine planlarının yerini KB'e söyler, ardından sevişirler. Burada KB istavroz işareti çıkarırken ve sürekli "İsa seni affetsin" diyerek alaycı bir tutum içindedir. KB haritayı alır ancak DB de saraya gelince her şey ortaya çıkar. KB DB'in okuyla yaralanır. KB daha iyileşmeden SS'a suikasti önlemek için yola çıkar. DB KB gibi SS'a yaklaşıp onu öldürmeye çalışır ancak beceremeyince kaçmak zorunda kalır. SS onu KB sandığı için yakalama emri çıkartır. HP planı almak için DB'in annesine işkence yapar. Bu sırada DB bir şeyler hissetmeye başlar, onun annesi olduğunu hatırlar. Birbirlerine sarılırlar, bu sırada annesinin gözleri görmeye başlar. KB de gelince hep birlikte savaşırlar, ancak anne son nefesini verir. M ikisine hazinenin hikayesini anlatır. DB tekrar eski kimliğinde ŞM'ın yanına gider, ancak olayları gören birisi (G. Alpan) daha önceden onlara her şeyi anlatır. KB hazineyi bulur ancak MP ve adamları onları yakalar. Osmanlı orduları "ceddin deden" mehter marşıyla yola çıkar. KB Yunus Emre'nin "Şol cennetin ırmakları" nı söylemeye başlayınca bütün mahkumlar bir ağızdan ona katılırlar. KB kurtulunca diğerlerini de bırakır. Kurtulan mahkumlar ŞM'ın ordusuna saldırır. KB MP'yı öldürürken ŞM kaçmaya başlar. Osmanlı ordularına tuzak kuracak olan toplar Macarlara çevrilir. Ateş ile birlikte Osmanlılar da ne olduğunu anlarlar. SS tuzağı KB'in engellediğini öğrenir. KB ŞM'ı ve hazineyi getirir. Ahmet Paşa'nın aslında bir Macar olduğu ortaya çıkar, ondaki anahtar da alınınca hazine açılır. Paşa SS'a suikast yapacakken KB onu öldürür.

Akma Tuna Estergon Kalesi (ÜH)

Yön. Kemal Kan, Yap. Kadir Kesemen

Oyn. Serdar Gökhan, Feri Cansel, Kazım Kartal, Ş. Döğen, A. Şen, T. Necmioğlu.

Filmin başında Çal Hasan (ÇH) (S. Gökhan) "Ey Gaziler. Yarın gâzâ vardır" deyince askerler hep birlikte "inşallah" derler. ÇH devam eder: "Ya rabbim. Bir bölük ümmet-i Muhammed fukarasını yerindirme. Düşmanlarımızı sevindirme. İlahi kudret ve kuvvet senden, imdat ve himaye senden. Ümmet-i Muhammet'e yardım et" der ve askerler buna "Amin" diyerek iştirak eder. Dış ses (A. Palay) Kanuni'nin 1529'da,

adaletini ve keskin kılıcını Avrupa'ya bir kere daha duyurmak için sefere çıktığını söyler. Vergi almak için Estergon'a giden Osmanlı heyeti namaz kılarken katledilir. Ölen elçilik görevlileri kelime-i şehadet getirirler. Buraya gelen ÇH olanları görür ve "Allah hepinize şehitlik mertebesi ihsan etti" der. Sağ kalan birisinden olayı öğrenir. Bunu bir asker görür ve Estergon kalesi kumandanı Pal Varday'a (PV) (E. Gökkaya) haber verir. Kumandan Vitelli (KV) (T. Necmioğlu) Verben'den (V) (O. Alyanak) işkenceyle hazinenin yerini öğrenmeye çalışmaktadır. Bir handa aşık (A) (Ş. Döğen) H. Mutlucan'ın sesinden "Tan yeri atanda, şafak sökende" türküsünü söyler. Bu sırada ÇH ve Bölükbaşı Cafer (BC) (K. Kartal) hana gelirler ve et söylerler, ancak "domuz eti olursa pantolonundan çengele asarım" der. Baş cellat (L. Engin) çıplak göğsünde haçla türküye karşı çıkar ancak ÇH'dan dayağı yer. A'a 'Ben canımı şefketlü Padişahıma, sonra da bu gibi keferelere dize getirmek için adamışım" der. İkisi abartılı bir şekilde et yemeye başladığı sırada kalabalık bir şekilde Macarlar gelir. Onları tutuklamak isterler ancak ÇH ve BC alaycı bir şekilde kendilerine güvenlidirler. ÇH ve BC bütün askerleri öldürür, sağ kalan bir tanesi kaleye kadar kaçar. Askerler ona dönmesini söylediklerinde ÇH: "Avrupa'nın bütün Hiristiyan orduları bir araya gelse kararımdan dönmem." der ve kale kumandanı KV'ı dövüşe davet eder. Arkadaşları "Türkler tekin değildir" der ve PV'ı korkutur. ÇH KV ile görüşmeye gelir. Burada askerlerden (Y. Güçlü) birinde kırmızı haç görür, tarife gere bu katliamı yapan kişidir. ÇH eğer PV ile dövüşü kazanırsa kaleyi alacağını kaybederse bırakıp gideceğini söyler. Odalarına dinlenmeye çekilen CH ve BC'e gece suikast yapılmak istenir, ancak bunu başaramazlar. ÇH kurtulurken BC esir olur. BC kendisine işkence yapılırken alaycı bir görünümdedir. BC "Türk Allahından aldığı imanla ve kudretle verdiği sözü yerine getirir. Onun karşısında hiçbir güç ve kuvvet duramaz. Türk sancakları diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Estergon'da da şerefle dalgalanacaktır" der. BC'in ayak derileri soyulur, büyük işkence görür. ÇH'ın V'in kızı Nadezya (N) (F. Cansel) ile eskiye dayalı bir ilişkisi vardır. ÇH'ı yaralı olarak bulan N onu evine götürür. ÇH baygın bir şekilde sayıklar: "şefketlü Padişah'ım, uğruna baş koydum. Şehadet-i cana minnet duyarım" der. ÇH N ve annesine "Hiristiyanlar arasında Türkleri seven onlara yardım eden birisini görmek yaralarımı hafifletti" der. Dış ses Kanuni'nin Budin'i tekrar fethettiğini ve Yanoş'u Macar tahtına oturttuğunu söyler. Askerler N'nın evine girmek isterler. ÇH silahlarını ister. "Anam Allah yoluna kılıç sallarsan sütüm sana helal olsun. Kafirden ne

durumda olursan ol, korkarsan haram olsun derdi" der. Ancak N'in annesi hazinelerin yerini söylemesi için saraya çağrılmıştır. Anne "İsa aşkına" dese de kolu cellat tarafından kesilir. N ÇH'a Estergon'a girebilmesi için yardım etmeye karar verir. "artık Estergon'da çan sesleri yerine minarelerden güzel sesli hocaların insanları ibadete çağırışını duymak istiyorum" der. ÇH kendisine yardım eden A ile birlikte Macar kılığında kaleye girer ve bir hana gelir. Burada Macar askerler kadınlarla sevişmektedir. Prenses (P) (Anuşka) ÇH'ı kaleye girerken tanımıştır aslında, o da hana gelir. P ona kendisiyle sevişmesi karşılığında yardım edeceğini söyler. "Annem Türkler cenk meydanında kılıç kullanmasını bildikleri kadar, kadınları da sevip okşamasını iyi bilirler derdi. Yanıma gel, kuvvetli kollarınla sev beni, okşa" der. ÇH P'in yardımıyla zindana girer ve BC'i kurtarır. Türk heyetini öldüren askerin kellesini PV'ın ayaklarının dibine atan ÇH: "Türk iyi niyetli, masum insanların dostu, zalimlerin düşmanıdır" der. "Allah yoluna cenk edelim" mehter marşıyla film sona erer.

Hacı Murat'ın İntikamı (ÜH)

Yön. Yavuz Figenli, Yap. Yaşar Tunalı

Tamer Yiğit, Seyyal Taner, Kazım Kartal, Yeşim Yükselen, O. Durukan.

Filmin başında Ruslar Türk köylerine saldırılarla katliam yapmaktadır. Dış ses 1859'da Türklerin lideri Şeyh Şamil'in (ŞŞ) (A. Demir) Ruslar tarafından yakalandığını, bu sırada Hacı Murat (HM) (T. Yiğit) adında bir yiğidin ortaya çıkıp Ruslara baskın yaptığını, sarayın onu bulmak için Türk köylerine sürekli baskın yaptığını söyler. Ruslar Türk köylerini basar ve HM'ın yerini söylemeyen köylüleri kurşuna dizer, bir kadına tecavüz edeceklerken bu sırada HM yetişir kadını kurtarır. Prens Bronsov (PB) (K. Kartal) askerlerine baskı yaparken, HM'ın yakalanmasının çok zor olduğunu söyleyen bir komutanı öldürür. HM'ın babası (M. Tok) camide vaaz verirken PB saygısız bir şekilde buraya girer ve onu öldürür. Baba kelime-i şehadet getirerek ölürken diğer Türkler esir alınır. HM onları kurtarır, babasına olanları öğrenir. PB'un nişanlısı Prenses Katya (PK) (S. Taner) HM'ı görmüş ve ondan hoşlanmıştır. HM ŞŞ'in köyüne gelerek hepsini silahlandıracağını ve ŞŞ'i kurtaracağını söyler. HM Rus karargahındaki cephaneliği havaya uçurur. Bir Kafkas Türkü Abdürrahim (A) HM'a tuzak kurması için PB'a yardımcı olur. HM PB tarafından yakalanır. Zindandan çıkartılan HM Karya (K) (O. Durukan) ile silahsız olarak dövüştürülür, bu sırada PK ona beğenerek bakmaktadır. HM K'yı yenerken, PB müdahale edince PK buna karşı

koyar. PB "O bir Türk esiri. Türklere eşit hak tanınmaz" dese de K yenilir. PB K'yı öldürür, HM'ı tekrar zindana atar. PK HM'ı kurtarır ve kendi odasına saklar, ardından birlikte olurlar. HM Ruslarla işbirliği içinde olan ŞŞ'in oğlunu öldürür. PK ŞŞ'in götürüleceği haberini HM'a getirir. Kendisine güvenilmeyeceğini söyleyenlere artık Müslüman olduğunu ve adının Ayşe olduğunu söyler. HM ve arkadaşları ŞŞ'i almak için tuzak kurarlar. PB PK'nın da işin içinde olduğunu öğrenince onu vurur. PK ölürken HM'a "Hayır Katya değil Ayşe" der. HM PB'u öldürür, ŞŞ'i kurtarır ve ona "Biz bu hürriyet ve din mücadelesine adadık kendimizi. Türkler hiçbir zaman boyun eğmeyecek" der.

Elif ile Seydo (ÜH)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Mehmet Aydın, Remzi Jöntürk

Oyn. Fikret Hakan, Müşerref Tezcan, Erol Taş, Aliye Roma, F. Çölgeçen.

Bir imam olan Seydo (S) (F. Hakan) Osmanlı devlet görevlileriyle beraber köye giderken yolda katliama uğramış köylüleri görür. Sonra S ve askerlere saldırı yapılır. Osmanlı vergi memuru ve askerler öldürülürken S kötülüklere şahit olsun diye bırakılır. S elinden düşen Kuran'ı yerden kaldırır ve öper. Köyüne gelen S burada da katliamlar görür. Halkla konuştuğunda onlar da "Bir gelir Osmanlı alır gider, bir gelir eşkıya alır gider" diyerek mevcut düzenden şikayet ederler. S Tanrıya dua edelim dediği sırada yine bir saldırı olur. Bütün köylülerle birlikte annesi (A. Rona) ve tecavüze uğramış kızkardeşi de öldürülür. S burada Tanrı'ya güçsüzlüğü nedeniyle isyan eder. S olayların arkasında olan General'in (G) (E. Taş) Şehnaz'a (Ş) (M. Sun) kızkardeşinin intikamını almak için tecavüz eder. Ş'n nişanlısı gelince onunla dövüşür ve onu öldürürken "gavur dölü" der. Nişanlı G'e S'yu söyler. G her yerde adamı Kesik Kol'a (KK) (F. Panter) S'u aratırken o Elif'le (E) (M. Tezcan) tanışır. Aralarında bir yakınlık başlar. G E'le evlenmek ister. E kendisiyle evlenecek kişiye bilek güreşinde yenme şartı koşar. G'in adamı KK yenilince düğün iptal edilir. G E'in babası ve hoca da dahil herkesi öldürtür. E ailesinin intikamını almak için dağa çıkar, zamanla Emo (EM) (S. Meriç) ile birlikte yüzünü kapayarak Seydo namlı bir eşkıya olur. Ş E'in yanına gelir ve S ile karı-koca olduklarını söyleyince E buna kızar ve eşkiyalara yüzünü açarak onlarla birlikte olmak istediğini söyler. Gelen eşkiyalara Ş'ı vererek ona tecavüz ettirir. Eşkiyalar nasıl olduysa onu hala E sanmaktadırlar. S olaylardan kaçıp münzevi bir hayat sürmektedir. Onun namını duyan G KK'u kendisi için çalıştırmak amacıyla S'nun yanına gönderir.

KK'u hatırlayan S onu öldürür. E çingene kılığında G'in yanına gelir ve onu öldürür. Ş olayın ardında Seydo adındaki eşkıya olduğunu düşünür. S'ya onu cezalandırması için para verir. S adını kullananın kim olduğunu öğrenmek amacıyla işi kabul eder. E eşkiyalığı bıraksa da adamları bu işlere devam eder. S onların yanına gelir, E'in kimliğini öğrenir. Eşkiyalar E ile birlikte olduklarını söylerler. Buna kızan S onu bulur, E zinayla suçlanır. Burada S zinayla ilgili Kuran ayetini söyler. Bu sırada Ş'ın intikam için bunları söylediğini öğrenince E'i kurtarır.

1973

Kara Murat Fatih'in Fermanı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Meral Orhonsay, Melda Sözen, Erol Taş, Kenan Pars.

Serinin diğer filmiyle aynı özelliktedir.

Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı (B)

Yön. Mehmet Arslan, Yap. Nahit Ataman

Oyn. Kartal Tibet, Hakkı Koşar, Hülya Darcan, Halit Akçatepe, R. Yurdakul.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Savulun Battal Gazi Geliyor (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Zuhal Aktan, Reha Yurdakul, Kazım Kartal, Atıf Kaptan.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Vurun Kahpeye (AM)

Yön. Halit Refiğ, Yap. Hürrem Erman

Oyn. Hale Soygazi, Tugay Toksöz, Tanju Gürsu, Muharrem Gürses, K. Usluer.

1964 yapımı filmle aynı özelliktedir.

Aşkın Zaferi (AM)

Yön. Orhan Elmas, Yap. Yahya Kılıç, Deniz Kalkavan

Oyn. Hülya Koçyiğit, Aytaç Arman, Tülin Örsek, Hulusi Kentmen, Ali Şen.

Bir köye muallime olarak atanan Oya (MO) (H. Koçyiğit) muhtarın (M) (A. Şen) evine gelir. M'ın karısı MO'nın tesettürlü olduğu halde yüzünün açık olmasına şaşırır. Tayin emrini M'a veren MO onun okuma yazma bilmediğini görür. Bu sırada köylüler arasında dedikodu başlar. M mektep binası için bir ahır ayarlar. Fatma (F) (T. Örsek) ve Yanık Bekir (YB) (A. Arman) MO'ya yardım etmek için gelir. F MO'nın İngiltere'de eğitim gördüğünü öğrenince Hiristiyan mektebinde aklın çelinmedi mi diye sorar. MO vatanını seven kimsenin aklının çelinmeyeceğini, onları tanıdıkça memleketini daha çok sevdiğini söyler. Onbaşı (O) (E. Gökkaya) köyde pek sevilmeyen, içkici biri olarak bilinir. M köyde okulun açılacağını ilan ettiğinde yüzü açık birinden eğitim almayacağını söyleyenler olur. Köyün hocası da (H) (N. Ergüden) eğitime karşıdır. MO ilk dersinde Türklerin nereden geldiğini anlatmayla başlar. Bu sırada O sınıfa girerek M'a bundan sonra okulu yatakhaneye çevireceğini söyler ve abartılı bir şekilde güler. MO O'yı sınıftan kovar. O gece MO'nın evine girip ona tecavüz etmeye çalışırken YB yetişir ve onu kurtarır. Ancak O YB'i karakola götürür ve işkence eder. O raporunda MO'nın evine erkek aldığını, köyde açık-saçık gezerek erkekleri kışkırttığını yazdırır ve Hurşit ağa (HA) ve H'ı şahit gösterir. MO ondan önce şikayet dilekçesini gönderince her şey ortaya çıkar. Binbaşı Suat (BS) (H. Kentmen) O'yı cezalandırır. BS M ve diğerlerine herkesin okuyacağını söyler. MO BS'ın kızının arkadaşı çıkınca onu kendi evine götürür. Bu sırada Dünya Savaşına katıldığımız haberi gelince sarayın körü körüne ülkeyi savaşa soktuğunu söyler. MO burada tanıştığı Vedat'la (V) (A. Bozkurt) gönüllü olmasa da nişanlanır. Düşman askerleri köye kadar gelmiştir. Bayrak taşıyarak "Yaşasın vatan" diye bağıran birisi vurulur. Köyde büyük katliam yapılmış, M ve F da burada ölmüştür. BS MO'yı millicilerin gizli karargahına götürür, burada nişanlısının ölüm haberini verir. Bunun üzerine MO da "Türkün kadını böyle günlerde erkeğinin yanında olmayacak da nerede olacak" diyerek direnişçilere katılmak ister. Elini İttihaçların yemini gibi bayrak, kuran ve silah üzerine koyarak yemin eder ve Yavuz grubuna katılır. Bu sırada arkadan "İzmir marşı" çalmaktadır. MO İngiliz bir hemşirenin yerine geçerek istihbaratın kullandığı hastaneye girer. Burada istihbarat yüzbaşısı Jackson (YJ) (Ö. Somer) ile tanışır. Bu sırada YB de direnişçilere katılmış komutan olmuştur. Arkadaşları MO'yı bulmuşlar onun gizli görevini bilmediğinden düşman askerleriyle birlikte olmasını kötü yola düşmek olarak düşünmüşlerdir. YJ dan harekat planını alan MO yakalanınca onu öldürmek zorunda

kalır. Artık mücadele başarıya ulaşmak üzeredir, MO köyünün kurtuluşuna katılmak ister. Oraya vardığında gizli görevini bilmeyen H ve arkadaşları tarafından kıyafetleri nedeniyle kötü karşılanır. MO bölge kumandanı YB ile buluşunca her şeyi açıklar. MO düşman karargahına harekat için yine İngiliz kılığına girer ancak bu kez yakalanır. Buradan kurtulduktan sonra elinde bayrakla köylüleri taarruza çağırır. H ve arkadaşları önce bunu kabul etmese de sonrasında "Yaşasın vatan" diyerek onlarda saldırıya katılırlar. MO elindeki Türk bayrağını minareye dikmeye giderken ağır yaralansa da bunu başarır. Halk "Yaşasın vatan" diye bağırır. Bu sırada "İzmir marşı" çalar.

Cengiz Han'ın Fedaisi (B)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Erdoğan Tilav

Oyn. Aytekin Akkaya, Fatma Belgen, Seyyal Taner, Atıf Kaptan, K. Kartal

Annesi ellerinde ölen Celme Noyan (CN) (A. Akkaya) ellerini göğe kaldırarak: "Açlığımdan daha büyük açlığı olan, dilerse can veren, dilerse can alan, ulular ulusu, büyükler büyüğü Göktanrı. Bana babam Kutluk Bey'in anam kadının intikamını alma fırsatı ver. Sonra açlığını benim kanımla dindir dilersen, dilersen çöllerin bütün ateşini üstüme dök. Yeter ki Payaza'yı (P) (A. Sert) karşıma çıkar" diye dua eder. Kara Kutluk Bey'in adamları CN'ı götürmek isterler, çırpışma sonucu onu öldü sanıp bırakırlar. Bir adam ve kızı CN'ın ölmediğini görünce onu kurtarır. CN hikayesini anlattığında birkaç kişiyi eski Türlerde cehennem demek olan Tamu'ya yolladığını söyler. Çin hakanı (H) (A. Sert) adamlarıyla birlikte avdayken sahipsiz bir at görür. Camoka'nın (C) (K. Kartal) adamları onun Türk atı olduğunu söylediğinde "Hiçbir Türk atını, eğer ayakları üzerinde duracak güce sahipse terketmez" der ve adamı arama emri verir. CN bu sırada H'nın kızı Sarı Çiçek'i (SÇ) (F. Belgen) görür. Aralarında bir etkileşim olur. SÇ "Bir Çin Bey'inin kızını ancak kocaları öpebilir, başkası teşebbüs ederse cezası ölümdür" der. SÇ öpüşürlerken onu yaralar. SÇ'in babası H onu tedavi için saraya götürtür. H'ın eşi Chun-Li'nin (CL) (S. Taner) C ile ilişkisi vardır. H kızının CN'a aşık olduğunu anlar. CN ile C'nın kendisini alması için dövüşmesi gerektiğini söyler. CN C'yı yener, ancak H'a Payaza'dan intikam alması gerektiği için kızını istemediğini söyler. P CL'nin yardımıyla H'ı öldürtür. CL CN'dan hoşlanmaya başlamıştır, onu yeni hükümdar yapmak ister. CL öldürülür, bir komployla olay CN'ın üzerine atılır. Cengiz Han'ın elçisi Otsukarcı (O) (Y. Selekman) CN'ın bırakılması için C'ya gelir. Kurtulan CN ile

birlikte oradan kaçarlar. Bu sırada P'nın aslında C olduğu ve CL'nin ölmediği anlaşılır. CN C'yı öldürür. SÇ tahtı reddederek CN'ın köyüne gelir.

Atlıhan (B)

Yön. Naki Yurter, Yap. Naki Yurter

Oyn. Aytekin Akkaya,Turgut Özatay, Piraye Uzun, Sema Yaprak, O. Durukan.

Filmin başında dış ses Cengiz Han'ın Batı'ya doğru yayıldığı en güçlü devri olduğunu, Türklerin Orta Asya'ya yayıldığı esnada Karayitlerin zulüm yaptığını, hikayenin Selenge ırmağını geçen Türklerin nesilden nesile anlatılacak olan kahramanlık destanı olduğunu söyler. Kirayitler bir obayı basarlar ve buradaki herkesi öldürüp, kadınları kaçırırlar. Can Bey (CB) (A. Akkaya) buraya gelir ve olanları öğrenir. CB adamlarıyla birlikte tecavüze uğramak üzere olan kadınları kurtarır, sonrasında Cengiz Han'ın (CH) yanına gider. CH onu Şeyhülcebel'e (ŞC) (T. Özatay) vergi alması için elçi olarak gönderir. Yanına istediği kadar bahadır alması söylense de o buna gerek görmez. CB'i takip eden beşik kertmesi Aycan (A) (S. Yaprak) bir handa tacize uğrayınca CB müdahale eder, adamların hepsini döver. ŞC'in kardeşi Prenses Mihriban (PM) (P. Uzun) adamlarıyla birlikte Araplar tarafından saldırıya uğrar, onu kaçırırlarken CB gelir ve onu kurtarır. ŞC'in yanına gideceklerken El Cafer (EC) (G. Güner) ve adamları PM'ı kaçırıp ŞC'e götürür. EC Bu arada A'ı da kaçırmış onu köle pazarında satmak üzereyken CB buraya gelmiş ve onu kurtarmıştır. CB ŞC'in sarayına gelip CH'ın taleplerini söyleyince zindana atılır ve işkenceye uğrar. CB'e aşık olan PM onu kaçırır, odasına götürür ve sevişirler. CB arkadaşları da gelince sarayda savaşa başlar, ŞC'i öldürür.

Kara Orkun (B)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Kadri Yurdatap, Memduh Ün

Oyn. Serdar Gökhan, Meral Zeren, Kazım Kartal, Reha Yurdakul, K. Yıldızoğlu

Kara Orkun'la (KO) (S. Gökhan) aşk yaşayan Yonca Sultan (YS) (M. Zeren) babası Batur Han'ın (BH) (R. Yurdakul) isteğiyle Tibet Prensi Lima'yla (PL) (K. Kartal) evlendirilecektir. YS kendisiyle evlenmesi karşılığı olarak PL'ya mavi elmasın bulmasını ister. PL ise aslında evlendikten sonra babasını öldürme ve Türk topraklarına sahip olma amacındadır. KO da mavi elmasın peşine düşer. Yolda soyguncular

tarafından saldırıya uğrayan bir rahibi (R) (A. Ergün) kurtarır. Ondan mavi elmasın yerini öğrenir. R ile bir hana gelen KO burada hancının kızı Miya ile birlikte olur. Hancının kurduğu tuzakla esir tüccarlarına satılırlar. Zindana atılan KO kurtulmak için Kara Örümcek'le dövüşmek zorundadır. Onu yenince Nepal Racasının (NR) (A. Kaptan) koruması olur. PL mavi elması görmek için NR'nın sarayına gelir. PL NR'nın oğluyla anlaşarak onu öldürmek istese de bunu KO yüzünden başaramaz ve kaçar. KO elması almayı başarır ancak rahip de elmasın peşindedir ve elması onun elinden alarak Buda manastırına gider. PL bir maymun vasıtasıyla elması manastırdan çalmak ister. Ancak KO ondan önce davranıp sahibinden maymunu alır. Maymun sahibi onu tarif ederken "iri yarı güçlü biriydi. Türk'e benziyordu" der. KO elması alır. PL ise sahte elmasla saraya dönmüş YS ile evlenmek üzereyken KO gerçek elmasla gelir ve sahtekarlık ortaya çıkar. KO YS'ı geri almak için tek başına Tibet'e gider. Bu arada Prenses (P) (N. Adalı) her şeyi öğrenmiştir. YS'ın nerede kaldığını öğrenmek için PL'ın adamına para verse de bu yetersiz kalır, en nihayet kendisini de sunar. Bu sırada gelen KO'la da birlikte olmak istese de o bunu reddeder. YS Kızıl Ejder tarafından kaçırılır. Onu kurtarmak isteyen KO bir Budist rahibin yardımını alır. Rahibin karısı onunla birlikte olur. PL YS'ı geri alır, onunla evlenecekken KO gelir onu ve adamlarını öldürür.

Gazi Kadın/Nene Hatun (ÜH)

Yön. Osman Fahir Seden, Yap. İrfan Ünal

Oyn. Türkan Şoray, Kadir İnanır, Y. Gencer, Zerrin Arbaş, A. Poyrazoğlu.

Filmin başında dış ses İstanbul'un fethinden itibaren yükselişe geçen imparatorluğun gerileyişe doğru gittiğini, buyruğumuzda yaşayanların büyük devletlerin kışkırtmasıyla artık bağımsızlık ve islahat istediklerini, Ruslarla 93 harbinin başlamasının kaçınılmaz olduğunu söyler. Rus elçisi II. Abdülhamit'in (AH) (A. Poyrazoğlu) huzuruna gelerek Rus çarı II. Aleksandr'ın (RÇ) (A. Kaptan) savaş ilanını tebliğ eder. RÇ'ı kumandanlarına Erzurum'un işgalini emreder. Zeynep (Z) (T. Şoray) ile Ahmet'in (A) (K. İnanır) düğününde padişahın savaş ilan ettiği söylenir. A düğün ertesi cepheye gider. Savaş başlamış, Osmanlı orduları Ruslara karşı başarılı bir şekilde savaşmaktadır. Melikof azledilirken, Ahmet Muhtar Paşa (AM) (Y. Gözen) gazi ünvanı almıştır. Z'in ağabeyi (B. Kayabaş) kolsuz kalarak gazi olmuş, evine dönmüş, A ise şehit olmuştur. Z kocasının cesedini bulmak için Rus kumandanına gider, ancak burada

ona karşı tecavüz girişimi olur. Z zindana atılır, kumandan buraya da onu tacize gelir ancak bütün vücudunda humma izlerini görünce onu dışarı attırır. Müslüman Türk bir aile Z'i bulur ve onu iyileştirir. Z A'i bir Rus subayı olarak bulur. A aslında (AM) tarafından Seydikof adında bir ajan olarak Rusların içine yerleştirilmiştir. Prenses Katyuşka (PK) (Z. Arbaş) A'e aşık olmuştur. Z A'in evinde Prens İgor (Pİ) (Y. Gencer) tarafından bulunmuştur. Pİ zaten A'den sürekli kuşkulanmaktadır. Z zindana atılır, işkence görmeye başlar. Pİ A'in bir Türk ajanı olduğunu ortaya çıkarır. Pİ ona kim olduğunu sorduğunda "Türk oğlu Türk'üm" der. Pİ ikisinin de kurşuna dizilmesi emrini verir. PK sahte evrakla onları hapisten çıkarır. A ve Z kaçarlar ancak Pİ onların peşine takılır, çatışma esnasında ağır yaralanan A Z'e saraydan aldığı gizli belgeyi verir. Z belgeyi götürmek için giderken A "Allah'a emanet ol" der ve kelime-i şehadet getirir. Z A'in şehit olduğunu görür, o da Pİ'u öldürür. Z ezan okunurken yaralı olarak geri dönen gazilerin yanına gelir ve hepsine bu halde dahi olsalar savaşmaları gerektiğini söyler. "Bu şehitler toprağına düşman ayağı mı değecek. Mübarek ezanımız çınlamayacak mı göklerde, vatanımız, köyümüz, insanımız esir mi düşecek. Allah için, vatan için, Türklük için, İslam için dövüşelim" der ve hep birlikte "teşrik tekbiri" getirirler. Fil sonunda dış ses: "Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır, toprak eğer uğrunda ölen varsa vatandır" der.

Arap Abdo (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Murat Köseoğlu

Oyn. Kadir İnanır, Bahar Erdeniz, Yeşim Tan, Bilal İnci, Muharrem Gürses.

Film Kıbrıs olaylarının arifesinde çekilmiş olması hasebiyle gelecek olayların gerginliğini göstermektedir. Arap Abdo işlediği bir suçtan dolayı hapistedir. Filmin başında onun yokluğundan faydalanarak mahallenin asayişini bozan tiplerin yaptığı bir takım nahoş olaylar gösterilmektedir. Kötü tipler gayri-müslimlerden oluşmaktadır. Başlarındaki Zurnik ile adamları mekanları, düğünleri, randevuevlerini basmakta kabadayılık raconuna uymayan şeyler yapmaktadırlar. Düğünün basılmasından Abdo'nun adamı haberdar olunca oraya gider ve serserileri dağıtır. Akabinde olaya gelen Osmanlı zaptiyesine yönelik Tevfik Fikret'in "Han-ı yağma" şiirini söyleyerek istihza yapılır. "Ooo onbaşım güzel davetlere hep böyle geç geliyorsunuz. Buyrun oturun, bu han-ı iştiha sizin yiyin, yiyin efendiler yiyin" der. Bir başkası ekler

"tıksırıncaya kadar yiyin".Sahnelerin devam eden süreçlerinde sürekli Arap Abdo olsaydı bunlar olmazdı diyerek kahramana gönderme yapılmaktadır. Abdo hapisten erken tahliye olur. Zurnik ve adamlarını defaatle cezalandırır. Randevuevinde livata yapan Zurnik Abdo tarafından aynıyla bedellendirilir. İkinci ama esas kötü adam tipi Yılmaz Gruda'nın canlandırdığı saraylıdır. Bu kavram İmparatorluğun son dönemine ait olup Osmanlı sarayının efradını tesmiye etmektedir. Abdo ile saraylının eskiden gelen bir kapışmaları vardır. Abdo kulüpte kanto söyleyen Niça adlı şarkıcıyı kapattığını söyler. O esnada saraylı ile Zurnik ve avanesi buna karşı koyar. Kapışma esnasında kabadayı raconuna aykırı şeyler olunca "var mı ulan bire iki, sarayda kitaplar böylemi yazıyor ulen" diyerek silah çekilir. Ardından Abdo ayağa kalkar. "Saraylı olacak geyik, saygı değer müşteriler... biz bu yavruyu kapatacağız. Var mı bir itirazı olan" diyerek meydan okur. Sonrasında kapatması için ev tutmak ister. Bohçacı kadına bana bir ev lazım der. Kadın müslüman mahallelerinden umudu kes bir kere. Samatya'ya bakacağız, ancak oradan olursa" cevabını verir. Filmin sonraki sahnelerinde saraylı tipi sürekli aciz, korkak, sünepe olarak resmedilir. Kapatılan kadın gayri-müslimdir elbet. Aksanından Rum olduğu bellidir. Abdo'nun resmini çizen Fransız ona içki ikram eder. Abdo içkiyi adamlarından birine verirken yine ideolojik bir söylem duyarız. "Ben anlamam şante, mante ama molla kısmına yakışır şarap, içer içer olur Arap" der. Abdo kızkardeşinin düğününü öğrenir, önceden köyüne gider. Burada bir kız görür ve aşık olur. Evlenme kararı alırlar. Abdo kabadayılığı bırakıp köyüne yerleşecektir. Saraylı intikam için üç adam tutar. Bunlardan biri azınlık aksanıyla konuşur, diğerinin kimliği belirsiz olup öteki fellah Ömer'dir. Niça evliliği öğrenince intikam için onun yerini Saraylıya söyler. Abdo ve ailesi öldürülürken kendisini öldürmeye gelenleri de öldürmüştür. Saraylının akibeti belli olmaz.

Kara Pençe (ÜH)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Erdoğan Tilav

Oyn. Serdar Gökhan, Fatma Belgen, Gönül Hancı, R. Yurdakul, S. Tunç.

Osman (O) (S. Gökhan) Ali ağanın (AA) (A. Demir) kızı Ayşe'yle (A) (Ş. Sever) bir aşk yaşamaktadır. Ancak AA bunu öğrenince, O köyden gitmek zorunda kalır. O bir handa serserilerle kavga eder. Bu sırada burada bulunan Koca Sinan (KS) (R. Yurdakul) ve arkadaşları da olayı görür. Hancı kadın O'nın odasına gelir, sevişirler. O kadından, handa akıncıların olduğunu öğrenir. O KS ve diğer akıncılara katılır, namı

“Kara pençe” olur. Kont Fley’in (KF) (S. Tunç) kardeşi İbolya (İ) (F. Belgen) Korkunç İvan (Kİ) (S. Elitaş) ve adamları tarafından fidye almak için kaçırılır. O İ’yı kurtarır ve aralarında bir yakınlık başlar. İ O’a Türkler için kaba, vahşi ve barbar diye bahsettiklerini ama onun öyle olmadığını söyler. İ saraya geri döner ve her şeyi anlatır, ancak KF hala tecavüzleri Türklerin üzerine atmaya çalışır. O KF’in diğer kardeşi Ayşula (A) (G. Hancı) ile tanışır, birlikte olurlar. KF A’ı almak için hana gelir. İ O ile buluşur, ona beni unuttun mu yoksa deyince O “Vatan ve onun selameti düşünülecek ve hatırlanacak tek şeydir bizim için”der. A kardeşi İ’nın O ile ilişkisin öğrenir. Ondan intikam almak için O’ın köyüne abisi tarafından saldırı yapılacağını söyler. Bunu KS da öğrenince buranın onun köyü de olduğu anlaşılır. KF ve adamları köylüleri öldürürler, kadınlara tecavüz ederler. Bu sırada sevdiği A de tecavüze uğramış ve asılmıştır. O KF’ı öldürür. O’ın annesiyle KS karşılaşınca onun oğlu olduğu anlaşılır. Ölen arkadaşlarının arkasından onların en yüce makam olan şehitliğe eriştikleri söylenir. Bundan sonra diğer şehitlerin öcünü almak için yola çıkmak gerekmektedir.

Kara Pençe’nin İntikamı (ÜH)

Yön. Yücel Uçanoğlu, Yap. Erdoğan Tilav

Oyn. Serdar Gökhan, Fatma Belgen, Sami Tunç, Kazım Kartal, Gönül Hancı.

Kara Pençe’nin devam filmi aynı özellikleri göstermektedir.

Zaloğlu Rüstem (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Haydar Üçüncüoğlu

Oyn. Yıldıray Çınar, Meral Orhonsay, Adnan Mersinli, T. Şimşek, R. Yurdakul.

Malta Başpiskoposu Vasilis (PV) (S. Doğan) kardeşinin Zaloğlu Rüstem (ZR) (Y. Çınar) tarafından öldürüldüğünü, bunun intikamının alınması için Rasputin’in (R) (R. Yurdakul) yardımına başvuracağını söyler. R kendisine Allah diyen tam bir İslam düşmanıdır. ZR’in köyü R’in adamları tarafından basılmış, herkes öldürülmüş, oğlu ise kaçırılmıştır. ZR yerde bir madalyon bulur, bunun dinsizlere ait olduğunu söyler, ancak hangi prensliğe ait olduğunu araştırsa da öğrenemez. Bunu ancak Kaptan Haris (KH) diye birinin bilebileceğini öğrenir. KH Prenses İlyona’nın (Pİ) (M. Omay) esiri olarak zindandadır. ZR onu çıkarmak ister ancak kendisi yakalanır. Burada Pİ’ya “Bir insan gurur duymak istiyorsa Müslümanım demelidir” der. Pİ zindana gelir ZR ile sevişir ve

ona "güçlü erkekmişsin, burada kalırsan seni affederim" deyince ZR ona fahişe diyerek hakaret eder. ZR'in adamları yakaladıkları bir Çinliyi sorgularken sürekli "sarı hayvan" demektedirler. ZR'in adamları onu kurtarmak için kaleye gelirler, ancak onlar da yakalanırlar ve forsa olarak gemiye atılırlar. Kurtulan ZR ve adamları kaptanı (K) (A. Ergün) ağır yaralarlar. Pİ da ölürken ZR'e çocuğu Ali'nin (A) R'in sarayında olduğunu söyler. A R'e "kara papaz, pis domuz" der. K R'in yanına gelir, ölmeden önce ZR'in geldiğini söyler. R ZR'i yakalamak için oğlunu asacağı haberini yayar. ZR oğlunu kurtarmak için ortaya çıkar, R onun yiğit, cesur birisi olduğunu söyler ve onu saraya yemeğe davet eder. Sofrada ZR'in oğlunun kellesi vardır. R ona "Pis Müslüman köpeği" der. ZR idam edileceği sırada adamları kaleye girer ve cellat kılığına girerler. R ZR'e dininden döner, haç çıkarırsa affedeceğini söyleyince: "Kara papaz, bir Müslümanı hiçbir kuvvet dininden döndüremez. La ilahe illallah, Muhammeden Resulullah. Allah, Muhammet ya Ali" der ve zincirini atar ve R'i öldürür.

Dağlar Kurbanı (AM)

Yön. Taner Oğuz, Yap. Işık Toraman

Oyn. Tanju Korel, Hülya Darcan, Sevda Nur, Zeki Tüney, S. Hazinses.

Filmin başında Fato (F) (H. Darcan) anı defterine Mayıncı Hasan'ın (MH) T. Korel) öyküsünü yazdığını söyler. MH'la çatışma halinde olan Kadir Ağa'nın (KA) (Z. Tüney) adamları MH'ın Mustafa Kemal'in askerlerini beklediğini, Padişahlığın kaldırılacağını söylerler. KA'nın kızı F köye gelir ve babasından ilk kez MH'ın adını duyar. MH köye iner, karısı Elif'in (E) (S. Nur) yanına gider. E'e çocuğu olunca ona "vatana ihanet etmemek için çıktı dağlara dersin, dinlemediler onu ölüm fermanını dinlerken dersin. Baban inandı mücadele etmeye ve Mustafa Kemal'i beklemek için dağlarda gezdi durdu dersin" der. KA'nın adamları MH'a pusu kursa da o bundan kurtulur. Bu arada F MH'ı araştırmaya başlar, onun amcasının katili olduğu söylenir. KA'nın yeğeni Durmuş (D) (İ. Baysal) E'e tecavüz eder, babasını öldürür. F bu olanları öğrenir. MH'a Kuvayı Milliye'ye katılması emri gelir. KA ve yeğeni olayı üstlendirmek istedikleri adamı elinden kaçırır. Adam MH'a her şeyi anlatır. MH kendisine bağlı eşkiyaları bırakıp intikam için köye gitmeye karar verir. MH köyden ayrılıp giden F'yu D'un karşılığında rehin alır. Bu arada F MH'ı tanımaya başlar. F'nun amcası MH'ı Fransızlara kaçakçılık yapması için zorlamış, bu yüzden çıkan kavgada öldürülmüştür. MH vatan hainliği yapmak istememiştir. F ile D takas edilecekken tuzak kurulur. F

yaralanan MH'ı saklar, aralarında bir yakınlık başlamıştır artık. KA ve D onları yakalar. KA MH'ı vurmak üzereyken kızı F onu öldürür. D da ölür, MH teslim olacağı sırada köyün delisi onu öldürür.

1974

Battal Gazi'nin Oğlu (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Zerrin Arbaş, Bilal İnci, Y. Selekman, H. Taşdemir, N. Adalı.

Serinin ilk filmleriyle aynı özelliktedir.

Kara Murat Ölüm Emri (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Feri Cansel, Cemil Şahbaz, Melek Ayberk, Bülent Kayabaş.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Sayılı Kabadayılar (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Berker İnanoğlu

Oyn. Fikret Hakan, Tugay Toksöz, Salih Güney, Y. Köksal, N. Damcıoğlu, M. Ar.

Osmanlının son dönemlerinde İstanbul'da geçen filmde kabadayıların ekseninde mahalle hayatındaki gerilimler gösterilir. Komiser Niyazi (KN) (F. Hakan) asayişle görevli olduğu yerlerin kontrolünü sağlamak için mücadele etmektedir. Ona göre Rum, Ermeni, zengin, fakir aynı ölçüde muamele görmelidir. Horoz Nuri (HN) (Y. Köksal) kocası Yemen'de şehit olmuş bir kadın evden atılınca olaya müdahale eder. Karabit Efendi'ye (KE) (F. Coşkun) parasını verirken onu aşağılar. Çakır Bilal (ÇB) (S. Güney) Rum kadınla sevişirken, özellikle mütareke döneminin Rum kabadayılarının en ünlüsü olan Hirisantos (H) (H. Ceylan) gelir, kavga ederler ve karakolluk olurlar. Zilli Zarife de (ZZ) (N. Damcıoğlu) karakola düşmüş, KN'nin sorgulamasında Rum ve Ermeni kadınların yüzünden sokakta dans etmek zorunda kaldığını söyler. KN onu Barba'nın yanında işe başlatır. KN (HN) (Y. Köksal) tanıyor gibidir ama onu hatırlayamaz. ÇB meyhanede bir mollayla (M) içki içer. Hoca içkiyi çekerken sürekli tövbe estağfurullah demektedir. M genelevde kadınlarla komik bir duruma düşer. Yine estağfurullah diyerek kadınları ellemektedir. Gayrimeşru işleri bozulan patronlar saray nezdinde etki

ederler. Müfettiş KN'yi sorgulamak isteyince o da "Birkaç palikarya işleri bozulan birkaç çıkarcı için bize soru sorulamaz" der ve istifa eder. HN yine kirasını ödeyemeyen kadın için KE'yi ırz düşmanı diyerek dövünce adam ölür. KE'nin kiracının erkek çocuğunu eve kapattığını anlarız burada. Dış ses işgal yıllarında namlı kabadayıların içeri atıldığı için Rum kabadayıların ortalığa çıktığını, bunların en ünlüsünün polis düşmanı H olduğunu söyler. KN H'un yaptıklarını öğrenince "kitapsız domuz" der. ÇB babası Yemen'de zabit olan Sanem'e (S) (M. Ar) aşık olmuştur. Mahkumlar İstanbul'a tekrar nizam vermek için hapisten kaçarlar ve Rumların mekanları basmaya başlarlar. KN de onlara katılmış, H kaçmıştır. KN HN'nin Yemen'de görevli mülazım Kemal olduğunu, onun haksız bir şekilde vatan hainliğinden suçlandığını hatırlar. S ÇB ile nişanlanacağı gün Rum serseriler tarafından kaçırılmaya çalışılırken, HN onu kurtarır, ancak yaralı olan S ölür. Osmanlı paşası İstanbul'da asayişi sağlayan kabadayılara madalya vermek ister, ancak onlar bunu alaycı bir şekilde kabul etmeyince paşa onları öldürtür.

Kara Boğa (ÜH)

Yön. Yavuz Figenli, Yap. Yılmaz Kuzgun

Oyn. Behçet Nacar, Altan Günbay, Yonca Yücel, Baykal Kent, Oktar Durukan.

Bir handa kendisine piç diyenleri döven Kara Boğa (KB) (B. Nacar) kendisini çocukken bulan demirci Hamza'ya (H) (B. Kent) babasının kim olduğunu sorarak saldırır. H babasının Akıncı Bey'i Karabey (K) (B. Nacar) olduğunu söyler. K Kazıklı Voyvoda'ya (KV) (A. Günbay) giden elçidir. K'e paralar teklif edilse de "o şanında, şerefinde, dininde, namazındaydı aklı". Burada dış ses (R. Tüzün) KV'nın şeytana taptığını, işkence yapmaktan zevk aldığını, kaçırttığı kızları büyüleyerek onlarla seviştiğini ve kanlarını içtiğini söyler. K KV'yı öldürse de kafasını kesmemiş, sonrasında bir adamı göğsündeki kargıyı çıkarınca tekrar yaşamaya başlamıştır. KV K'den intikam almaya yemin eder ve onun köyünü adamlarıyla birlikte basar. KV herkesi öldürür, adamları kadınlara tecavüz eder, K'i hergün işkence yapmak üzere zindana atar. KB KV'nın adamlarının saldırısına uğrayan bir kızı kurtarır, evine getirir, burada bir kadınla sevişir ve ondan KV hakkında bilgiler alır. KB kendisine tuzak kurmuş olan Mara'nın (M) yanına gelir, onunla sevişince kadın onu öldüremez. Bunun üzerine Elena (E) M'yı öldürür. M ölmeden önce KB'ya büyünün bozulması M ile

sevişmesi gerektiğini söyler. KB zindana girer ve K'yi bulur. Ona "Allah Kuran hakkı için seni kurtarmaya geldim" der. Ancak onu kurtarırken KV'nın adamları buna mani olur. K zindanda H ile karşılaşır, KB'nın oğlu olduğunu öğrenir. KB KV'nın göğsüne kazığı çakar, H da kafasını keser.

Kartal Yuvası (TİS)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Orhan Çağman

Oyn. Yıldız Kenter, Cemil Şahbaz, Yılmaz Gruda, Ceyda Karahan, G. Sümer.

Doktor Murat (DM) (C. Şahbaz) nişanlısı Mary (M) (C. Karahan) ile Kıbrıs'a döner. Onları karşılayan annesi Makbule (A) (Y. Kenter) M ile kültürel farkı hissettirecek davranışlarda bulunur. Onları köylerine giderken üstlerinde haç taşıyan Rumlardan oluşan bir araba taciz eder. DM meyhanede sigara alacakken manalı sözlerle karşılaşır. Sotiri (S) (G. Sümer) ona içki ikram ettiğinde içki kullanmadığını söyler, S bu kez sigaranın parasını vermek istediğinde DM bunu da kabul etmez ve "şimdi ağız tadıyla içebilirim" der. Cemal'in (C) (Ş. Güngör) kardeşi Musa (M) (O. Durukan) S'nin kızı Eleni'den hoşlanmaktadır. A odasındaki Kuran, seccade ve Mekke'den gelen tespihini alarak burayı gelinine bırakır. Çıkarken "Bunlar yanımda olduktan sonra heryerde rahat ederim ben" der. M "Neden evlendikten sonra aynı odada yatarsınız dedi" diye sorunca DC adetlerinin böyle olduğunu söyler. DC'in evinin karşısındaki evi tamir eden Rumlar M'i görürler. Burada ona karşı bir şey olacağı hissedilir. M odasından çıktığında A'nin namaz kıldığını görür. Kahvaltıda M hemen yemeğe başlayınca bu garipsenir. A ve DM "Bismillahirrahmanirrahim" diyerek lokmalarını alırlar. DM A'ne M'nin Müslüman olacağını, adetlere uyacağını söyler. A bundan sonra adı Meryem olacak der. Türk direnişçiler DM 'ın arabasını durdurarak kulağına yaralıların olduğunu söylerler. Buradan itibaren DM'ın direnişçilerin içinde olduğu anlaşılır. Rumlar M'nin yanına gelerek kim olduklarını sorarlar. Onun İngiliz olduğunu ve yakında Müslüman olacağını duyunca şaşırırlar. Rum Muhtar (MH) (Y. Gruda) DM'ın evine ziyarete gelir. Burada Türklerle Rumların kardeş olduklarını araya politika girince bunların olduğunu söylerler. MH aslında kendilerinin kabahatli olduğunu, Samson'dan ve Makarios'tan şikayetçi olduğunu söyler. MH "Türkler ve Rumlar otonom bir idarede yaşamalı" diyerek Türk tezlerini savunmaktadır. MH M'nin Müslüman olacağını duyduğunda:

A “Müslümanlık şekle dayanmazki. Yalnızca kelime-i şehadet getirmek kafidir. Yani kalp ile tasdik, dil ile ikrar”

M “Dünyada insana insan haysiyetine en çok değer veren din İslam dini. Dünyada en çok insan kanı İsa’nın imparatorluğu uğrunda akmıştır. Haçlı zihniyeti insanı sadece ezmek, sömürmek için vasıta için görmüştür. İslamiyet insanlara birbirlerini sevmeyi, destek olmayı, hayır işlemeyi öğütler. Kin gütme, dargınlık, kırgınlık, düşmanlık Müslümanlıkta yoktur. Hiristiyanlara vergidir bunlar, Müslümanlara değil” der ve “Habriye marşı” plağını çalmaya başlar. M kedisini bulmak için Rum işçiler Vasili (V) (D. Çekmez) ve arkadaşlarının yanına gider. A ona mini etek giydiği için uyarıda bulunur. Bu arada Rum V sarkıntılıklarını arttırmaya başlar. M kedisini asılmış olarak bulur. A doğum sancısı tutan bir kadının yanına gidince M evde yalnız kalır. Rum işçiler ona tecavüz eder. M ülkesine dönme kararı alır, ancak vapur gününe kadar beklemek zorunda kalır. Rumların nikah davetine A ile birlikte gittiğinde burada yine kendisine tecavüz edenleri görür. Papazın nikahta haçı kaldırmasıyla tecavüz olayının arasında bağlantı kurar. E M ile birlikte olmak ister. Bunu gören babasının arkadaşlarından birisi buna engel olur ve kendisi kızla birlikte olmak ister. E buna izin vermeyince onu öldürür. Yaralı M DM’ın evine gelir. Rumlar onu almak için buraya baskın yaparlar. MH araya girmek istediğinde onu öldürürler. A bundan sonra Rumların saldırısını sürekli püskürtür. Burada sanki evin savunmasıyla adanın savunması özdeşleşmiş gibidir. A “Harbiye marşı” nı çalmaya başlar. Sabah ezanının okunmasının ardından, radyodan Ecevit’in “Kıbrıs Barış Harekatı” nın anonsunu duyulur ve belgesel görüntüler görülmeye başlanır. A Türk bayrağını çıkarır göğsünün içine koyar ve eve tecavüz için giren Rumları öldürür. Bu sırada belgesel görüntülerle harekat ve Ecevit’in mitingi görülür. Yaralı olan M kelime-i şehadet getirerek ölür. Film “Plevne marşı” yla son bulur.

Kahramanlar. Bayrak (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Şahin Koçak

Oyn. Fikret Hakan, Yılmaz Köksal, Tugay Toksöz, Salih Güney, Ülkü Özen.

Filmin başında dış ses: (A. Hün) “Beynimize bir kurşun sıkıp ölmek varken, biz yaşamayı seçmeliyiz. Yaşayıp ulusumuzu düşman denen musibetten kurtarmak için, mücadele etmeliyiz. Tanrı Türk ulusuna sabır versin” der. Onbaşı Yılmaz (OY) (Y.

Köksal) ve Salih (S) (S. Güney) ve Zalim (T. Toksöz) silahların teslim edilmesine karşı isyan ederler. Albay Fikret (AF) (F. Hakan) onları sakinleştirken "Biz cephede değil, masabaşında teslim olduk" der ve onlara mukavemet etmemeleri konusunda emir verir. AF köyüne döner. Bu sırada "Türk askeri marşı" yavaş ritimde çalmaktadır. İşgal güçleri İstanbul'u istila etmeye başlamıştır. OY köyüne geldiğinde camide namaz kılan herkesi öldürdüklerini görür. Sokakta bir hoca manda lehine konuşmakta, Ankara aleyhine sözler söylemektedir. Bu sırada manda aleyhine konuşanlara karşı Osmanlı zabiti (OZ) (N. Er) "Bu adam dinimizi, milletimizimi ve Padişah efendimizi satmıştır" der. Bütün amacı kızını okutmak olan Z de OZ'in yanında çalışmaya başlamıştır. OZ sorguya aldığı kişilerin hakkında yanlış bilgiler vererek Z'i aldatmaktadır. Evinin önünde tecavüze uğramış bir kadını gören Z eve girer ve düşman askerlerini döver, sonra kadının eline balta vererek "Türk kadını gibi davran, hepsinin kafasını doğra" der. Kadın da bunu yapar. Muallim (M) (T. Toksöz) öğrencilerine ders verirken tahtada Ankara'nın yerini göstererek "Büyük Türk ulusuna bırakılan el kadar yer burası. Türk ulusunun esarete karşı koymak için atan kalbi: Ankara. Bu güneş feyzini Mustafa Kemal'den almaktadır" dediğinde OZ içeri girer ve onu tutuklar. Öğrencilere "Şimdi hep beraber. Padişahımız çok yaşa" dedirtir. Öğrenciler M'i kurtarmak için OZ'ne saldırırlar. M buna engel olur ve öğrencilere "Annem beni yetiştirdi" marşıyla sınıfa girmelerini söyler. AF Necdet Paşa'nın (NP) İ. H. Şen) yabancılara verdiği partiye davet edilmiştir. O gelmeden önce Lawrence'nin dahi ondan çok korktuğu söylenir. Kendisine içki teklif edildiğinde almaz, zaferden sonra susuz rakı içeceğini söyler. AF kendisine verilen görevi kabul etmeyince NP ona öfkelenir. NP onun Mustafa Kemal sempatizanı olduğunu söyler. Sivoli'yi (S) (A. Ergün) onunla ilgilenmesi için görevlendirir. S zengin yerlerde hırsızlık yaparak geçimini sürdürür. NP'nın partisindeki varlıklıların üzerlerindekini çalarken bir Yahudiye gelince "Kirli çıkıdır, bu kefere" der. S birisinin odalardan birine girdiğini görünce onu yakalamaya çalışır, bu sırada NP gelince, adam "Ben hırsız değil Kemalistim" der ve konuşturulmaması için kendisini öldürmesini söyler. S bunu yapmak zorunda kalır, adam ölmeden önce bir adres ve parola söyler ona. M Z tarafından kendisine işkence yapılırken "Bir kuvayı milliyeciyi asla konuşturamazsınız" demektedir. Z evine döndüğünde ailesinden tepki görür. Zindana dönen Z OZ'ni bir tokatta öldürür, M'i oradan kaçırır. Toplanma yerinde eski arkadaşlar tekrar buluşurlar ve işgal güçlerine saldırılara başlarlar. Bir köyü basıp herkesi öldüren

Bıçakçı Petri (BP) (S. Eğriboz) ve adamları katliamı Kemalistlerin üzerine atacak izler bırakırlar. AF ve arkadaşları BP'nin mekanını basarlar, onu öldürmeden önce olayı NP'nın adamı S'nin yaptırdığını öğrenirler. AF S'yi öldürür. NP'a "Biz Mustafa Kemal askerleriyiz. Siz Padişahın zulüm makinası. Hainlerle işbirliği yapan haindir. Bir Kemalist albay kendi hükmünü kendi verir" der ve rütbelerini söker, idam mangasına kendisini öldürmesi emrini verir. "Ya istiklal ya ölüm. Parola ay ve yıldız" der. AF şehit olduktan sonra Z, M, S ve OY saldırılara devam edince NP öfkelenir. NP "Biz pes etmişiz efendiler. Tarihi Mustafa Kemal yazacak bundan gayri. Hepiniz başınızın çaresine bakın" der ve intihar eder. Kuvayı milliyeciler Ayasofya camiine asılmış işgal güçlerine ait bayrakları indirip Türk bayraklarını asarlarken şehit olurlarken dış ses: "Bir göz vardı üstümüzde göklerden Mustafa Kemal gibi. Ölüm hem büyüktü hem kolaydı Mustafa Kemal gibi. Hepimiz hepimiz Mustafa Kemal gibi" der. Bu sırada "Türk askeri marşı" çalar.

Göç Kıbrıs Ufuklarında (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Necdet Barlık

Oyn. Fikret Hakan, Salih Güney, Tugal Toksöz, Tanju Korel, Turgut Özatay.

Sahilde Türkçe şarkı söyleyen Penelope (PN) (E. Afşar) Hirisanti (H) (A. Ergün) susturur. Seyit (S) (T. Korel) ve Burak reis (BR) (T. Toksöz) H ve arkadaşlarını döverek dağıtır. PN aslında S'in eski eşidir ve ondan bir çocuğu vardır. Kadir Ağa'nın (KA) (T. Özatay) kardeşi Rumlar öldürülmüştür. Kitap okuyan kızı Neslihan'la (N) (T. Örsek) konuşurken "Senin okuduğun kitaplar ne anlar mertlikten. Onu yazanlar bir sürü cesaret fukarası kalem efendisi. Son sözü silah söyler" der. BR S'i onlarla tanıştırır. S ile N arasında yakınlık görülür. S'in KA'nın kardeşini öldüren adamın oğlu olduğu anlaşılır. S N ile birlikte olur ve onunla evlenmek istediğini söyler. Peder (P) (K. Yıldızoğlu) manastırda uyuyan rahibelerin koğuşuna girer, burada rahibelerden biri yarı çıplak bir halde üstü açılmıştır. Onun üstünü kapatırken, cinsel organlarına dokunur. Bunu gören bir rahibeye "İsa adına bizlerden sakınılmaz. Elimde kılıç atılıyorum Türklerin üzerine" dediği sırada başka bir rahibeye şehvetli bir şekilde sarılır. Uyuyan rahibe de histerik bir durumda yatağında yarı çıplak bir şekilde dönmeye başlar, eli cinsel organında, seks pozisyonları alır. P yine rahibelerin yarı çıplak vücuduna bakarak milli ve dini rüyasını anlatmaya devam ederken, bu sırada bir hayalet ortaya çıkar. Hayalet aslında BR'dir. P

kendisinin Nikos Samson gibi bir sahtekar olduğunu söyler. Hayalet İsa gibi elinde asa, başında telden tacı ile "Aldım kızımı, köpekler yalasın yüzünü" der ve kızını alır gider. P ayağa kalkar ve İsa'nın kendisine gözüktüğünü artık ermiş olduğunu söyler. P H'den her şeyi öğrenir ve BR'den intikam almaya yemin eder. BR'in kızı Mary kendi isteğiyle adını Meryem yaptığını ve Müslüman olduğunu söyler. Beyaz kartal lakaplı Oruç (O) (F. Hakan) bir çatışmada Barış'ın (B) (S. Güney) hayatını kurtarır. P BR ve S'i yakalamış onları öldürmek üzeredir. S ona "Bir papaz Hiristiyanlığın yüz karası olsa da ona son arzusunu sorar öyle değil mi" der. S istediği sigarayı bakıp "Yeşilada'ya Amerikan yardımı he" der. O ve B onları kurtarır. Rumların arasında şöyle bir konuşma geçer:

H "Bırak planı be. Biraz da mertçe dövüşelim şunlarla

P "Türkleri mertliğe yenme imkanı var mı" der.

Rumlar kendi manastırına saldırıp rahibelere tecavüz edip olayı Türklerin üzerine atarlar. Yine bir Türk köyünü basıp herkesi öldürürler. O manastır olayını yapan Rum'u yakalar ve olayın arkasında P'ın olduğu ortaya çıkar. Rumlar tarafından saldırıya uğrayan N ölmeden önce çocuğunu doğurur. S P'a "Sen haklıymışsın Titiros baba. Bunlarla mertçe mücadele edilmez" der ve Meryem'e tecavüz ederek öldürürler. BR H'i vurduğunda o Papazı kastederek "Tanrım kullarını bu sahtekarın, sakalından, cüppesinden, ihtiraslarından koru, koru" der ve ölür. Halk P'ı linç eder. S O'un oğlu olduğunu öğrenir. Hep birlikte Türk bayrağına selam durarak ayrı ayrı şöyle derler "Biz Avrupa'ya akarız barış için. Yeşilada'ya çıkarız barış için. Can alır, can veririz bu bayrak için. Ve hepimiz bir Mustafa Kemal". Filmin bu sahnelerinden itibaren Yasemin Kumral'ın "Girne'den yol bağladık" şarkısı çalmaya başlar.

Önce Vatan (AM)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Fatma Girik, Ceyda Karahan, H. Köksalan, R. Yurdakul.

Jenerik akarken "Yaylalar" türküsü eşliğinde komandoların eğitimini izleriz. Filmin başında radyodan, kana susamış Rum tedhişçilerine son ihtar olarak, Türkiye'nin Kıbrıs'taki soydaşlarının haklarını sonuna kadar savunacağını söyleyen bir anons duyulur. Radyonun çaldığı eve baskın yapan Rumlar evdekileri tarayarak öldürür. Teröristler radyoya ve Mustafa Kemal'in resmine de ateş ederler. Burada Yeşilçam'ın

kötü karakterleri rol almaktadır. 1964 Johnson mektubundan bahseden komutan, ABD başkanına rağmen harekatın yapılacağını söyler. Teğmen Yavuz (TY) (C. Arkın) işadamı Remzi Beyin (RB) (R. Fosforoğlu) kızı Canan (C) (C. Karahan) ile evlenecektir. RB onun askerliği bırakmasını istemektedir. TY C'a "Babanın fabrikasında bir yazıhane koltuğunda viski içerek göbek büyütmek için sarf edilmedi bunca emek ve para. Bu borcu ödemek zorundayım ben" der. TY'a sefer görev emri gelir. Evinde duvarda Mustafa Kemal'in resmi vardır. TY sivil olarak adaya gider, onu burada direnişçi (D) (R. Yurdakul) ve kızı Zeynep (Z) (F. Girik) karşılar. Hep birlikte diğer direnişçilerle saldırılara başlarlar. Z ve babası Rum askerlere yakalanırları ve her şeyi anlatmaları için işkenceye yatırılırlar. D işkenceye dayanamaz, ölür. Z konuşana dek Türkler öldürülecektir. Bağlanmış gözlerini açan Türkler "İzmir marşı" nın sözlerini Kıbrıs olarak değiştirerek söylemeye başlarlar. Bütün halk kurşuna dizilecekken TY direnişçilerle gelir ve onları kurtarır. Giderlerken saldırıya uğrayan birlikte TY bacağından yaralanır. Z'e "Uğraşma o bacağın işi bitik bacım" der ve askere kendisini makinali tüfeğin yanına taşımalarını söyler. Burada Türklerin sağ salim götürülmeleri için kendisini feda ettiği görülür. TY kahramanca çarpışsa da ağır yaralanır. Öldü diye bırakıldıktan sonra Z onu götürür, yaralarını iyileştirir. TY'un annesine oğlunun şehit olduğu haberi gelir. Zaten bu sırada RB ve kızı nişanı atmak için evlerine gelmiştir. Şehit olduğunu duyan RB TY'un annesine iyi bir şehit maaşı bağlanacağını söyler. Z ve TY aralarında konuşurken önce İngilizlerin sonra da Rumların Türkleri sömürdüğünü söyler. TY Türkiye'ye geçmeden önce Z'e aşık olduğunu söyler. RB ve kızı TY'u ziyarete geldiğinde evliliklerinin yapılmasının kendisi için büyük bir ticari getirisi olacağını söyler. İyileşen TY Z'i aramaya başlar. Hamile olan Z çocuğunu doğurur. Dış ses geçen on yıl içinde Makarios'un Yunan yaygaracılığını iyi yaparak, bir takım boşlukları kullanarak adada istedikleri şeyleri yaptıklarını söyler. Ardından Grivas ve diğer aşırı sağcı EOKA örgütünün, amaçlarına ulaşmak için Makarios'a karşı eylemlere başladıklarını, Grivas'ın ölümünün ardından eski katil Samson önderliğinde ülkeyi Yunan adası haline getireceklerini sandıklarını ekler. Olaylar 1964'te başlayıp 1974'e dek gelmiştir. Buradan itibaren Ecevit'in televizyonlardaki harekat açıklaması ve belgesel görüntüler eşliğinde çıkartma izlenir. Z de kızını (K) alarak Türk bölgesine geçmeye çalışır. Kara Yorgi (KY) (İ. Gedik) ve adamları tarafından kovalanan Z kızıyla birlikte bir kiliseye kaçar. KY ve adamları içeri

girdiğinde K kaçmayı başarır ve TY'un yanına gider her şeyi anlatır. KY ateşkes ilan edilmesinden önce, köydeki çocukları ve kadınları toplayıp kiliseye attırır. TY kızının anlattıklarından her şeyi anlar. Bu sırada Rumlar kilisenin içinde tecavüz etmek için Türk kızlarını götürürler. KY bütün rehineleri öldürme planı yapar. Z "Kıbrıs dağlarında" marşını söylemeye başlar, herkes ona katılır. TY kiliseye girerek rehineleri kurtarır, ancak Z tecavüze uğradığı için ondan kaçmaktadır. Dışarı kaçan Z KY tarafından öldürülür. TY son bir saldırıyla Rumları ve KY'i öldürür. TY Z'in mezarı önünde "Huzurunda Tanrı adına yemin ediyorum ki, haklarını koparmadan Türk ordusu hiçbir zaman çıkmayacaktır Kıbrıs'tan" der ve Cumhuriyet Bayramından olduğu anlaşılan belgesel görüntüler izlenir.

Reşo Vatan İçin (AM)

Yön. Çetin İnanç, Yap. Melih Gülgen

Oyn. Tamer Yiğit, Fatma Belgen, Ahmet Mekin, Reha Yurdakul, Kazım Kartal.

Filmin başında dış ses: Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünden önceki Türk köylüsünün dehşet ve zulmün pençesinde kaldığı devir. İstanbul'dan uzakta kalan Anadolu'nun bazı yörelerinde kendi başına buyruk olmuş paşalar halka eziyet ediyor, servet için işgal güçleri Yunanlılarla birleşip, Türk köylüsünün varını yoğunu elinden alıyorlardı" der. Kahveye gelen Rüstem Ağa (RA) (İ. H. Şen) köylülere Yunanlılar, İngilizler ve Fransızların Padişaha onun için memleketi koruyacaklarını söylediğini ve köylüler karşı olsa da Eftim Paşa'nın (EP) (F. Çölgeçen) emriyle çocukların onun emrinde çalışması gerektiğini ekler. Reşo (R) (T. Yiğit) ve Veysel (V) (K. Kartal) kendi aralarında konuşurken padişahın silah bıraktırdığından dert yanarlar. General Aleksander (GA) (R. Yurdakul) EP'ya Padişahın fermanıın getirir. Fermanda GA'a yardım edilmesi söylenir. GA'a oryantal danslı bir parti verilir. Burada kendisine erzak dışında altın ve gümüş de verilmesini söyler. EP bunu kabul eder. Osmanlı ve Yunan askerleri köye gelerek zorla ürünleri almak isterler. V buna karşı koyduğu için hapise atılır. Kendisine hapiste yardımcı olan Celal'e (C) (A. Mekin) hapiste olmanın değil, gavurun elinde tutsaklığın kendisine koyduğunu söyler. Yunan askerleri tarafından kamçılanarak çalıştırılan Türk köylülerini R kurtarır. Burada onlara kafirler ve köpekler demektedir. R esirleri kurtarmak için yola çıktığında Hasan Mutlucan'ın "Yine de şahlanıyor" türküsü çalmaktadır. C kurtarıldıktan sonra R'ya Padişahın kötü idaresi

yüzünden her şeyin olduğunu söyler. R ve arkadaşları bir köyde, Rumların kadınlara tecavüzünü engeller. GA R'yu bulmak için köylülere baskı yapmaya başlar.

Filmde Allah ve Tanrı kavramlarının birlikte kullanılması dikkat çeker. Türk köylü GA R'nun yerini sorduğunda "Ben Türk'üm. Canımı alabilirsin ama ağzımdan bir tek kelime alamazsın" der öldürülmeden önce. R yakalanır, zindana götürülürken arkadaşları onu kaçırır. Yunan askerleri bunun hükümete karşı suç olduğunu söylediğinde onlar bundan sonra hükümet yok artık derler. Yunanlılar R'yu ararken yine köyleri basmakta insanları öldürmektedir. Evi basılan V'in bütün ailesi öldürülür. R ve arkadaşları Yunanlılara karşı hücuma geçer. R burada "Hücum Türklük aşkına, istiklal aşkına, ileri. Allah bizimle beraberdir, ileri, kafirlere ölüm" diye bağırmaktadır. Osmanlı karargahında EP GA'a beni koruyun, bütün servetimi size vereyim der. EP ve diğer zabitler R ve arkadaşları tarafından öldürülür. GA kaçsa da R onu yakalar ve öldürür. R EP'nın el koyduğu toprakları köylülere dağıtır. R'nun valiliği İstanbul tarafından onaylanır. V bu duruma içerlenir ve onların yanından ayrılır. Dış ses: "Tarhi boyunca haksızlığa boyun eğmeyen kahraman Türk köylüsü dinsiz, imansız düşmanlarını mukaddes topraklarından kovmuş, hürriyet kokan anavatanlarında Türklüğe yakışır namus, şeref ve kahramanlığıyla yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Toprağını tırnağıyla kazıyor, iman dolu yüreğiyle istiklalini tüm dünyaya haykırıyordu" der. Kardeşi V'in halka zulüm yaptığını öğrenen R onunla kavga eder, ancak halk ona öfkeli olduğu için V'i öldürür. C ve R Yunan askerlerinin baskısınıyla öldürülür. Dış ses: "Reşo gibi nice kahramanın kanı kahpe düşmanın kurşunuyla akmıştı. Bu akan kanların kırmızısı Mustafa Kemal Atatürk'ün Anadolu'nun böğründen doğan hürriyet ışığı Türk bayrağının ayyıldızı olmuştu. Tarih boyu Türk'e karşı duran kahpe Yunanlıyı, Türk şanlı süngüsüyle istiklal harbinde denize dökmüş, Kıbrıs'ta Rumları dize getirmişti. Ey kahraman Türk, ey kahraman Mehmetçik, selam sana. Ey şanlı Türk bayrağı, dünya durdukça düşmanların üstünde dalgalan" der.

Şehitler (AM)

Yön. Çetin İnanç, Yap. Erdoğan Tilav, Necdet Erdur

Oyn. Tamer Yiğit, Fatma Belgen, Orçun Sonat, Eşref Kolçak, Kuzey Vargın.

Filmin başında Yunanlılar halkı gerek kurşuna dizerek, gerekse de diri diri gömerek katliam yapmaktadırlar. Üsteğmen Kemal (ÜK) (T. Yiğit) Kıbrıs'a görevli

olarak gönderilir. Annesi: "Türk anası asker anasıdır. Analaın en şereflisidir. Seni vatan için yetiştirdim. Allaha emanet ol" der. Komutan (K) (İ. H. Şen) ÜK ile konuşurken gazetelerin Kıbrıs olaylarını konu alan manşetleri görülür. ÜK Rumların karargahlarını basarak onları öldürür. Burada "Can almaya geldim, ben Türk'üm" demektedir. Rum askerler duvarlara "Kahrolsun Türkler EOKA" yazıları yazmaktadır. Rum Binbaşı (RB) (E. Gökkaya) Türklerin baskınını duyunca "İsa aşkına bir onları ele geçirirsem EOKA'nın ne olduğunu onlara göstereceğim" der. ÜK mücahitlerin karargahına gider, burada daha önceden tanıdığı Fatma'yı (F) (F. Belgen) görür. Mücahitlerden Emin (E) (E. Kolçak) silahları kaçırırken yakalanmış, Osman'ın (O) (O. Sonat) ise, kızı Rum askerler tarafından okuluyla birlikte havaya uçurulduktan sonra ele geçirilmiştir. Reşit'in (R) (K. Vargın) karısı da tecavüze uğramış, oğluyla birlikte öldürülmüştür. R'in evinde Türk bayrağı ve Atatürk resmi vardır. ÜK üç eski arkadaşını da bulmak istemektedir. ÜK Rum askerlerin eğlendiği meyhane gelir ve rakı ister. Meyhaneci Türk içkisi olduğu için rakı satmadığını söyler. Meyhanede yine Türk kızlarına tecavüz edilmek üzereyken ÜK burayı dağıtır. Aslında amacı arkadaşlarını kurtarmak için hapise girmektir. Hapiste ÜK'e arkadaşlarını gösterirler. E "Tarihte düşman karşısında susan Türk gördünüz mü" diye sorar. Burada sürekli kefereler diye hitap ederler Rumlara. ÜK arkadaşlarını kurtarır. ÜK ve arkadaşları Rum birliğini ele geçirirler, onların kılıklarına girerek harekata başlarlar. ÜK "Türkün ve Türklüğün kahramanlıkların en yücesi en şereflisi olduğunu gösterelim dünyaya" der. Bu sırada Kıbrıs harekatının belgesel görüntüleri başlar. RB bütün Türklerin kurşuna dizilmesi emrini verir. F elinde Türk bayrağıyla sokağa çıkar "Mustafa Kemal'in torunları geliyor" diye bağırınca onu bir Rum askeri bıçaklar. ÜK yetişir, F ölmeden önce "Namusumuza, hürriyetimize kavuşacağız değil mi" der. ÜK Rum kıyafetlerinde karargahı basar, RM'ı vurur "Türküm, Türküm ya. Senin gibi bütün keferelerin canını alacağım. Allahsız, dinsiz kefere. Ciğeriniz gibi bayrağınız da beş para etmez pis köpekler" der. ÜK'in arkadaşları ölür, kendisi de son görevi yaptıktan sonra şehit olur. Buradan sonra Cumhuriyet Bayramı olduğu anlaşılan törenlerde dış ses Mehmet Akif'in "Çanakkale Şehitlerine" şiirinden bir bölümü okur.

Kıbrıs Fedaileri (AM)

Yön. Müjdat Saylav, Yap. Cengiz Kırtan

Oyn. Salih Güney, Hayati Hamzaoğlu, Talat Gözbak, Yavuz Karakaş, Talia Saltı.

Film yaklaşık 15 dakika süren belgesel görüntülerle başlar. Dış ses Rumların elindeki modern silahlara karşı Türklerin iptidai silahlarla mukavemet ettiklerini söyler. Kıbrıs'ta Türk-Yunan ilişkilerinin geçmişini anlatmasının ardından: "Biz bu topraklar için toprağa düşmüş askerleriz. Yaşamayı öğrenmeden vatan için ölür gideriz. Ölürken vatan sağolsun deriz. Yaşamayı öğrenmeden vatan için ölür gideriz" der.

Stavro (S) (H. Hamzaoğlu) adamlarıyla Hacı Tosun'un çiftliğine saldırır. Dış ses saldırganların evde erkek olmadığını bildikleri halde korktuklarını söyler. S kadınlara topraklarını terk etmelerini söylediğinde, kadınlar yüzyıllardan beri orada olduğunu esas kendilerinin gitmesi gerektiğini söylerler. S ve adamları evdeki erzakı alırlar. İlhan (İ) (S. Güney) İstanbul'da üniversite öğrencisidir. Kıbrıs'tan gelen haberler onu üzer. Arkadaşları "Unutma bir Türk dünyaya bedeldir" der ve Taksim'de miting yapılacağını Ata'ya çelenk koyacaklarını sözlerine eklerler. İ'ın Kıbrıs'a gitmekte ısrarcı olduğunu görünce, arkadaşları da onunla gitmeye karar verir. Bu milli bir davadır onlara göre. S ve adamları tekrar İ'ın ailesinin evine gelirler. İ'ın babasını asan S kadınları da bağlar. İ ve ankadaşları eve gelirler, babasının cesedini bulurlar. Rumlar kadınlara tecavüz etmeye başlarlar. Mücahitlerle birlikte bir aşık Hasan Mutlucan'ın sesiyle "Buna er meydanı derler" türküsünü söyler. Bir kahveyi basan S ve adamları buradaki herkesi öldürür. Mücahitlerden biri ölürken "Yaşasın vatan, yaşasın Türk milleti" der ve şehadet getirir. Ecevit'in Kıbrıs harekatını ilanının ardından, dış ses: "Kıbrıslı Kara papazın saldırgan köpekleri, koparırken ana memelerinden bebekleri, salyaları akarak papaz, insanlıktan bahsediyordu avaz avaz. Bir taraftan tavşana kaç, tazıya tut diyordu öbür taraftan, akıl veriyordu. Türk adı Kıbrıst'tan kazındı, kazınacak. Kıbrıs Yunan olacak. Bir adım daha atmak için ileri Samson'un delileri papazla anlaşarak bir gece darbe yapacak. Dünyayla birlikte bu dolmayı Türkiye'de yutacak. Akıl papazın aklıydı" der. Buradan itibaren belgesel görüntüler yer almaya başlar. Daha sonradan Orgeneralliğinde şehit olan Eşref Bitlis'in de en çok şehit veren tank bölüğünü teftişinin bu görüntülerde olması dikkat çekicidir. Dış ses bir çocuk Rum askerinin nasıl şiddet gördüğünü anlatırken, onunla Hitler döneminin çocuk askerleri arasında bağlantı kurar. Belgesel görüntülerin devamında şarkılar, türküler, marşlar ve İstiklal Marşı'ndan mısralar okunur. Dış ses Maraş'ın alınışından bahsedilirken Makarios'un haksız bir

şekilde buraya daha çok yatırım yaptığnı, Türk bölgelerini fakir bıraktığını söyler. "Rum dilberlerinin güzellikleri de turistlere burada sergilenmiş, burada pazara çıkarılmış. Maraş'a Türk askeri girerken hiçbir şeye dokunmamış. Yağmanın kendi değil adı bile yok. Üstelik kimseye de el sürdürülmemiş" der.

Zafer Kartalları (AM)

Yön. Seyfi Havaeri, Yap. Seyfi Havaeri

Oyn. Perihan Savaş, Ünsal Emre, Seyfi Havaeri, Ferit Bozkurt, Diler Saraç.

Filmin başında yapımcının yazısında, filmin Silahlı Kuvvetlere inancını arttıracağını, bilhassa Hava Kuvvetlerinin filmin her sahnesinde kendini bulacağını yazar ve filmi Silahlı Kuvvetlere ithaf ettiğini söyler. Kemal Üsteğmen (KÜ) (Ü. Emre) Uluslararası müsabakalarda başarılar kazanan Zafer kartallarından bir subaydır. Kumandanı Albay Fikret (AF) (S. Havaeri) KÜ'in Serap'la (S) (P. Savaş) evlenmesini istemekte bu yüzden aracı olmaya çalışmaktadır. S annesiyle (A) (D. Saraç) birlikte Türk bayrağını ütülemektedir. Burada babasının da bir subay olduğunu öğrendiğimizde arkadan "Harbiye marşı" çalar. AF S'ı annesinden KÜ için ister. Nişanlılar gezerken:

KÜ "Atlarının nallarıyla dünyanın dört yanını damgalayan efsane. Kendi yetiştirdiği atlarıyla, kendi silahlarıyla, kendi döktüğü toplarıyla. Ve bugün, göklerin derinliklerinde duyduğumuz acı"

S "Anlıyorum, kendi uçağımızı yapamamamızın acısı bu. Ama bu millet gerçekleştirecek bunu Kemal"

KÜ "Türk mühendisinin, Türk işçisinin alın teriyle yoğrulmuş uçaklarda uçmak daha manalı olacak"

S "Bu millet kahraman havacılarıyla olduğu gibi, bir gün kendi yapısı uçaklarla da gökyüzünün derinliklerine Türklüğünü haykıracaktır".

KÜ eve geldiğinde S'ın babası olan şehit komutanının resmine saygı duruşunda bulunur. KÜ bir tatbikata gider. Burada başarılı oldukları haberi gelince S "Elbette harp oyunu bu, Türk bu, Mehmetçik bu" der sevinerek. KÜ tatbikatta yaralanır, gözü kör olur. AF bunu S'tan gizler. Üsteğmen Murat'un (M) yaralandığını duyan S hastaneye onu ziyarete gider, burada KÜ'i görür, her şeyi öğrenir. M KÜ'e telefonla Hava Harp Okulu marşının sözlerini okur. Bu sırada arkadan "İzmir marşı" çalmaktadır. M şehit olur. KÜ'nin gözleri tekrar açılır. Kıbrıs harbi başlar. Buradan itibaren belgesel görüntülerde Ecevit ve hükümet üyeleri görünür. Dış ses "Düşman 11 yıldır her türlü

tahminin üstünde tahkimat yapmış, en umulmadık bir anda ölüm kusmak ister. Ama Mehmetçikler bir kere savaşa girmeye görsün, Mehmetçik bu Türk bu" der. Buradan itibaren Anadolu Ajansı adına savaşı takip eden gazeteci Adem Yavuz'un cenaze töreni görülür. Filmin sonuna doğru komutanların Anıtkabir ziyareti izlenir. "Volkandan bir tek kalp gibidirler, en büyük komutanlarının huzurunda. Bir madalyadır Türk'ün göğsünde, Mustafa Kemal'in askerleridir bunlar. Ordumuz Türk benliğinin, Türk kudret ve kabiliyetinin, Türk vatanperverliğinin çelikleşmiş bir ifadesidir. Ne mutlu Türküm diyene" demektedir dış ses. 30 Ağustos Zafer Bayramı görüntüleriyle film son bulur.

Sezercik Küçük Mücahit (AM)

Yön. Ertem Göreç, Yap. Berker İnanoğlu

Oyn. Sezer İnanoğlu, Orçun Sonat, Perihan Savaş, Sabahat İzgü, Mustafa Yavuz.

Üsteğmen Murat (ÜM) (O. Sonat) ile Lale (L) (P. Savaş) evlenirler. L bir müddet sonra hamile kalmış ancak eşi ÜM bir uçuşta şehit olmuştur. L'nin Sezercik (S) (S. İnanoğlu) adını verdiği bir çocuğu olur. L annesinin hastalığı nedeniyle onun yanına gittiğinde çocuğunu ablası Aynur'a (A) (N. Güvenç) bırakır. Eniştesi Dr. Fikret Kıbrıs Türklerine yardımcı olduğu için Rumlar tarafından hedef alınmıştır. Evine gelen çete onu ve karısını öldürerek evi soyar. Bu sırada eve gelen Hasan (H) (E. Dümer) ve eşi S'i bulur. L gazetede ablasının ve eniştesinin ölüm haberini görür ve krize girer, çıldırır. S'i bu arada yeni ailesi büyütmektedir. S ailesine "Rum mahallesinde kızlar laf atıyorlar bana ama hiç yüz vermiyorum" dediğinde H "Verme oğlum. Sana gerçek bir Türk kızı yaraşır. Hem Rum mahallesinde de fazla dolaşma" der. S Rum çocuklarla top oynarken dayak yer. Üstü başı parçalanmış halde babasının yanına giden S çarşıdan geçerken Türk esnaf Rumların zulümlerine karşı bir gün hesap soracaklarını söylerler. Burada Tanrı kavramanının ve Rumlar için Palikarya ifadesinin kullanılması dikkat çeker. Radyodan EOKA Samson darbesi haberi verilir. Müezzin ezan okurken Dimitri (D) (T. Özatay) ve adamları onu öldürür. D H ve ailesinin çıkması için süre verdiğinde onlar S'i dışarı çıkarmaya çalışırlar. Buradan itibaren gerçek ailesi hakkında bilgiler verirler. H ve karısı "Vatan sağolsun" diyerek dışarı çıktıklarında şehit edilirler. Bu sırada S olanları saklandığı yerden görmektedir. Aleko (A) (H. Ceylan) bir köyde erkeklerin kaleye çıktığını, sadece yaşlı, çocuk ve kadınların kaldığını söyler gülerek. D "Bayraklı'nın kızları da yamandır, öldürmeden önce he" der abartılı bir şekilde gülerek.

S daha önce kendisini döven Rum çocukları önünü kestiğinde bu kez onları döver. S onlardan önce Bayraklı'ya haber vermeye koşar. Bu sırada D kundakdaki bebekleri bile kurşuna dizeceklerini, sonra kadın ve kızlara tecavüz edeceklerini söyler. S köylülere haber verince onlara bir tuzak kurulur. Türk askerleri tarafından ele geçirilen D ve arkadaşlarına Türk askeri "Sizin ulusunuz savaşmayı öğrenemeyecek. Şerefsizce çarpışanlar, şerefsizce ölür" der ve silahını S'e verir. S onların da çocukları vardır diye silah sıkmayınca Türk askeri "Türk ulusunun çocukları bile aman dileyene tetik çekmez" der. S onbaşı olur. S birlikte gittiği çavuş şehit olduğunda onun görevini de almak zorunda kalmıştır. Yeni görevini de başarıyla yapınca bu kez teğmen olur. S bir evden imdat sesi duyar. Bir Rum tarafından tecavüz edilmeye çalışılan Türk kadınını kurtarırken adamı öldürür. Kadın ölünce cocuk S'e kalır. Bu sırada belgesel görüntülerde Kıbrıs harekatı başlar. L gazetesinde görevli olarak Kıbrıs'a yollanır. "Harbiye marşı" eşliğinde belgesel görüntüler devam eder. L S'in yaşadığını ve kahramanlıklarını öğrenir. Anne ve oğlu birbirlerine kavuşurlar.

Memleketim (ÜH)

Yön. Yücel Çakmaklı, Yap. Yücel Çakmaklı, Ali Emirosmanoğlu

Oyn. Tarık Akan, Filiz Akın, Cemil Şahbaz, Kenan Pars, Diclehan Baban.

Leyla L (F. Akın) Viyana'da müzik eğitimi gören bir kız olarak zamanını hippilerle geçirmektedir. Mehmet (M) (T. Akan) tıp tahsili için bir araştırma yapmak amacıyla hippilerin içine girdiğinde L ile tanışır. Aralarındaki Batı hayranlığı ve züppelik üzerine gerilimler zamanla bir aşk halini alır. M L'ya kendi kültürel değerlerini göstermeye başlar. Hippilerle yaptığı tartışmada İslam ve Türk bilim adamlarının bir zamanlar Batı biliminin önünde olduğunu söyler. L Türk müziği dinlemeye başlar. Burada Batı müziğini sevdiğini, Türk müziğinin çok sesli olması gerektiğini söyler. Birlikte Salzburg'a giderler. L M'e gazeteciymiş gibi şaka yapmaya başlar:

L "Çağımızda Türkler işçi olarak geliyorlar Avrupa'ya. Nerede çalışıyorsunuz. İnşaatta mı, maden ocaklarında mı, yoksa temizlik işlerinde mi"

M "Hiçbirinde. Viyana üniversitesinde tıp ihtisası yapıyorum.

L "O barbarlar artık bilimsel nedenlerle mi ilgileniyorlar. Kültürünüzü ülkenize taşıyacak bir misyoner"

M "Hayır külütürünüzü değil, bazı bilgilerinizi". M bu kez Budapeşte ve Belgrad'a gideceklerini söyler. L tavernalar ve çigan müziği olacağını düşünerek

sevinir. M ona bir Türk için çigan müziğinden daha önemli şeyler olduğunu söyler. M Tuna nehrini göstererek Türklerin hikayesini anlatmaya başladığında Hasan Mutlucan'dan "Estergon kalesi" türküsü çalmaya başlar. M 16. yüzyıl şairi Öksüz Dede'nin "Tuna türküsü" şiirini okumaya başlar. Atalarımızın bu güzel beldede yüzlerce yıl yaşadığını öğreniriz burada. M L'ya Türk tarihi eserlerini dolaştırarak tarihimizi anlatır. L neden bu kadar yeri dolaştıklarını söylediğinde M "Türk olarak Mozart'ın evinden başka yerlerinden olduğunu" bilmemiz gerektiğini söyler. Tarih şuuru üzerine bir söylevle sözleri devam eder. L Viyana'da kalmak istediğini söylediğinde M buna tepki gösterir. Kendisinin de orada olduğunu ana bunun geçici olduğunu okulunun bittiği zaman yurduna döneceğini söyler. Bu sırada Türk askerini atıyla birlikte ayaklarının altına alan Avusturya askerinin heykelini göstererek, burada bu yüzden kalamayacağını söyler. L ona şöven milliyetçiliği bırakmasını, Avrupa'nın tek devlet haline geldiğini söyler. M isterse kendisiyle gelip memleketinde evleneceğini, istemezse orada kalıp dünya hümanizmi peşinde koşmasını söyler. M yurda dönerken L Viyana'da kalır. Bu sırada kiliselerin çan sesleri dikkatini çekmeye başlar. M Türkiye'de doktorluğa başlar. L'nın arkadaşı Helga (H) (A. Adan) intihar eder. L onun babasını aradığında o kızıyla ilgilenmediğini söyler. Kardeşi Helmut'a da (HM) (C. Şahbaz) gittiğinde o da aynı şekilde ilgisizdir, sadece odasına çiçek gönderilmesini ve faturanın ödenmesini söyler. H öldüğünde HM da ziyaretine gelir. Burada Batı aile yapısının maddiyatçılığı, birbirlerinin arasında bağının olmaması işlenmektedir. HM ile L arasında bir yakınlık başlar. Nikahları 2. Viyana kuşatmasında komutan olan Jan Sobieski kilisesinde yapılacaktır. L burada Hiristiyan imgelerinden rahatsızlık duymaya başlar. Rahip İncil'i öptüreceği an oradan kaçar. HM "Avrupalı olacaksan bunu kabul etmelisin" dediğinde L sanki milli kimliğini bulur. L uyuduğunda rüyasında sürekli çan sesleri eşliğinde nikah törenini görür. Uyanır ve bu kez ezan sesi duyar. Üsküp'e gelmiştir. Burada bir hoca (H) ona yardımcı olur. H "Her yerde burcu burcu Türk izi görürsün" der onu dolaştırırken. H Kosova meydan muharebesinin olduğu yeri ve Sultan Murat'ın türbesini dolaştırır. L dua eder. L Türkiye'ye döner, bu sırada Ayten Alpman'ın "Memleketin" şarkısı çalmaktayken yarı tesettüre bürünür. L annesi ve babasına kendisine manevi değerleri vermedikleri için kızgın olduğundan ninesinin evine yerleşir. Babasının evine gittiğinde burada da Batı'da gördüğü yaşamın aynısı vardır, içkiler içilir, yabancı müzik eşliğinde dans edilir. Piyanoda Dede Efendi'nin

“Yine bir gülnihal” şarkısını çalınca oradakilerin eleştirisine uğrar, onlarla kültürel yabancılaşmaları üzerine tartışır. L M’i aklından çıkaramaz. Ninesinin söylemesi üzerine onu aramaya başlar. Onu bulduğunda evlendiğini ve çocukları olduğunu öğrenir. Bir okulda göreve başlayan L Türk bayrağı ve Atatürk posterinin önünde öğrencilere andımızı okutur ve Türkiye haritasını açarak “Dersimiz Türkiye” der ve belgesel görüntülerde devlet büyüklerinin Atatürk’ü ziyareti görülür. Bu sırada törenlerden görüntüler eşliğinde “50. yıl marşı” çalmaya başlar.

1975

Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Ziavko Kunkera, Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Burçin Doğu, Mualla Omay, Reha Yurdakul, T. Özatay.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Kara Şahin (ÜH)

Yön. Yavuz Figenli, Yap. Yılmaz Kuzgun

Oyn. Behçet Nacar, Hülya Şengül, Turgut Özatay, Perihan Ateş, Doğan Tamer.

Nassi (N) (T. Özatay) at eğerinin içine gizlenmiş bir hazineyi aramaktadır. Eğerin bir Türk akıncısında olduğunu öğrenince ona tuzak kurar. Kara Şahin (KŞ) (B. Nacar) yolda saldırıya uğrasa da kurtulmayı başarır. Hana giden KŞ burada hancı kadınla sevişir, ardından kendisine kurulan tuzakla eğer elinden gider. N hazineyi ele geçirmiştir artık. N’nin kardeşi Lucrece (L) (H. Şengül) eğer karşılığı olmak üzere Gasparov (G) (K. Karadağ) tarafından kaçırılır. KŞ zindandan kaçarken L’ı da kurtarır. KŞ ile L arasında yakınlık başlar, sevişirler. N’nin adamları L’yı kaçırır. KŞ onun kendisinden kaçtığını düşünür. L babasından gizlemeye çalışsa da KŞ’den çocuğu olur. KŞ bir handa kurtardığı şövalye Pierre (P) (D. Tamer) ile N’nin sarayına gelir. N L’nın nedimesinin olduğu söylenen çocuğun ona ait olduğunu öğrenir ve çocuğu öldürmeye karar verir. P bu görevi KŞ’ye verince o çocuğu kaçırır. Bu işin arkasında babasının olduğunu öğrenen L eğeri çalar ve bir kiliseye sığınır ancak N buraya gelir ve onu zindana götürür, işkence yapmaya başlar. Çocuğun kendisinin olduğunu öğrenen KŞ zindana gelir, N’yi öldürür, L’ı da kurtarır.

Tolga (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. İrfan Atasoy

Oyn. İrfan Atasoy, Deniz Erkanat, Aytekin Akkaya, İ. H. Şen, Ahu Tuğba.

Filmin başında dış ses Hunların ulu hakanı Atilla'nın (A) çağrısına uyan Türklerin savaş alanına koştuğunu, bunu fırsat bilen düşmanların köyleri basıp yaşlı anaları, babaları, çocukları öldürdüğünü, genç kızları kirlettiğini söyler. Deli Tuğrul'a (DT) (A. Akkaya) Tekfur'un (T) (İ. H. Şen) obaya saldırdığı haberi gelir. DT obaya yetişir, Roma askerlerini öldürür. Shane (SH) (T. Şimşek) ve T yaptıklarından A'nın haberi olmasından korkmaktadırlar. Habercilerden biri Roma askerlerince yaralanmış bir şekilde hana gelir. Askerler onu zorladığında "Mesajda ne olduğunu ancak bir Türk'e söyleyeceğim" der. Bu esnada orada olan Tolga (TG) (İ. Atasoy) müdahale eder. Askerler ona tek başına bize ne yapabilirsin dediklerinde TG "Türk'üm dedim. Bir Türk her zaman bin düşmana bedeldir. Siz o kadar da yoksunuz" der ve hepsini öldürür. Haberci ölmeden önce mesajı TG'ya iletir. Esir pazarında satılan kadınlar "Yok mu bizi kurtaracak bir Türk" der. Açık artırmada çocuk Kortay (K) teklif verince asker kimsin sen diye sorar o da "Türk'üm. Türk olmak yetmez mi" der. Askerler saldırdığında DT ve TG hepsini döver. DT Ayhatun'u (AH) (B. Güngör) TG'ya emanet eder. Samson (S) (S. Eğriboz) ve adamları TG'ya saldırır, onu ağır yaralar ve AH'u öldürür. DT TG'yı bulur, onu iyileştirir. SH'nin Tekfur'un karısıyla ilişkisi vardır. TG T'un yeğeni Sophia (SP) (A. Tuğba) geleceğini haber alır. Almila (AL) (D. Erkanat) S ve arkadaşlarının babasıyla kardeşini öldürüp kendisine tecavüz ettiklerini anlatır. TG SP'yı ele geçirir. Aralarında bir yakınlık başlar. SP teslim edilir. Çocuk K SH tarafından yakalanır. K'ı kurtarmaya gelen DT yaralanırken TG yakalanır. SP Türklerin yanına gelerek TG'ı kurtarmalarını söyler. Sahte bir şekilde asılan TG DT tarafından mezardan çıkarılır. TG DT ve diğer Türkler T'un sarayına gelip hepsini öldürürler. AL da kendisine tecavüz eden S'dan intikamını alır. SP TG'ya birlikte olma teklifi yapınca o "Sen saraylarda doğdun, sarayda yaşamaya alışmışsın. Biz at üstünde doğduk öyle öleceğiz" der.

Turhanoğlu (ÜH)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Serdar Gökhan, Melek Ayberk, Kadir Savun, Ekrem Gökkaya, M. Deniz.

Filmin jeneriği akarken Yeniçerilerin sefer yürüyüşüyle birlikte "Ey şanlı ordu" mehter marşı çalmaktadır. Dış ses Kanuni'nin Kara Ahmet Paşa'yı (KAP) (A. Kaptan) Erdel'in fethi için görevlendirdiğini söyler. Osmanlı orduları önemli bir kaleyi kuşatır. Kale kumandanı Rodrigez (R) (T. Necmioğlu) ne kadar önlem alsa da Turhanoğlu'nın (TO) (S. Gökhan) büyük kahramanlıklarıyla kale fethedilir, burçlarına üç hilalli bayrak dikilir. Dış ses başka bir Müslüman devleti olan Endülüs'ün İspanyollar tarafından yıkıldığını, devletin büyüklerinin Osmanlı'dan yardım istediğini söyler. Şikayete gelen Endülüs Müslümanları Şarlken'in Osmanlılara yenilmesinin intikamını kendilerinden aldığını, engizisyon mezalimiyle Müslümanlar ya dinden çıkmaya zorlandığını ya da öldürüldüğünü, kadınların tecavüze uğradığını söylerler. KAP Hünkardan harekat izni aldığını söylediğinde Endülüslülerin temsilcisi yere secde ettiğinde Paşa "Kalkınız. Biz Türkler yalnız ulu Tanrı'nın önünde secde edenlere saygı duyarız" der. Ancak Endülüslüler harekata hazırlık yapabilecek durumda olmadıkları için bu işle TO görevlendirilir. Müslümanlara dinlerini değiştirirlerse hayatlarının bağışalanacağı söylense de onlar bunu kabul etmez ve kelime-i şehadet getirdikten sonra hepsinin başı kesilir. TO İspanyol asilzadesi arkadaşı Bal Murat (BM) (K. Savun) papaz kılığına girerek Endülüs'e yollanırlar. Esirlere işkence yapılırken komutanlardan biri bizi takdis edin Papaz efendi der. TO alaycı bir şekilde BM'a "Muhterem peder. Bunların günahlarını öyle bir çıkartın ki her tarafları rahat etsin" der. BM "Eleyson, pireleyson ve de pireleyson" diye alaycı bir dua eder. TO askerlerin hepsini etkisiz hale getirir ve Müslümanları serbest bırakır. TO ve BM bir hana gelirler. Burada yemek yiyen Müslümanlara İspanyollar saldırırlar. TO onları handan atmayı başarır. BM burada şişman bir kadına "sana bir günah çıkartayım, melekler gibi hafiflersin" der. TO hancı kız Rozita'yla (R) (Anuşka) öpüşür. TO'na yardım etme sözü veren R Müslüman olmuş bir Hiristiyandır. Kale kumandanı Don Carlos (DC) (E. Gökkaya) onların yakalanması emrini verir. TO Müslümanların lideri Şeyh Yusuf'u asılmış olarak bulur. R İspanyollar tarafından yakalanır. Kaleye getirildiğinde Mihriman Sultan'ın (MS) (M. Ayberk) işkence gördüğüne şahit olur. TO R'nın kaçırıldığını öğrenir. TO İspanyol kılığında bir hana gelir. Burada İspanyollar zorla kadınlarla sevişmektedir. TO R ve MS'ı kurtarmak için saraya gelir. Çarpışmanın ardından İspanyollar öldürülür. R da ölürken kelime-i şehadet getirir. Ölmeden önce İspanya'daki Müslümanları kurtarmasını ister TO'ndan. Sahile götürülen Endülüs Müslümanları İspanya'dan götürülürler. Dış ses tanınmış

Akıncı beylerinin yiğitliklerini anlatır ve Yahya Kemal'in "Akıncılar" şiiriyle film son bulur.

1976

Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Ernest Hofbauer, Yap. Zlavko Kunkera, Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Daniella Giardano, Serçin Erdem, Y. Selekman, K. Savun.

Film serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Aybiçe Kurt Kız (B)

Yön. Mehmet Aslan, Yap. Arif Keskiner

Oyn. Canan Perver, Levent Çakır, Yusuf Sezer, Ata Saka, Tevfik Şen, Işık Yavuz.

Filmin başında bir bilge dünyanın geldiği durumu anlatmaktadır. "O zamanlar Asya'da türlü kavimler yaşardı. Dost mu yaşardı, düşman mı yaşardı bir şey diyemeyeceğim ama, bunların en kuvvetlileri Türklerdi. Onlar dostluğa dostça, düşmanlığa kılınçla cevap verirdi. O zamana kadar onların bileğini büken çıkmamıştı. Türkler ancak bir şekilde yenilirdi. Kalleşlikle". Samos (S) (T. Şimşek) Türklerin Avrupa'ya dayandığını, Asya'yı boşalttıklarını bu durumdan faydalanmaları gerektiğini söylediğinde adamı Panter (P) (Y. Sezer) kalan bir obayla bile başa çıkamadıklarını söyler. S ve adamları Yantar'ın (Y) (C. Gonca) davetine katılırlar. Burada bir hileyle obadaki eğlenceye saldırırlar. Tulga (TG) (Y. Köksal) ağır yaralanmış, Y'ın oğlu kaçırılmıştır. S Y'ın oğlunu büyütüp Türklere karşı savaştırmak düşüncesindedir. Katliamdan tek sağ kalan Aybike'yi (AB) (C. Perver) kurtlar büyütür. Bu sırada dış ses Türklerin öcünü yerde bırakmayacaklarını söyler. Bir kurt gibi büyüyen AB askerler tarafından yakalanır. TG AB'yi kolundaki dövmeden tanıyınca onu kurtarır. TG bir kurt gibi yetişmiş olan AB'ye insan davranışları öğretir. S'un adamları bir handa kadınlara tecavüz etmeye çalışırken TG ve AB onları kurtarır. AB TG'ya "Atalarına ve ırkına layik olacağına yemin eder". İlk iş olarak Alevok'u ve P'i öldürürler. TG ve AB Bizans elçisi kılığına girerek S'un sarayına girerler. S'un oğlu onları tanıyınca kimlikleri ortaya çıkar, yakalanırlar. S'un oğlu aslında AB'nin kardeşi Aybars'tır (AB) (L. Çakır). Her şey anlaşılınca AB da onlara katılır. Çarpışmada AB ölürken S'u da öldürür.

Kadı Han (ÜH)

Yön. Yılmaz Atadeniz, Yap. Behçet Nacar

Oyn. Behçet Nacar, Kazım Kartal, Zuhal Ardahan, Necla Fide, Turgut Özatay.

Filmin jeneriği akarken "Ceddin Deden" mehter marşı çalmaktadır. Şövalye Lazor (ŞL) (K. Kartal) ve adamları bir Türk köyünü basıp herkesi öldürür ve olayı İznik tekfurunun üzerine atacak izler bırakır. ŞL tekfurun nişanlısı Prenses Beatrice'yi (PB) kaçırtır. Osman Gazi (OG) olayı öğrenir, ancak görüntüden kuşkulandığı için hakikati öğrenmek amacıyla Kadı Han'ı (KH) (B. Nacar) görevlendirir. Bir handa şövalyeler taşkın bir şekilde eğlenmekteyken ŞL hancı kıza sarkıntılık eder. KH soyulmak üzere olan bir taciri kurtarırken soyguncular a "Tuna boyunda Atilla başbuğun, Orta Asya'da Bilge Kağan'ın, Rumeli'nde Alpaslan'ın mirasçısı Kayı Bey'i Osman Gazi'nin candaşıyım. Tuna boyundan Çin seddine kadar bütün bu topraklar benden sorulur" der. Kurtardığı Aron (AR) bir Yahudi'dir. Burada Yahudilerin cimriliğine yönelik stereotip görülmektedir. KH onu hazinesinden sorumlu yapar. ŞL'un adamları kaçırdıkları PB'i bir handa tutmaktadırlar. Burada taşkın bir şekilde eğlenirlerken KH gelir ve onlarla bir kavga yaşar. PB KH tarafından kurtarılır ve aralarında bir yakınlık başlar, sevişirler. İznik tekfuru (T) (B. Kent) nişanlısının kaçırıldığını ŞL'dan öğrendiği an KH onu saraya getirir. ŞL T'a Türklerin haddini bildirmek gerektiğini söylediğinde T "Osman'ın alpleri beylerine çok bağlıdır. Onları ancak Bizans oyunlarıyla altetmek mümkündür. Silahla dövüşle değil" der ve Germiyan beyiyle (GB) (T. Özatay) bir işbirliği yapılacağını ekler. KH ve PB sarayda sevişmeye devam ederler. KH OG'ye tuzak kurulduğunu anlar. Hancı OG'ye içeride tuzak kurulduğunu söyleyince çatışma başlar. GB'nin yanında haçlı kıyafetli askerler vardır. GB ve ŞL onların öldüğünü sanmaktaysa da KH da gelince OG kurtulur. Sonrasında onların eğlendikleri hana gelen KH GB'ni öldürür. Hancı da Müslüman olacak, OG'nin verdiği adla Sarı Selim denilecek ve dinimizin ilk kuralı öğretilecektir artık. KH saraya girerken yakalanır. Türkler dansöz kılığında saraya girerler. KH onların da yardımıyla buradan kaçar. Edebali'nin kızı OG'nin nişanlısı Bal Hatun (BH) esir alınarak Bizans sarayına getirilir. KH tekrar saraya döner ve BH'u kurtarmaya çalışırken OG askerleriyle birlikte ellerinde üç hilalli bayraklarıyla yetişirler. KH ŞL'yu öldürür. OG nişanlısını alarak mehter marşları eşliğinde kaleden ayrılır. Bundan sonra dış ses Osmanlı'nın zaferden zafere koşuşunu

anlatır. Gittikleri her yere kültür ve adalet götürdüklerini söyler. Bundan sonra Ertuğrul Gazi şenliklerinden belgesel görüntüler yer alır. "Tarih Mete Han'dan Atilla'ya, Alpaslan'dan Osman Bey'e, Fatih'ten Atatürk'e kadar büyük kumandanların kahramanlıklarıyla kurdukları devleti ve uygarlıklarıyla doludur. Türk milleti atalarının altın sayfalara yazdığı tarihi aynı ihtimamla süslemeye devam edecektir".

Hora Geliyor Hora (AM)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Kadir Keseman

Oyn. Fikret Hakan, Meral Orhonsay, Kadir Savun, Nazan Adalı, T. Necmioğlu.

Filmin başında bir Gazi (G) (H. Yıldırım) Çanakkale'de komutanı olan Yüzbaşı Serdar'a (YS) (F. Hakan) çok benzer birini görür. Gördüğü kişi onun torunu Korkut'tur (K) (F. Hakan). Burada Çanakkale anılarını anlatmaya başlar ve Türklüğün yeniden şahlanışını gördüklerini söyler. Çanakkale görüntüsü eşliğinde dış ses: "Vur ey Türk vur. Vatanın bakirlerine ateşten gömleği biçenleri vur. Kemikten taslarla şarap yerine, şehitler kanını içenleri vur" der. K nişanlısı Jale'yle (J) (S. Eyüboğlu) ile yolculuk yaparken, onun zengin olan babasının fabrikasında işe başlaması teklifini reddeder. Burada onun sigara içişini ve bazı değerleri hiçe saymasını kabullenemediğini söyler ve nikahını bozar. Buradan itibaren K kaptanı olduğu Hora gemisine binerken bir taraftan da "Hora türküsü" çalar, şiirler eşliğinde yola çıkan gemiye halk el sallar. Buradan sonra G Çanakkale savaşını anlatmaya başlar. Kafirlerin güçlü silahlarına karşı Türklerin imkansızlıkları söylenir. G kendisini kurtaranın K'un dedesi olduğunu söyler. G o dönemki imkansızlıklarla şimdiki gelişmişliğimiz üzerine konuşmalar yapar. K ona "Bu ulus yok edilebilir mi" dediğinde G "asla" der. YS bir köye gelir, burada Sabiha'yı (S) (M. Orhonsay) görür, birbirlerinden etkilenirler. YS yaşlı kadına "Gavurları geri göndereceğiz" deyince kadın "Tanrı kuvvet versin" der ona. G öyküsünü anlatmaya devam eder: "Yeni bir musibet göründü. Yunan. Yunan insafsızdır evlat, Yunan acıma nedir bilmez. Yunan kalleştir. Dünya birleşti ama Türk'ün içindeki o kutsal özgürlük ateşini söndüremedi. Ve yüce önder buyurdu: Ya istiklal, ya ölüm". Buradan itibaren dış ses Mehmet Akif'in "Çanakkale Şehitlerine" şiirini seslendirir. Birlikte savaşan YS ve S evlenirler. S Kurtuluş Savaşı esnasında hemşirelik yapmaya başlar. YS kız da olsa, erkek de olsa çocuğunun adını Barış koymasını ister. Çocukları "Daha uygar ve daha mutlu bir Türkiye" görecektir. YS düşmana esir düşer. S ölmediği için sevinince G

“Yüzbaşı için esir olmak ölümden de kötüdür” der. S onu görmek için hapishaneye geldiğinde düşman kumandanı Hristo (KH) (T. Necmioğlu) ona sarkıntılık etmeye çalışınca S onu kör eder. S ve G YS’i kurtarır. YS karısının hapise girebilmek için kantocu kılığında dans etmesini öğrenir, ona tokat atar ve “Karnında can taşımasaydın seni keserdim” der. KH S’nın babasının evine gelir ve burayı karargah olara kullanmaya başlar. Çanakkale türküsü eşliğinde Yunanlıların köyü işgaline halkın tepkisi görülür. Köylüler Türk bayrağını yere düşürmemek için koştururlar. Şehit düşenin elinden bir başkası bayrağı alır. En son üç çocuk ellerinde bayrak şehit olsalar da onu yere düşürmezler. KH içkili eğlenirken Türk kadınlarını oynatmaya çalışır. Askerler bu esnada abartılı bir şekilde meyva yemektedirler. Yunanlılar hamile S’yı sofralarına çağırır. Babası askere “Vur ulan gavur dölü. Böyle günlerde ölmek, yaşamaktan evladır” der. Diğer kadınlar S zarar görmesin diye kendileri oynar. KH S’nın gözünü kör öden kadın olduğunu anlar. Annesi onu kurtarmak için kılığına girerek kendisini öldürtür. Ancak durum ortaya çıkar. Bu sırada doğan çocuğu dedesi kaçırır. KH S’yı yatağında öldürür. YS teknesine Hora ismini verir. YS intikamını almak amacındadır. KH artık sivil bir kaptandır. Bir meyhanede hesap ödemeden gider. Meyhaneci “Türklerle dövüştü de ne oldu. Yarısı İzmir’de denize döküldü, yarısı da tabanları yağlayıp kaçtı” der. YS KH’yu yakalar. “Ulan kefere. Kadınların ırzına geçersiniz, bebeleri kurşunlar, dedeleri kesersiniz. Bu ne biçim harp Palikarya bozuntusu” der. KH’nun kellesini keser ve onu S’nın mezarına getirip atar, sonrasında intihar eder. Dış ses: “Ege’yi bir Yunan gölü sananlar, gaflet uykusundan uyansın artık. Akdeniz’i bir Türk gölü yapanların dehşet kadırgalarını getirsinler akıllarına” der.

Kıbrıs harekatının ertesinde Yunanistan’la Ege denizinde petrol arama bağlamında bir kriz çıkması üzerine Türkiye’de bir gemiyle bu arama faaliyetlerine katılmak istemiştir. Film Hora ya da daha sonra bilinen ismiyle MTA Sismik 1 üzerinedir.

Korkusuz Cengaver (ÜH)

Yön. Duygu Sağıroğlu, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın,Salih Kırmızı, Mine Sun,Reha Yurdakul, İlknur Taçbaş.

Anton (AN) (T. Şimşek) Türkleri yurtlarından çıkarmak için yemin etmek amacıyla şövalyelerini toplar. Burada onun planını kabul etmeyenler öldürülür. Sungur

(SB) (R. Yurdakul) çocuğu olamadığı için beyliğinin başına Şahin Bey'i (ŞB) (C. Arkın) getirmek ister. AN kızkardeşini ona erkek çocuk vermek vaadiyle SB ile evlendirmek ister. Kadın bir halının içinde yarı çıplak bir şekilde getirilir. Sultan (S) bir süre sonra hamile kalır. AN'un amacı çocuk doğduktan sonra SB'i öldürüp tahta sahip çıkmaktır. ŞB AN'un şenlikler bittiği halde ülkesine dönmemesinden kuşkulanır. Maria (M) AN'un planladığı bir oyunla S'ın erkeklerle ilişkisi olduğunu ŞB'e söyler. M rahibe kıyafetlidir. ŞB odaya girdiğinde S üzerine atlayıp kendisine tecavüz edildiğini söyler. SB ŞB'i yargılatır. Taşlanarak uçurumdan atılan ŞB'i bir adam ve kızı kurtarır. Korsanlar kadına tecavüz ederlerken ŞB yaralı olduğu halde onlara engel olur. Korsanlar onu forsa olarak kullanmak amacıyla gemiye götürürler. S SB'i zehirler. Yönetime AN'un el koymasına ulular meclisi karşı koysa da şövalyeler onları etkisiz hale getirir. AN bundan sonra Hiristiyan efendilerine köleler gibi hizmet edeceklerini söyler. Türkler artık esir olurken ŞB'in oğlu Sencer (SC) (S. Kırmızı) babasının tecavüzcü olduğunu düşünmektedir hâlâ. ŞB gemiden kurtulur. Bu sırada Türk topraklarında AN'un adamları ürünlere ve kadınlara el koymaktadır. ŞB derviş görüntüsünde yüzü örtülü bir şekilde saldırılarına başlar, Kara hilal diye namı duyulur. Bir handa Bizans askerleri Müslümanlara zorla içki içirmeye çalışırlarken ŞB müdahale eder. SC Kara hilal namlı babasına katılır. AN kızı Elen'i (EL) ŞB'i yakalamak için yola çıkartır ve onun haber almasını sağlar. SC saldırıda yaralanır. EL'nin yardımcısı rahibe M ŞB'i tanır ve SC'in onun oğlu olduğunu dövmesinden anlar. EL SC'la arasında bir yakınlık başlayınca onu serbest bırakır. M AN'a her şeyi anlatınca SC bir tuzakla yakalanır. ŞB bunu öğrenince onu kurtarmak için saraya girer ve onu kurtarır. Ancak kendi çıkamadığı için onun maskesini takınca onun yerine kör edilir. M kendisini affettirmek için EL'e her şeyi anlatır. EL aslında SB'in kızı olduğunu öğrenir. M AN'u kandırarak ŞB'i kaçırır, obaya gittiğinde yaptıkları hileyi anlatınca ŞB temize çıkar. AN ve askerleri ŞB'in köyünü basarak herkesi öldürür ve eğer teslim olmazsa onun yerine Türkleri öldüreceğini söyler. ŞB teslim olunca oğlu onu kurtarmaya gelir. İkisi birlikte diğer esirleri kurtarırlar. AN öldürülür.

1977

Kara Murat Denizler Hakimi (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu, Nino Serafini

Oyn. Cüneyt Arkın, Sevda Karaca, Peter Fabian, H. Baradan, K. Yıldızoğlu.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Hakanlar Çarpışıyor (B)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Memduh Ün

Oyn. Cüneyt Arkın, Bahar Erdeniz, Aytekin Akkaya, Hüseyin Peyda, T. Özatay.

Filmin başında dış ses 55 senesinde Türkistan'da Yesükey'in bir oğlu olduğunu, onun doğumunda hakan işaretleri olduğu için ona Teğin (T) (A. Akkaya) adının verildiğini, yine aynı sıralarda Ötüken'de Başbuğ Toluğ Bey'in (TB) (C. Arkın) bir oğlu olduğunu, bu çocuğun adının Ergenekon bayramında bilge dede tarafından Olcayto (OL) (C. Arkın) olarak koyulduğunu söyler. Tun-kay (TK) (T. Özatay) obayı basar ve TB dahil herkesi öldürür. OL bu olaylara şahit olurken, babasının öldüğü halde beyliğinin tuğunu bırakmadığını, bu yüzden TK tarafından elinin kesildiğini de görür. OM bir çoban tarafından büyütülür. Büyüyen OL'nun amacı babasının öcünü almak ve Kızıl Tuğ'u ele geçirmektir. T de büyümüş han olmuştur. Artık amacı Göktürk devletini kurmaktır. T'in kardeşi Yantar'da (Y) (O. Durukan) hanlık peşinde olduğu için aralarında kavga başlar. O sırada handa olan OL da T ve oğlundan yana olur. OL Y'ı öldürünce T ona atını armağan eder. T Şeyh Malik'in (ŞM) (H. Peyda) artık kendisine vergi vereceğini söyler. ŞM'in oğlu Halit (H) (C. Arkın) çıtkırıldım bir tip olarak OL'nun ikizi gibidir. ŞM ve kızı Zeliha (Z) (B. Erdeniz) Tağmaç Bey'inin (TB) N. Er) kızını alması için H'in yerine müsabakaya katılmasını isterler. OL Boğaç Usta'nın efsane kılıcını alır. Burada çalışanın Türk olduğunu öğrenince "Türk uşaklık eder mi" der ona. Çinliler tarafından ŞM'e armağan edilen babasının Tuğ'unu da burada bulur. OL müsabakada yaralanır. Z ile aralarında bir yakınlık başlar, sevişirler. ŞM OL ile işi bittiği için onun öldürülmesini ister. Ancak adamı Cabir (C) yanlışlıkla oğlu H'i öldürür. C olayı OL'nun üstüne atsa da olayı gören bir şahit vardır. Z OL'yu bıçaklar. OL T'in yanına gider ve birlik olurlar. Burada eski Türklerin "Gök girsin, kızıl çıksın" yeminini ederler. Z'nın OL'dan bir oğlu olur. ŞM kızını zindana atarken çocuğu da bir Türk düşmanı olarak yetiştirmeye karar verir. Çocuk Türk düşmanı olarak büyütülürken OL olanları öğrenir ve kaleye girer. ŞM oğlunu öldüreceğini söyleyince teslim olmak zorunda kalır. C Z'ya tecavüz etmeye çalışırken şahit onu öldürür ve Z'ya kardeşini

öldürenin o olduğunu söyler. Z herşeyi öğrenince OL ile birlikte ölüme terk edilir. ŞM Çin hükümdarı Kim-yu'nun huzurunda onları işkenceyle öldürecektir. OL onun babasının ölümünde parmağı olduğunu öğrenince onları öldürür. Karısını ve çocuğunu alarak kaleden çıkar. Çin Hakanının elçisi T'e zehirli kılıç verecekken OL onu kurtarır. TK OL'nun köyünü basıp karısı ve çocuğunu kaçırtır. TK kadınların içinden OL'nun karısını bulmak için çocuğunu öldüreceğini söyler. Z oğluna eğer ortaya çıkarsa TK'nin kendisine sahip olacağını söyleyince çocuğu namusu için kesinlikle ortaya çıkmamasını, kendisini feda etmesini söyler. Çocuğu idam günü geldiğinde OL onu kurtarır ve TK'nin kolunu keser. T'in oğlu kaleyi ele geçirir, OL ile düşmanlığı olduğundan karısına da ölüm cezası verir. OL T'in oğlunu öldürünce iki dost dövüşmek zorunda kalır. Onlar dövüşürken Çinlilerin saldırısı başlayınca kavgayı bırakırlar. OL tek başına bütün Çinlilere saldırır, hepsini öldürürken kendisi de ölür.

Güneş Ne Zaman Doğacak (ÜH)

Yön. Mehmet Kılıç, Yap. Mehmet Kılıç

Oyn. Cüneyt Arkın, Baki Tamer, Turgut Özatay, Salih Kırmızı, Kadir Savun.

Filmin başında Yavuz Mehmetol (YM) (C. Arkın) metruk bir camiden ezan sesi duyar. Minareyi tırmanır, ancak kimse olmadığını görür, bir hayal gördüğünü anlar. Aşağı indiğinde Rus askerler tarafından tutuklanır. Askerler kendisine "Yoldaş Mehmedov" diye seslenirler. Sorgulayıcılar ona işkence yaparken, emperyalizmin uşağı olduğunu, ezan okuduğunu söylerler. YM'a sürekli iğne vererek, bilinci bulandırılarak deli olduğuna ikna etmeye çalışılır. Bir okulda öğretmen ülkedeki demokrasinin gelişmesini, diğer ülkelerdeki ekonomik krizleri anlatırken bir öğrenci aleyhte bir şey söyleyince okuldan atılır. Parti müfettişi (AB) (B. Tamer) okula gelenlerin sayısında azalma olduğunu söyleyince okul müdürü evlilikle gelenlere 100 lira, evlilik dışı gelenlere 600 lira vermelerine rağmen evlilik kurumunu yıkamadıklarını söyler. M müdüre çocukların aileleriyle rüşvetle görüştüklerini söyleyerek, haklarında takibat yapacaklarını söyler. AL Generale (G) askeri sahada askerleri çalıştırarak yaptığı köşke yönelik şikayeti ortadan kaldırdığını, şikayetçi memuru da hapse attığını söyler. G işçi sınıfı, hizmetkarı olan kendilerine daima iyi hizmet etmesi gerektiğini söyler. AL YM'u

kendisi için çalıştırmak üzere yanına çağırtır. Aslında ikisi eski arkadaştır. AL YM'a kurulan planı anlatır. Birbirlerine sarılırken "Allah biz bilan" derler. YM'un annesi namaz kılarken Rus askerler onu dövmeye başlarlar. YM yetişir annesini kurtarır. Annesi ona Türklerin payitahtı İstanbul'a gidip kendilerine yapılan zulmü anlatmalarını söyler. YM ve AB Türkiye'ye kaçarlar. Bu sırada "Çırpınırdı Karadeniz" türküsü çalmaktadır. İstihbarat tarafından bir otele yerleştirildikten sonra AB pencereden bakarken "Şu insanlara bak. İstedikleri yere gidebiliyorlar. Hepsi ahlaklı, törelerine bağlı. Rüşvet, hırsızlık, yalan yok" der. YM ise gazetede terör olaylarını okumaktadır. AB "Bu gazetelerde belirtilen kavgalar niye. Ölen de öldüren de Türk değil mi. Mutlaka azınlıkların işidir" der. Albay Mehmetol ile konuşmasında artan terör olaylarını azınlıklara bağlar. Dışarı çıktıklarında "Güzel Türkistan" türküsü eşliğinde İstanbul'u dolaşırlar. Bir kadın çöpe ekmek ve meyve atar. Birisi gelir onları alır. Bir kitabevinin vitrinine bakarlar. Burada Yılmaz Güney'in ve sol görüşlü yabancı yazarların kitapları vardır. Dışarı çıkan bir adam "İşçisiniz galiba, size bu kitaplardan hediye edeyim" dediğinde YM "Ama nasıl olur. Biz bunların bahsettiği cennetten kaçtık" der. Sovyetler Birliği iki mültecinin iadesi için başvuru yapınca Türk istihbaratı bunu görüşmeye başlar. YM için iade edilme kararı alınınca ikisi saklanmaya karar verir. Bir eğlenceye giden YM burada Kafkas ezgisi duyunca Cemile (C) (O. Aydoğan) ile dans eder. Sonrasında babası Kasap Ahmet'le (KA) (T. Özatay) tanışır. Bu sırada disko müziği çalınca C oynamaya başlar. YM buna bozularak bakar. KA onları evine davet eder. C eve gelir, hemen yabancı müzik açar. YM ve AL onların evinde misafir kalır. YM kavalıyla Orta Asya ezgileri üflemeye başlayınca C ona kızar. YM ona hangi millete mensupsun dediğinde C Türk'üm der. Ancak C kısık sesle söylediği için YM Türklüğünden utandığını söyler. C'nin odasında sol görüşlere ve Batı müzik gruplarına ait resimler vardır. YM burada alaycı bir tavır takınır. Burada maddecilik üzerine bir tartışmanın parodisi yaşanır. Odadan çıkarken "aslında hepinizi benim geldiğim yere götürmek lazım" der. Rus ajanlarının kurduğu tuzaktan kurtulurlarken sağcıların yürüyüşüne girmek zorunda kalırlar. Burada tanıştıkları Süleyman onlara yardımcı olmak ister. YM ve AL gidecekleri yerleri olmadığından sokaklarda yaşamaya başlarlar. C YM'un söylediklerinin etkisine girmeye başlamıştır. YM KA'in evine gizlice gelir. C'in odası artık milliyetçi resimlerle doludur. C ve YM sokağa çıkarlar. Zengin bir kadın elinden kurtulan köpeğinin peşinden koşar, bu sırada sokakta yaşayan bir çocuk

yere düşer. Onun yanından geçerek köpeğini alır ve çocuğa ters ters bakar. Bir Rus, bir Amerikalı ve bir Çinli yerde düşen çocukla alay ederler. Amerikalı ona bir dolar uzatır, çeker, gülerek giderler. YM ve Z yaralanan çocuğu "Ülkü eczanesi" ne götürürler. Rus ajanları KA'i öldürürler. Saldırıya uğrayan AL da kelime-i şehadet getirerek ölür. YM Türkler tarafından Ruslara iade edilen YM köprüde öldürülür. Filmin sonunda 1945'de bu şekilde teslim edilen 150 Türk'ün öldürüldüğü yazar.

1978.

Kara Murat Devler Savaşıyor (ÜH)

Yön. Natuk Baytan, Yap. Türker İnanoğlu

Oyn. Cüneyt Arkın, Canan Perver, Tanju Gürsu, Sümer Tilmaç, Reha Yurdakul.

Serinin diğer filmleriyle aynı özelliktedir.

Uyanış Alevli Yıllar (ÜH)

Yön. Remzi Jöntürk, Yap. Yavuz Işıklar

Oyn. Müjde Ar, Tanju Korel, Salih Kırmızı, Orçun Sonat, Nejat Özbek.

Filmin başında limanda namaz kılan Ahi Bey'i vapurla gelenlerce vurulur. Kızı Suzan'a (S) (M. Ar) kendisini öldürerek Balkan Türklerini parçalayacaklarını sandıklarını, soydaşlara haber vermelerini Türklerin birlik olmasını söyler. Dış ses Alman ordularının giderek yayıldığını Türkiye'yi işgali düşündüğünü bu sırada Balkan Türklerinin de zor durumda olduğunu söyler. Sonya (S) Avşaroğlu'na (AV) (T. Korel) kendisi için dinini, dilini, töresini terk ettiğini, bu yüzden mücadelede kendisine de yer vermesini söyler. AV ona kadın olduğu için bunun olamayacağını söylediğinde S "Sen akıncı torunusun, o pis eller beni ellesin mi" der. S "O zaman yargı törelerin olsun" der ve AV onu öldürür. Delice öğretmen de (D) (T. Toksöz) direnişçilere katılır. Bu sırada S gelir ve babası Ahi Bey'inin öldürüldüğünü söyleyince hepsi birlik andı içer. S Albay Krueger'le (AK) (Z. Tüney) tanışmak için akttris kılığına girer. Burada annesi yakalanır. S AK'in odasından planları çalması için AV'na yardımcı olur. Almanların planı onun eline geçince AK bunu kimin aldığını öğrenmek ister. Cezaevinde olan bir Türk (Beyzade) (BZ) karısına tecavüz tehditi yüzünden olayı AV'nun yaptığını söyler. Bulgar komitacı Menkof (M) (Y. Ejder) onu yakalayacağını söyleyince hapisten çıkarılır. M S'ı ve annesini yakalar. S'a tecavüz edecekken annesi engel olmaya çalışınca onu öldürür. M S'a tecavüz ederken, diğer komitacılar ölmüş annesine tecavüz

edecekken AV gelir onları kurtarır. Türk direnişçilerine katılan BZ onların yerini Almanlara söyler. AK planın yerini öğrenmek istemektedir. S kendisine tecavüz eden M verilirse planı vereceğini söyler. M'la dövüşür, onu iğdiş eder. Bu arada BZ esirleri kurtarır. AK bu görevde başarısız olunca Gestapo şefi onu öldürtür. Direnişçiler planı götürürken tek tek ölürler. AV ve S Anavatan'a ulaşacakken AV yaralanır. S'a planı götürmesini ister, ancak S onu bırakmak istemeyince AV "Vatan söz konusu Suzan. Binlerce Avşar feda olsun" der ve kendisini ona siper eder. Bu sırada "Nazi piçleri. Bir gün Avrupa'da sesimiz duyulunca kulaklarını kim tıkayacak. Hepiniz" der ve kelime-i şehadet getirerek ölür. S belgeyi görevliye teslim eder ve babasının görevine devam etmek için tekrar Bulgaristan'a döner.

1979

Değerlendirilecek film yoktur.

1980

Rahmet ve Gazap (TİS)

Yön. Mesut Uçakan, Yap. Nihat Cerit

Oyn. Cüneyt Arkın, Yusuf Sezgin, Macit Flordun, Doğan Bavli, Bilun Nazlıhan.

Filmin jeneriği akarken zenginlik ile fakirlik arasındaki farkı gösteren görüntüler yer alır. Gazete patronu Hayri (H) (R. Yurdakul) yöneticilerin şikayetini dinlemektedir. İçlerinden birisi "Bir cihat edebiyatı tutturdu gitti. Suya sabuna dokunmadan yazsa ya" der damadı Abdullah'ı (A) (Y. Sezgin) şikayet ederek. H damadına "Yoksullar, moksullar anladık ama sana ne onun bunun kaçakçılığından" der ve damadını kovar. H yöneticilerle konuşurken onlar gazetenin politikasını değiştirip vatan, millet edebiyatını bırakıp, bol resimlerle, çekilişlerle idare etmelerini söylerler. H iyice sapıtacaklarını, şunun şurasında bir, iki din-iman lafı ettiklerini söyleyerek bunu kabul etmez. A'ın başyazarlık görevinin yerine Yusuf (Y) (C. Arkın) getirilir. İşten çıkarılmış H sokağı seyrederken çalgıcılar ve dansöz görür. Adamın biri dansöze para yapıştırır. Gazetenin bekçisi görevini teslim ederken diğerine selaminaleyküm der. Gazetenin patronu H kimliği belirsiz biri tarafından öldürülür. Bekçi (B) (M. Flordun) katili karanlıkta çıkarken görür. A evine döndüğünde üzerinde pardesüsü yoktur. Katilin üzerinde onun pardesüsü olduğundan A tutuklanır. Mahkemede yargılanan A savunmasında ney eşliğinde ve sokak görüntüleriyle sosyal adaletsizlik üzerine utandığına yönelik bir

konuşma yapar ve savunmasının sonunda “Ben öldüremem reis bey. Ben bir insanı öldüremem. Allahın verdiği hiçbir canı ben alamam” der. A karısı Gülbeyaz (G) (B. Nazlıhan) ve Y tarafından ziyaret edilir. Y “Allah sabredenlerle beraberdir” der. Gazetenin yeni yönetimi oluşturulurken A’dan boşalan yeri hiciv ve dedikodu yazan bir yazarla doldurmak istenir. Y buna karşı koyar. “Böyle son derece ciddi bir fikir gazetesinde kozmopolit bir gazete yazarının işi ne” der. Yeni yönetim artık bir kitle gazetesi olacağını söylediğinde Y bunun bir sokak gazetesi olacağını söyler. Bunun üzerine Y pasif bir göreve atanır. A idama mahkum edilir. Karar alınırken bir diskoda dans eden gençler görülür. Savcı uyurken huzursuzdur. A’ın karısının “merhamet” demesi aklına gelmektedir sürekli. A cezaevinde darağacı kurulurken Kuran okur. Y bekçinin yalancı şahitlik yaptığını düşünmektedir. Gazete yönetimi bir yerde içki içerlerken telefon gelir, yeni yönetici bekçinin kontrol altında olduğunu söyler. Burada bir iftira olduğu anlaşılır. Y B’nin evine girerek onu itirafa zorlar. B her şeyi anlatacağını söylediği anda patronun adamları onu vurur. Y onları etkisiz hale getirir ve B’yi gerçeği anlatması için hapishaneye götürür. Ancak A asılmıştır. Bu sırada ilahiler okunur. Savcı ve cezaevi yönetimi dahil pişmanlık ve üzüntü içindedir.

KAYNAKÇA

(İlden), K. Ş. (1998). *Sarıkamış.* (S. Önal, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

A.Buttigieg, J. (2011). Önsöz. A. Gramsci, & J. A.Buttigieg (Dü.) içinde, *Hapishane Defterleri* (E. Ekici, Çev., s. 9-19). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

A.Kadir. (1967). *1938 Harp Okulu Olayı ve Nazım Hikmet.* İstanbul: İstanbul Matbaası.

A.Mazrui, A. (1992). *Afrikalılar.* (Y. Kaplan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

A.Palmer, R. (2008). *Hermenötik.* (İ. Görener, Çev.) İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.

Abdullah, K. (2006). *Biz Osmanlı'ya Neden İsyan Ettik.* (H. Özkan, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.

Abdülmelik, E. (2007). Krizdeki Oryantalizm. A. Yıldız (Dü.) içinde, *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (M. Kır, Çev., s. 39-77). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Açıkel, F. (2002). Devletin Manevi Şahsiyeti ve Ulusun Pedagojsi. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (Cilt 4, s. 117-139). İstanbul: İletişim Yayınları.

Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema.* İstanbul: Hil Yayın.

Afacan, S. (2010). Çevirmenin Önsözü. T. Atabaki (Dü.) içinde, *Devlet ve Maduniyet. Türkiye ve İran'da Modernleşme, Toplum ve Devlet* (S. Afacan, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Agos. (2012). www.agos.com.tr/tr/yazi/989/ermeni-karsitliginin-son-duragi-anadolu-turkusu-sari-gelin adresinden alındı

Ahmad, F., & Ahmad, B. T. (1976). *Türkiye'de Çok Partili Politikanın Açıklamalı Kronolojisi (1945-1971).* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Ahmedi. (1983). *İskender-name.* (İ. Ünver, Dü.) Ankara: Türk Dil Kurumu.

Akçura, G. (1993). *Bir Cumhuriyet Sanatçısı: Bedia Muvahhit.* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Akçura, Y. (1976). *Üç Tarz-ı Siyaset.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Akdevelioğlu, A., Oran, B., Erhan, Ç., & Tellal, E. (2009). *Türk Dış Politikası: Kurtuluş Savaşından Bugüne Olgular, Belgeler, Yorumlar (1919-1980)* (Cilt 1). (B. Oran, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Akgün, S. (1981). *General Harbord'un Anadolu Gezisi ve (Ermeni Meselesine Dair) Raporu.* İstanbul: Tercüman Yayınları.

Akın, Y. (2004). *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor".* İstanbul: İletişim Yayınları.

Akman, A. (2002). Milliyetçilik Kuramında Etnik/Sivil Milliyetçilik Karşıtlığı. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (Cilt 4, s. 81-90). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Akser, M. (2009). Yılmaz Güney'in Küçük İnsanları ya da Türkiye'de Siyasi Sinemanın Bireysel Temelleri. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 8, s. 147-156). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akşit, B. (1966). *Türkiye'de "Azgelişmiş Kapitalizm" ve Köylere Girişi.* Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Öğrenci Birliği Yayınları.

Akşit, E. E. (2005). *Kızların Sessizliği: Kız Enstitülerinin Uzun Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Aktar, A. (2002). Osmanlı Kozmopolitizminden Avrupa Kozmopolitizmine Giden Yolda Ulus Parantezi. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (Cilt 4, s. 77-80). İstanbul: İletişim Yayınları.
Aktar, A. (2004). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Algar, H. (1998). Oryantalistlerin Sorunları. *Krizdeki Oryantalizm: Eleştiriler* (H. Babavatan, Çev., s. 187-198). içinde İstanbul: Yöneliş Yayınları.
Ali Akay, M. K. (1995). *İstanbul'da Rock Hayatı.* İstanbul: Bağlam Yayınları.
Ali, Y. (2017). *Tevârih-i Âli Selçuk: Edisyon Kritik.* (A. Bakır, Dü.) İstanbul: Çamlıca.
Alıcı, B. (2017). Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(26), 45-68.
Alkor, M. (1952). *Hrisantos'u Ben Öldürdüm.* İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.
Althusser, L. (1989). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.* (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Altınörs, A. (2000). *Dil Felsefesi Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.
Altunbay, M. (1989). *Hürriyete Uçan Türk: Mehmet Altunbay'ın Hatıraları.* Ankara: Azerbaycan Kültür Derneği.
Anar, T. (2013). Türk Edebiyatında Edebiyat Kanonu: Kanon, Kanona Girmek ve Kanona Müdahale. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*(1), 40-78.
Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler.* (İ. Savaşır, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
Andonyan, A. (1975). *Balkan Harbi Tarihi.* (Z. Biberyan, Çev.) İstanbul: Sander Yayınları.
Andonyan, A. (2000). *Gomidas Vartapet ile Çankırı Yollarında: Naim Bey'in Anıları.* (A. Çakıroğlu, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
Aries, P. (1962). *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life.* New York: Jonathan Cape Ltd.
Aries, P. (2015). *Batı'da Ölümün Tarihi.* (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
Armstrong, J. (1982). *Nations before Nationalism.* The Univercity of North Carolina Press.
Arslan, U. T. (2004). *Bu Kâbuslar Neden Cemil: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk.* İstanbul: Metis Yayınları.
Arslan, U. T. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlaklar: Türklük, Melankoli ve Sinema.* İstanbul: Metis Yayınları.
Artvinli, F. (2004). *Türk Siyasal Hayatında Osman Bölükbaşı (Yüksek Lisans Tezi).* İstanbul.
Asaf, M. (1986). *1909 Adana Ermeni Olayları ve Anılarım.* (İ. Parmaksızoğlu, Dü.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik.* (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Atakay, K. (2004). Kanon Huzursuzluğu. *Kitap-lık: Aylık Edebiyat Dergisi*(68), 70-77.
Ateş, S. (2009). *Tunalı Hilmi Bey: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Bir Aydın.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Attar, A., & Şimşir, S. (2013). *Tarihten Günümüze Türkiye'de Yaşayan Azerbaycan Türkleri.* (C. Veliyev, Dü.) Ankara: Berikan Yayınevi.

Auerbach, E. (2010). *Yabanın Tuzlu Ekmeği.* (S. Durgun, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Avagyan, A. (2004). *Çerkesler: Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Kemalist Türkiye'nin İktidar Sisteminde.* İstanbul: Belge Yayınları.

Avagyan, A., & F.Minassian, G. (2005). *Ermeniler ve İttihad ve Terakki: İşbirliğinden Çatışmaya.* (L. Denisenko, & M. Şahan, Çev.) İstanbul: Aras Yayıncılık.

Avcı, B. (2006). Sabahattin Eyüboğlu ve "Anadolu Destanı". D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 139-154). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Avşar, Z., & Kaya, A. E. (2007). Arapça Ezan Yasağı ve Kaldırılması. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*(95), 123-160.

Aybars, E. (1997). *İstiklal Mahkemeleri.* İstanbul: Milliyet Yayınları.

Aydemir, S. S. (2016). 27 Mayıs 1960 Darbesine Giden Süreçte Üniversite'nin Etkisi. *International Journal of Eurasian Education and Culture*(1), 9-22.

Aydın, A. H. (Dü.). (1993). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ayrılıkçı Arap Örgütleri: Âliye Divân-ı Harb-i Örfisi.* İstanbul: Arba Yayınları.

Aydın, Z. (2012). *Geleceğe Yazılmış Mektup: 1968 Derby İşgali:* . İstanbul: Sosyal Tarih Yayınları.

Aydınlı, O. (2007). Süryani Bilginlerin Çeviri Faaliyeti ve Mu'tezili Düşünceye Etkisi. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6*(11), 7-33.

Aydınlı, O. (2017). Süryani Bilginlerin Çeviri Faaliyeti ve Mu'tezili Düşünceye Etkisi. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 6*(11), 7-33.

Aytekin, H. (2013). *Türkiye'de Toplumsal Değişme ve Belgesel Sinema (Basılmamış Doktora Tezi).* İstanbul: Maltepe Üniversitesi.

Azamat, N. (2009). Ahmet Şerif Senusi. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 36, s. 527-529). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Bacon, F. (1999). *Novum Organum: Tabiatın Yorumu ve İnsan Alemi Hakkında Özlü Sözler.* (S. Ö. Akkaş, Çev.) Ankara: Doruk Yayınları.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası.* (Ç. Öztek, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan Romana.* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakic-Hayden, M. (1995). Nesting Orientalism: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review*, 917-931.

Bali, R. N. (2008. a). *1934 Trakya Olayları.* İstanbul: Kitabevi.

Bali, R. N. (2008. b). *Yirmi Kur'a Nafia Askerleri.* İstanbul: Kitabevi.

Balibar, E., & Wallerstein, I. (2000). *Irk, Ulus, Sınıf.* (N. Öktem, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bardakçı, M. (1993). *Osmanlı'da Seks.* İstanbul: Gür Yayınları.

Bardakçı, M. (2001). *Beyaz Enerji Krizimiz Bir Yangınla Başladı*. Hürriyet: http://www.hurriyet.com.tr/murat-bardakci-beyaz-enerji-krizimiz-bir-yanginla-basladi-39242952 adresinden alındı

Barkan, Ö. L. (1942). Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler I: İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler. *Vakıflar Dergisi*, 279-300.

Barth, F. (Dü.). (2001). *Etnik Gruplar ve Sınırları.* (A. Kaya, & S. Gürkan, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

Barth, F. (2001). Giriş. F. Barth (Dü.) içinde, *Etnik Gruplar ve Sınırları* (A. Kaya, & S. Gürkan, Çev., s. 11-40). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Barth, F. (2001). Pathan Kimliği. F. Barth (Dü.) içinde, *Etnik Gruplar ve Sınırları* (A. Kaya, & S. Gürkan, Çev., s. 135-154). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Bartok, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi.* (B. Aksoy, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
Başaran, K. (2017). *Sivas Kayseri: Türkiye'nin En Büyük Futbol Faciası.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Bayrav, S. (1998). *Filolojinin Oluşumu: Çağdaş Dilbilim, Eleştiri Sorunları.* İstanbul: Multilingual.
Baytın, A. A. (2007). *Sessiz Ölüm: Sarıkamış Günlüğü.* İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
Belge, M. (1989). *Sosyalizm Türkiye ve Gelecek.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Belge, M. (2004). Türkiye'de "Kanon". *Kitap-lık: Aylık Edebiyat Dergisi*(68), 54-59.
Belge, M. (2008). *Genesis: Büyük Ulusal Anlatı ve Türklerin Kökeni.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Belge, M. (2012). *Militarist Modernleşme: Almanya, Japonya ve Türkiye.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Belge, M. (2013). *Edebiyatta Ermeniler.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Belge, M., & Keskin, F. (2011). KÜLT Toplantıları I "Hayat Sonsuz Değildir; Kanon Lazım". (M. Varlık, E. Çaça, & Y. Akbaba, Dü) *Kült: İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel Araştırmalar Dergisi*(1), 44-61
Bennett, J. G. (2006). *Tanık: Bir Arayışın Hikayesi.* (Ç. Öztek, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Berkes, N. (1976). Unutulan Adam. *Sosyoloji Konferansları* (Cilt XIV, s. 194-203). içinde İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
Berkes, N. (1997). *Unutulan Yıllar.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Berkes, N. (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Bernal, M. (1998). *Kara Atena: Eski Yunanistan Uydurmacası Nasıl İmal Edildi? (1785-1985).* (Ö. Buze, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
Bernasconi, R. (2000). *Irk Kavramını Kim İcat Etti.* (Z. Direk, İ. Esiner, T. Meriç, & N. Öktem, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
Bernstein, E. (1991). *Evrimsel Sosyalizm.* (E. B. B.Alkım Cerit, Çev.) İstanbul: Kavram Yayınları.
Bey, K. (1972). *Koçi Bey Risalesi.* (Z. Danışman, Dü.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
Bhabha, H. K. (2017). *Kültürel Konumlanış.* (T. Uluç, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi.* Ankara: Siyasal Kitabevi.
Bilkan, A. F. (2016). *Fakihler ve Sofuların Kavgası: 17. Yüzyılda Kadızadeliler ve Sivasiler.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik.* (C. Şişkolar, Çev.) İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
Bingöl, S. (2010). *150'likler Meselesi (Bir İhanetin Anatomisi).* İstanbul: Bengi Yayınları.
Birand, M. A., Dündar, C., & Çaplı, B. (1991). *Demirkırat.* İstanbul: Milliyet Yayınları.
Blavatsky, H. P. (2016). *Peçesiz İsis.* (R. S. Uğurlu, Çev.) İstanbul: Mitra Yayınları.
Blavatsky, H. P. (2018). *Gizli Öğreti: Bilim, Din ve Felsefenin Sentezi.* (R. S. Uğurlu, Çev.) İstanbul: Mitra Yayınları.
Bleda, M. Ş. (1979). *İmparatorluğun Çöküşü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları.* (Ç. P. Mull, Çev.) İstanbul: İthaki.
Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı.* Birikim Yayınları.

Bora, T. (1995). *Yugoslavya: Milliyetçiliğin Provokasyonu.* İstanbul: Birikim Yayıncılık.
Bora, T. (2002). Sunuş. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik* (Cilt 4, s. 15-22). İstanbul: İletişim Yayınları.
Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye'de Siyasi İdeolojiler.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Bora, T., & Can, K. (2000). *Devlet Ocak Dergah: 12 Eylül'den 1990'lara Ülkücü Hareket.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Boratav, K. (1982). *Türkiye'de Devletçilik.* Ankara: Savaş Yayınları.
Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı.* İstanbul: Adam Yayınları.
Bottomore, T. (2012). *Marksist Düşünce Sözlüğü.* (M. Tunçay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Bourdieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı.* (N. K. Sevil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar.* (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Brockelmann, C. (1992). *İslam Ulusları ve Devletleri Tarihi.* (N. Çağatay, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Brown, L. (2000). Çerçeve Giriş. L. Brown (Dü.) içinde, *İmparatorluk Mirası: Balkanlar'da ve Ortadoğu'da Osmanlı Damgası* (G. Ç. Güven, Çev., s. 13-28). İstanbul: İletişim Yayınları.
Bryant, R. (2007). *Tebaadan Vatandaşa: Kıbrıs'ta Modernite ve Milliyetçilik.* (S. Özmenek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Bryce, J., & Toynbee, A. (2009). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ermenilere Yapılan Muamele, 1915-1916. Vikont Bryce'nin Fallodon Vikontu Grey'e Sunduğu Belgeler.* (A. Sarafian, Dü.) London: Gomidas Institute.
Bulut, F. (2014). *Ebu Müslim Horasani: Bir İhtilalcinin Hikayesi.* İstanbul: Berfin Yayınları.
Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.* (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncıık.
Butler, J., Laclau, E., & Zizek, S. (2009). *Olumsallık, Hegemonya, Evrensellik. Solda Güncel Diyaloglar.* (A. Fethi, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.
Cable, V. (1969, October). The "Football War" and the Central American Common Market. *International Affiirs*, 658-671.
Calhoun, C. (2014). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi* (s. 77-130). İstanbul: İletişim Yayınları.
Can, B. B. (2016). *Demiryolundan Petrole Chester Projesi.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Cemal, B. (1955). *Şeyh Sait İsyanı.* İstanbul: Sel.
Cemile, M. (2011). *İslam ve Oryantalizm.* (F. Yılmaz, & A. Deniz, Çev.) Ankara: Berikan Yayınevi.
Cesaire, A. (2015). Sömürgecilik Üzerine Söylev. G. Ayas (Dü.) içinde, *Barbar Batı: Bir Aime Cesaire Kitabı* (s. 83-134). İstanbul: Doğu Kitabevi.
Ceylan, A. (2010). Osmanlı Dönemi Türk Sinemasında Hukuki Düzen. *Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları*(9), 2-19.
Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatım Yapısı.* (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki.

Chatterjee, P. (2009). Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm. A. G. Altınay (Dü.) içinde, *Vatan Millet Kadınlar* (E. Tilki, Çev., s. 103-125). İstanbul: İletişim Yayınları.
Chibber, V. (2016). *Post-Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti.* (A. Y. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge.* (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Comte, A. (1986). *Potizivizm İlmihali.* (P. Erman, Çev.) Ankara: MEB.
Copeaux, E. (1998). *Tarih Ders Kitaplarında (1931-1993): Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine.* (A. Berktay, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Copeaux, E. (2002). Türk Milliyetçiliği: Sözcükler, Tarih, İşaretler. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (G. Doğan, Çev., Cilt 4, s. 44-52). İstanbul: İletişim Yayınları.
Coşar, S., & Özman, A. (Dü). (2015). *Milliyetçilik ve Toplumsal Cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Coşkun, A. (2006). *Kuvayı Milliye'nin Kuruluşu: En Uzun 15 Gün / Ödemiş Direnişi.* İstanbul: Çağdaş Yayınları.
Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması.* Ankara: Phoenix Yayınları.
Criss, B. (2008). *İşgal Altında İstanbul.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Cumhuriyet. (2018). http://www.cumhuriyet.com.tr/video/video_haber/800436 adresinden alındı
Çağlayan, H. (2007). *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Çakar, S. M., & Mengü, M. (2016). Birmingham Okulu İngiliz Kültürel Çalışmaları. Y. G.İnceoğlu, & N. A.Çokmak (Dü) içinde, *Metin Çözümlemeleri* (s. 331-354). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Çavdar, T. (2009). *Türkiye'nin Yüzyılına Romanın Tanıklığı.* İstanbul: Yazılama Yayınevi.
Çayır, K., & Ceyhan, M. A. (Dü). (2012). *Ayrımcılık: Çok Boyutlu Yaklaşımlar.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
Çayla, İ. (2007). On Altı Türk Devleti: Efsane ve Gerçekler. F. Başkaya, & T. Ersoy (Dü) içinde, *Resmi İdeoloji Sözlüğü* (s. 525-537). Ankara: Maki Basın Yayın.
Çeğin, G., Göker, E., & Arlı, A. (2014). Sunuş. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat* (s. 14-31). İstanbul: İletişim Yayınları.
Çeker, A. (2017). Çevirmenin Önsözü. V. Şkolovski içinde, *Don Kişot Nasıl Yapıldı: Modern Kurgu Tekniğinin İcadı* (s. 5-10). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
Çelebi, E. (2010). *Seyahatname* (Cilt 6.Kitap 1.Cilt). (S. A. Kahraman, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Çelik, H. (1993). *Ali Suavi* . Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Çelik, M. (1996). *Süryani Tarihi 1.* Ankara: Ayraç .
Çelik, T. (2014). Türkiye'de Çocuk Olmanın Tarihi: Doğan Kardeş Dergisi. *Doğan Kardeş*, 193-232.
Çetinkaya, B. A. (2016). Dinsel Sömürgeciliğin Entelektüel Kaynağı Olarak Oryantalizm. *Günümüz İslam Dünyasında Meseleler ve Çözüm Yolları: Uluslararası Sempozyum* (s. 176-216). içinde İstanbul.
Çetinkaya, S. (2016). Ahmet Emin Yalman Suikastı ve Etkileri. *Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(1), 42-57.
Çetinkaya, Y. D. (2002). Orta Katman Aydınlar ve Türk Milliyetçiliğinin Kitleselleşmesi. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (Cilt 4, s. 91-102). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiçek, H. (2004). *Dr. Bahattin Şakir / İttihat ve Terakki'den Teşkilatı Mahsusa'ya Bir Türk Jakobeni.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Çiçek, N. (2010). *Sivas Kampı. 27 Mayıs'ın Öteki Yüzü.* İstanbul: Lagin Yayınları.
Çiftci, M., & Bora, T. (Dü). (2017). *Yengeler Cumhuriyeti.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Çıkla, S. (2005). *Cumhuriyet Düşüncesinin Kökleşmesinde Yusuf Ziya Ortaç'ın Yapıtlarının Yeri ve Önemi Basılmamış Doktora Tezi).* Samsun.
Çıkla, S. (2007). Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu. *Muhafazakâr Düşünce*(13-14), 47-68.
Çınar, Ö. (2016). *Türk Siyasi Hayatında Milli Nizam Partisi.* İstanbul: Kitap Dostu Yayınları.
Çoban, B., & Özarslan, Z. (Dü). (2003). *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji.* (B. Çoban, Z. Özarslan, & N. Ateş, Çev.) İstanbul: Su Yayınları.
Çomak, N. A. (1998). Türk Sinemasında Ordu - Merkezli Sinema Dairesi'nin Önemi ve Yeri. Sinemanın Doğuşu ve Ülkemize Girişi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(7), 297-304.
Çubukçu, A. (2006). Popüler Kültür. F. Başkaya (Dü.) içinde, *Kavram Sözlüğü: Söylem ve Gerçek* (Cilt II, s. 475-486). Ankara: Maki Basın Yayın.
D.Volkan, V. (1999). *Etnik Gururdan Etnik Teröre.* İstanbul: Bağlam Yayınları.
Dadyan, S. (2011). *Osmanlı'da Ermeni Aristokrasisi* . İstanbul: Everest Yayınları.
Dante. (2010). *İlahi Komedya:: Cehennem, Araf, Cennet.* (R. Teksoy, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
Dante. (2017). *Monarşi.* (B. Yiğit, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
Darnton, R. (2015). *Büyük Kedi Katliamı: Aydınlanma Fransa'sında Düşünceler, İnanışlar.* (M. Yılmazer, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Davies, M. W. (1991). *İslami Antropolojinin Oluşturulması: Kendimizi ve Başkalarını Tanımak.* (T. Doğukargın, Çev.) İstanbul: Endülüs Yayınları.
Davis, N. Y., & Anthias, F. (1989). Introduction. N. Y. Davis, & F. Anthias (Dü). içinde London: Sage Publication.
Davis, N. Y., & Anthias, F. (Dü). (1989). *Woman-Nation-State.* London: Sage Publication.
Demirbaş, O. (2002). Liderlerinin Yurt Dışına Kaçması Üzerine İttihat ve Terakki İçinde Meydana Gelen Tepkiler. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*(1), 131-145.
Demirkan, T. (2000). *Macar Turancıları.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Deringil, S. (2002). *İktidarın Sembolleri ve İdeoloji: II.Abdülhamid Dönemi (1876-1909).* (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Deringil, S. (2007). *Simgeden Millete: II.Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Derya, H. (2015). *Alman Tarihçi Okulu: Klasik Okula Tepkileri.* Gazi Kitabevi: Ankara.
Descartes. (2015). *Metot Üzerine Konuşma.* (A. Altınörs, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
Dijk, T. V. (2003). Söylem ve İdeoloji: Çok alanlı bir yaklaşım. B. Çoban, & Z. Özarslan (Dü) içinde, *Söylem ve İdeoloji: Mitoloji, Din, İdeoloji* (N. Ateş, Çev., s. 13-112). İstanbul: Su Yayınları.
Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri.* (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Divitçioğlu, S. (1981). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu.* Kırklareli: Sermet Matbaası.
Doğanay, R. (1993). Çanakkale Zaferinin Türk ve Dünya Tarihi Açısından Sonuçları. *Ankara Üniversitesi Türk İnkilap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 3*(12), 363-371.
Dols, M. W. (2013). *Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli.* (D. G. Erdinç, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
Doru, M. N. (2012). Grek ve İslam Etkileri Işığında Süryanilerde Felsefi Düşüncenin Gelişimi. *1.Uluslararası Süryani sempozyumu*, 123-131.
Dönmez, H. (2011). Erken Cumhuriyet Dönemi Tiyatro Yapıtlarında İdeolojik İşlev. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Blimler Enstitüsü Dergisi*(15), 55-68.
Duby, G. (1992). *Batı'da Aşk ve Cinsellik.* (A. Gür, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Duhani, S. N. (1982). *Eski İnsanlar Eski Evler.* (C. Süreya, Çev.) İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
Duhani, S. N. (1990). *Beyoğlu'nun Adı Pera İken.* (N. Önol, Çev.) İstanbul: Çelik Gülersoy Vakfı İstanbul Kitaplığı.
Durakbaşa, A. (2014). *Halide Edip; Türk Modernleşmesi ve Feminizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Durgun, S. (2011). *Memalik-i Şahane'den Vatan'a.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Duru, B. (2008). 1941: Kıtlık Yılında Milli Korunma Kanunu Uygulamaları. B. A. Güler (Dü.) içinde, *Açıklamalı Yönetim Zamandizini 1940 - 1949* (s. 159-224). Ankara.
E.J.Hobsbawm. (1995). *Milletler ve Milliyetçilik.* (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
E.P.Thompson. (2004). *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu.* (U. Kocabaşoğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
E.P.Thompson. (2006). *Avam ve Görenek.* (U. Kocabaşoğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Eco, U. (2009). *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı.* (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.
Eco, U. (2014). *Düşman Yaratmak ve Rastgele Yazılar.* (L. T. Basmacı, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
ECRİ. (2011). *"Irkçılığa ve Hoşgörüsüzlüğe Karşı Avrupa Komisyonu Türkiye Raporu.*
Efendi, E. (2005). *Üss-i Zafer.* (M. Arslan, Dü.) İstanbul: Kitabevi.
Elbirlik, T., & Karabulut, F. (2015). Söylem Kuramları: Bir Sınıflandırma Çalışması. *Dil Araştırmaları*(17), 31-50.
Elias, N. (2004). *Uygarlık Süreci* (Cilt I). (E. Ateşman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Elias, N. (2007). *Uygarlık Süreci* (Cilt II). (E. Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Engin, V. (2010). *Pazarlık.* İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
Erdinç, F. C. (2005). *Gangster. İstanbul'da 12 Günlük Kovalamaca* . İstanbul: Alfa Yayınları.
Erdoğan, N. (2003). Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 3, s. 107-124). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Erdoğan, N. (2015). Erken Sinemanın Kazası Nitrat Yangınları ve Önlemler. *Toplumsal Tarih*(255), 56-60.
Erhan, İ. M. (2015). Bir Ortaçağ Düşünürü Olarak Dante'nin De Monarchia"sında Siyasal Düşünce. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi, 13*(52), 9-37.

Erkılıç, S. D. (2006). Siyasal İktidar - Sinema İlişkisi: Yorgun Savaşçı - Küçük Ağa. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Flm Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 173-184). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Erkmen, F. (1943). *En Büyük Tehlike: Milli Türk Davasına Aykırı Bir Cereyanın Öyküsü.* İstanbul: AK-ÜN Matbaası.

Eroğul, C. (1990). *Demokrat Parti: Tarihi ve İdeolojisi.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Escarpit, R. (1992). *Edebiyat Sosyolojisi.* (H. Portakal, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Esen, A. K. (2012). Perde ve Sahne Dergisi Çerçevesinde (1941-1945) Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Sinema Algısı. *Tarih Okulu*(XIII), 69-88.

Esengin, K. (1975). *Milli Mücadelede İç Ayaklanmalar.* İstanbul: Ağrı Yayınları.

Etil, H., & Demir, M. (2014). Pierre Bourdieu'nun Bilim Sosyolojisine Katkısı: "Alan Teorisi", "Habitus" Cini ve "Refleksivite Talebi". *Cogito*, 312-349.

Evre, B. (2009). Söylem Analizine Yönelik Farklı Yaklaşımlar: Bir Sınıflandırma Girişimi. İ. Parlak (Dü.) içinde, *Medyada Gerçekliğin İnşası: Türk Medya Söylemine Eleştirel Bir Bakış* (s. 107-152). Ankara: Çizgi Kitabevi.

Evren, B. (1983). *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi* . İstanbul: Om Yayıncılık.

Evren, B. (1995). *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemaya Getiren Adam.* İstanbul: Milliyet Yayınları.

Evren, B. (2003). Türk Sinemasında İlk Renkli Filmler. *Altyazı*, 60-62.

Evren, B. (2006). *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü.* Antalya: Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Evren, B. (2013). Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlernden Manaki Kardeşler. *Hayal Perdesi*, 72-76.

Eyüboğlu, S. (2011). Cinema in The Field of Manifold Canons. *Kült: İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel Araştırmalar Dergisi*(1), 94-105.

Eyüboğlu, S., & Erhat, A. (1977). *Hesiodos: Eseri ve Kaynakları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Fanon, F. (1982). *Cezayir Bağımsızlık Savaşının Anatomisi.* İstanbul: Pınar Yayıncılık.

Fanon, F. (1998). *Siyah Deri Beyaz Maskeler.* (C. Koytak, Çev.) İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Fanon, F. (2005). *Yeryüzünün Lanetlileri.* (Ş. Süer, Çev.) İstanbul: Versus.

Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih.* (T. I. Tufan, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Ferry, P. (2015). Kanun Namına'dan Eşkiya'ya Türk Sineması'nda Adalet Savaşçısı. *Doğu Batı*(74), 87-104.

Firdevsi. (2009). *Şahname.* (N. Lugal, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Foucault, M. (1986-1994). *Cinselliğin Tarihi* (Cilt 1-3). (H. Tufan, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.

Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni.* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.

Foucault, M. (1992). *Deliliğin Tarihi.* (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu.* (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2011). *Bilginin Arkeolojisi.* (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2013). *Akıl Hastalığı ve Psikoloji.* (E. Bayoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Friedman, R. E. (2005). *Kitabı Mukaddes'i Kim Yazdı?* (M. Tarakçı, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Fulford, R. (2014). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik.* (E. Kardelen, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
G.H.Bolsover. (1965). Birinci Nikola ve Türkiye'nin Paylaşılması Meselesi. *DTCF Dergisi*, *23*(3-4), 207-237.
G.R.Berridge. (2016). *Gerald H.Fitzmaurice: İngiliz Gizli Belgelerinde Yahudi Dönmesi İttihatçılar.* (U. U. Bulsun, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt I). (H. Arslan, & İ. Yavuzcan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve Yöntem* (Cilt II). (H. Arslan, & İ. Yavuzcan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
Galanti, A. (1995). *Türkler ve Yahudiler.* İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusculuk.* (B. E. Behar, & G. G. Özdoğan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
Gellner, E. (1998). *Milliyetçiliğe Bakmak.* (S. Coşar, S. Özertürk, & N. Soyarık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Gellner, E. (2007). Kudretli Kalem: Tersyüz Edilen Sömürgeciliğin Çifte Standartları. A. Yıldız (Dü.) içinde, *Oryantalizm: Tartışma Metinleri* (B. Koçak, Çev., s. 438-498). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
Gellner, E. (2013). *Dil ve Yalnızlık: Wittgenstein, Malinowski ve Habsburg İkilemi.* (G. Oğuz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Genelkurmay (Dü.). (1992). *Genelkurmay Belgelerinde Kürt İsyanları.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Georgeon, F. (1996). *Yusuf Akçura: (1876-1935) Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri.* (A. Er, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Georgeon, F. (2002). Türk Milliyetçiliği Üzerine Düşünceler: Suyu Arayan Adam'ı Yeniden Okurken. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (T. Gülcan, Çev., Cilt 4, s. 23-36). İstanbul: İletişim Yayınları.
Gilson, E. (2007). *Ortaçağda Felsefe.* (A. Meral, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
Ginzburg, C. (1996). *Peynir ve Kurtlar. Bir 16. Yüzyıl Değirmencisinin Evreni.* (A. Gür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
Glasneck, J. (1968). *Türkiye'de Faşist Alman Propagandası.* İstanbul: Onur Yayınları.
Goff, J. L. (1994). *Ortaçağda Entelektüeller.* (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Goloğlu, M. (1972). *Devrimler ve Tepkiler (1927-1930).* Ankara: Başnur Matbaası.
Goodrick-Clarke, N. (2000). *Nazizmin Gizli Kökenleri: Gizli Aryan Kültleri ve Nazi İdeolojisi Üzerinde Etkileri.* (A. C. Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
Goodrick-Clarke, N. (2012). *Kara Güneş: Aryan Kültleri, Ezoterik Nazizm ve Kimlik Politikaları.* (K. Güney, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
Gordon, D. (2000). *Avusturya İktisadı'nın Felsefi Kökleri.* (N. Bağdadioğlu, Çev.) Ankara: Liberte Yayınları.
Göçmen, M. (1995). *İsviçre'de Jön Türk Basını ve Türk Siyasal Hayatına Etkileri.* İstanbul: Kitabevi.
Gökalp, Z. (1976). *Kızılelma.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları .
Gökalp, Z. (1976). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak.* Ankara: Kültür Bakanlığı.
Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları.* İstanbul: Dizgi Baskı.

Göksoy, İ. H. (2009). Snouck Hurgronje. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 37, s. 34). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
Gökyay, O. Ş. (2002). Kızılelma. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 25, s. 559-561). içinde Ankara: TDV.
Göldaş, İ. (1997). *Takrir-i Sükun Görüşmeleri.* İstanbul: Belge Yayınları.
Gramci, A. (2011-2014). *Hapishane Defterleri* (Cilt 4). (J. A.Buttigieg, Dü., & E. Ekici, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
Greenfeld, L. (2006). Alman Milliyetçiliğinin Doğuşu. *Milliyetçilik II* (s. 31-58). içinde İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
Greenfeld, L. (2017). *Milliyetçilik: Moderniteye Giden 5 Yol.* (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Alfa.
Gripsrude, J. (2011). Sinema İzleyicileri. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları:* (s. 307-324). İstanbul: Derin Yayınları.
Guenon, R. (2001). *Dante ve Ortaçağ'da Dini Sembolizm.* (İ. Taşpınar, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
Guin, U. k. (2009). *Lavinia.* (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
Gutas, D. (2003). *Yunanca Düşünce Arapça Kültür.* (L. Şimşek, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
Güleryüz, N. A. (2011). *Bizans'tan 20. Yüzyıla Türk Yahudileri.* İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
Güllülü, S. (1988). *Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
Gündağ, N. (Dü.). (1987). *1913 Garbi Trakya Hükümet-i Müstakilesi.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
Gündüz, Ş. (1998). *Din ve İnanç Sözlüğü.* Ankara: Vadi Yayınları.
Güngör, A. C. (2006). Masal Formunun Türk Sinemasının Oluşumuna Etkileri. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 127-138). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Güngör, E. (1971). Önsöz. *Avrupada Milliyetçilik* (s. VII-XV). içinde İstanbul.
Güngör, Ö. (2000). *Gelasius'un Kılıçları: Dünden Bugüne Din-Siyaset İktidar Çatışması, Yazılanlar ve Yazılamayanlar.* İstanbul: Sarmal Yayınevi.
Gürata, A. (2000). "Mısır Sinemasını Kuran Türk! Vedat Örfi Bengü". *Geceyarısı Sineması*(8), 32-38.
Gürata, A. (2004). Tears of Love: Egyptian Cinema in Turkey (1938-1950). *New Perspectives on Turkey, 30,* 55-82.
Gürses, F. (2010). Kemalizm'in Model Ders Kitabı: Vatandaş İçin Medeni Bilgiler. *Akademik Bakış, 4*(7), 237-249.
Güven, D. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Azınlık Politikaları Bağlamında 6-7 Eylül Olayları.* (B. Şahin, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Güven, Z. (1965). *Anzavur İsyanu.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Güvenç, B., Şeylan, G., Tekeli, İ., & Turan, Ş. (1991). *Türk-İslam Sentezi: Dosya.* İstanbul: Sarmal Yayınevi.
H.Fleischer, C. (1986). *Tarihçi Mustafa Ali: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı.* (A. Ortaç, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Habermas, J. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı.* (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
Habermas, J. (2003). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü.* (T. Bora, & M. Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Hablemitoğlu, N. (2006). *Milli Mücadele'de Yeşil Ordu Cemiyeti.* İstanbul: Birharf Yayınları.
Haker, E. (2007). *Edirne-Yahudi ve Alyans Okulları.* İstanbul: Gözlem Yayıncılık.
Haldun, İ. (1982). *Mukaddime* (Cilt I). (S. Uludağ, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
Haldun, İ. (1983). *Mukaddime* (Cilt II). (S. Uludağ, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
Hamlin, C. (2012). *Robert Kolej Uğrunda Bir Ömür.* (A. Aksu, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
Hamuroğlu, A. (2001). *Alman İslamı.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Hanioğlu, Ş. (1981). *Bir Siyasal Düşünür Olarak: Doktor Abdullah Cevdet ve Dönemi.* İstanbul: Ücdal Neşriyat.
Hanioğlu, Ş. (1989). *Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902).* İstanbul: İletişim Yayınları.
Hanioğlu, Ş. (2012). Türkçülük. *İslam Ansiklopedisi* (s. 551-554). içinde Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
Hebdige, D. (1988). *Gençlik ve Altkültürleri.* (E. Tarım, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Hegel. (1986). *Tinin Görüngübilimi.* (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
Hegel. (2006). *Tarih Felsefesi.* (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman.* (K. H.Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
Hekman, S. (1999). *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik.* (H. Arslar, & B. Balkız, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
Hepkon, H. (2012). *Jön Türkler ve Komplo Teorileri.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
Heyd, U. (1979). *Türk Ulusculuğunun Temelleri.* (K. Günay, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Heyet. (1974). *Türk İstiklal Harbi: İstiklal Harbinde Ayaklanmalar (1919-1921)* (Cilt 6). Ankara: Genelkurmay Başkanlığı Harp Tarihi Dairesi.
Heywood, A. (2015). *Siyasi İdeolojiler.* (Çeşitli, Çev.) İstanbul: Liberte Yayıncılık.
Hines, R. D. (2005). *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkım Dört Yüzyılı.* (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2006). *Geleneğin icadı.* (M. M. Şahin, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika.* (A. K.Saysel, E. Aşan, Dü, & Çeşitli, Çev.) İstanbul: Bgst Yayınları.
Horvâth, B. (2010). *Anadolu 1913.* (T. Demirkan, Çev.) İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Hourani, A. (2001). *Batı Düşüncesinde İslam.* (C. Kanat, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
Hroch, M. (2011). *Avrupa'da Milli Uyanış.* (A. Özdemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi.* (G. Aytaç, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
Huntington, S. (2001). Medeniyetler Çatışması mı? M. Yılmaz (Dü.). içinde Ankara: Vadi Yayınları.
Huntington, S. (2002). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması.* (M. Turhan, & C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Okuyan us.
Hüseyin, A. (2003). *Sultan II. Abdülhamid'in Sürgün Günleri Hususi Doktoru Atıf Hüseyin Bey'in Hatıratı.* (M. Hülagü, Dü.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
İleri, R. N. (1970). *Atatürk ve Komünizm.* İstanbul: May Yayınları.

İlyas, A. (2015). Johnson Mektubu ve Türk Dış Politikasında Eksen Kayması (1965-1980). *21. Yüzyılda Sosyal Bilimler*, 179-198.
İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi.* İstanbul: Remzi Kitabevi .
IMDB.(1971).https://www.imdb.com/title/tt0182765/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm adresinden alındı
IMDB. (1896). https://www.imdb.com/title/tt1184936/ adresinden alındı
IMDB.(1905). https://www.imdb.com/title/tt4386614/mediaindex?ref_=tt_pv_mi_sm adresinden alındı
IMDB. (1993). https://www.imdb.com/title/tt0492417/ adresinden alındı
IMDB. (1995). https://www.imdb.com/title/tt0114863/ adresinden alındı
IMDB. (2003).http://www.imdb.com/title/tt0387926/ adresinden alındı
İnce, E. (2009). *Türk Siyasal Yaşamında Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu.* İstanbul: Libra Yayınları.
İnceoğlu, Y. G., & Çomak, N. A. (2016). Teun A. Van Dijk. Y. G. İnceoğlu, & N. A. Çomak (Dü) içinde, *Metin Çözümlemeleri* (s. 19-79). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
İnsel, A. (2004). Sudan: Katliam Karşısında Suskunluk. *Birikim*(184-185), 7-11.
İpekçi, A., & Coşar, Ö. S. (1965). *İhtilalin İç yüzü.* İstanbul: Uygun Yayınevi.
İri, M. (2011). Ulusçuluk ve Sinema: Hayali Cemaatin Hareketli Resimdeki Ha(ya)li. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 287-296). İstanbul: Derin Yayınları.
Işık, M. (2018). Türk Sinemasında Hazretli Filmler Döneminde Çekilen Dini Filmlerde İdeoloji. *Turkish Studies, 13*, 801-819.
J.C.Scott. (1995). *Tahükküm ve Direniş Sanatları.* (A. Türker, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
J.H.Hayes, C. (2010). *Milliyetçilik Bir Din: Batı Siyasal Düşüncesinde "Ulusalcılık" Tasavvuru.* (M. Çiftkaya, Çev.) İstanbul: İz Yayıncılık.
Jaspers, K. (1965). *The Origin and Goal of History.* Massachusetts: Murray Printing Company.
Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü 1923-1950.* (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Ara Yayıncılık.
Jezernik, B. (2006). *Vahşi Avrupa: Batı'da Balkan İmajı.* (H. Koç, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
Jwaideh, W. (1999). *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi.* (İ. Çekem, & A. Duman, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Kabacalı, A. (2000). Mahmut Şevket Paşa'ya Beş Kurşun. *Popüler Tarih Dergisi*(4), 34-37.
Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Kabbani, R. (1993). *Avrupa'nın Doğu İmajı.* (S. Tuncer, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
Kabbani, R. (1998). *Avrupa'nın Doğu Söylenceleri: Tasarla ve Yönet.* (P. Kaya, & G. Doğramacı, Çev.) İstanbul: Yayınevi.
Kafesoğlu, İ. (1966). Tarihte "Türk" Adı. *Reşit Rahmeti Arat İçin Armağan* (s. 306-319). içinde İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Kant, I. (2000). "Aydınlanma Nedir" Sorusuna Yanıt (1784). (N. Bozkurt, Çev.) *Toplumbilim*(11), 17-21.
Kantemir, D. (1979). *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi.* (Ö. Çobanoğlu, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Kantemiroğlu, D. (2001). *Kitabu 'ilmi'l-musiki 'ala vechi'l-hurufat :Mûsikîyi harflerle tesbît ve icrâ ilminin kitabı.* (Y. Tura, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Kara, M. (2016). *Atıf Terzioğlu'dan Yahya Kaptan'a Atıf Kaptan*. Evrensel: https://www.evrensel.net/yazi/77220/atif-terziogludan-yahya-kaptana-atif-kaptan adresinden alındı
Karacakaya, R. (2001). *Kaynakçalı Ermeni Meselesi Kronolojisi (1878 - 1923).* İstanbul: Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
Karadeniz, H. B. (2008). *Osmanlılar ile Beylikler Arasında: Anadolu'da Meşruiyet Mücadelesi.* İstanbul: Yeditepe Yayınevi .
Karal, E. Z. (1940). Tanzimattan Evvel Garplılaşma Hareketleri. *Tanzimat I* (s. 13-30). içinde İstanbul: Maarif Matbaası.
Karaosmanoğlu, Y. K. (1972). *Yaban.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Karpat, K. (1962). *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular.* İstanbul: Varlık Yayınları.
Kaya, A. (2001). Çevirmenin Sunuşu. F. Barth (Dü.) içinde, *Etnik Gruplar ve Sınırları* (A. Kaya, & S. Gürkan, Çev., s. 7-8). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Kaynakçı, E. R. (2006). Türk Sinema Tarihi ve "Kayıp Filmler". D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 73-80). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Kayra, C. (2015). *Varlık Vergisi: Savaş Türkiye.* İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
Kedourie, E. (1971). *Avrupada Milliyetçilik.* (M. Timurtaş, Çev.) Ankara: Sosyal İlimler Komisyonu Yayınları.
Kemal, A. (1985). *Ömrüm.* (Z. Kuneralp, Dü.) İstanbul: İsis Yayınları.
Kılıç, M. (2007). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Milliyetçiliğinin Tipolojisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(16), 113-140.
Kılıçlı, M. (1992). *Arap Edebiyatında Şuubiye.* İstanbul: İşaret Yayınları.
Kirby, F. (1962). *Türkiye'de Köy Enstitüleri* . Ankara: İmece Yayınları.
Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
Kırımlı, H. (1996). Gaspıralı İsmail Bey: (1851-1914. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
Kobra, M. (2006). *Hatıratım.* (G. Akçura, Dü.) İstanbul: Everest Yayınları.
Kocabaşoğlu, U. (1980). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri.* Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
Kocahanoğlu, O. S. (2005). *Atatürk'e Kurulan Pusu. İzmir Suikasti'nin İçyüzü* . İstanbul: Temel Yayınları.
Koçak, C. (1990). Siyasal Tarih (1923 - 1950). *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Cilt 4, s. 85-154). içinde İstanbul: Cem Yayınevi.
Koçak, C. (2002). Kemalist Milliyetçiliğin Bulanık Suları. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce* (Cilt 4, s. 37-43). İstanbul: İletişim Yayınları.
Koçak, O. (2004). Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz? *Kitap-lık: Aylık Edebiyat Dergisi*(68), 60-65.

Kohn, H. (1934). Pan Movenents. E. Seligman, & A. Johnson (Dü) içinde, *Encyclopaedia of the Social Sciences* (Cilt XI, s. 544-553). New York: The Macmillan Company.
Kohn, H. (1944). *Türk Milliyetçiliği.* (A. Çetinkaya, Çev.) İstanbul: Hilmi Kitabevi.
Kohn, H. (1983). *Panislavizm ve Rus Milliyetçiliği.* (A. O. Güner, Çev.) İstanbul: Kervan Yayınları.
Koloğlu, O. (2002). *İttihatçılar ve Masonlar.* İstanbul: Eylül Yayınları.
Konuralp, S. (2006). Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 65-72). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Köprülü, M. F. (1930). *XVII nci Asır Sazşairlerinden: Kayıkçı Kul Mustafa ve Genç Osman Hikayesi.* İstanbul: Evkaf Matmaası.
Köprülü, M. F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Ötüken .
Köroğlu, E. (2004). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı: (1914-1918) Propagandadan Milli Kimlik İnşâsına.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Köroğlu, E. (2017). Sunuş: Bu Bir "Türkçe'de İlk Roman Değildir! Hayal-i Celâl'i Konumlandırma Denemesi. E. Kılıç (Dü.) içinde, *Hayal-i Celal* (s. 7-20). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
Köse, O. (2014). Rusya'nın Kırım ve Kafkasya'da Hristiyan Nüfusu İskan Siyaseti: (1770-1870). M. Hacısalihoğlu (Dü.) içinde, *1864 Kafkas Tehciri: Kafkasya'da Rus Kolonizasyonu, Savaş ve Sürgün* (s. 117-135). İstanbul: YTÜ.
Kösemihal, N. Ş. (1995). *Sosyoloji Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.
Köymen, M. A. (2000). *Büyük Selçuklu İmparatorluğu Tarihi* (Cilt I). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Kudret, C. (1977). *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman: Tanzimattan Meşrutiyete Kadar (1859-1910)* (Cilt 1). İstanbul: Varlık Yayınevi.
Kudret, C. (1978). *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman: Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e (1859-1959)* (Cilt 2). İstanbul: Varlık Yayınları.
Kudret, C. (1990). *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman: Cumhuriyet Dönemi (1923-1959)* (Cilt 3). İstanbul: İnkilap Kitabevi.
Kuneralp, Z. (1981). *Sadece Diplomat.* İstanbul: İstanbul Matbaası.
Kuper, S. (2014). *Futbol Asla Sadece Futbol Değildir.* (S. Gürtunca, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
Kurt, Ü. (2012). *"Türk'ün Büyük Biçare Irkı" Türk Yurdu'nda Milliyetçiliğin Esasları (1911-1916).* İstanbul: İletişim Yayınları.
Kushner, D. (1998). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu.* (Z. Doğan, Çev.) İstanbul: Fener Yayınları.
Kutlay, N. (1990). *İttihad-Terakki ve Kürtler.* Stockholm: Vejin Förlaget.
Küçük, Y. (1984). *Aydın Üzerine Tezler: 1830-1980.* İstanbul: Tekin Yayınevi.
Küçükyalçın, E. (2012). *Turna'nın Kalbi: Yeniçeri Yoldaşlığı ve Bektaşilik.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
Külçe, S. (2013). *Firzovik Toplantısı ve Meşrutiyet.* İstanbul: Kitabevi .
L.Horan, J. (1997). *Tuvaletin Sosyal Tarihi.* (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Milliyet Yayınları.
Laclau, E., & Mouffe, C. (1992). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji.* (A. Kardan, & D. Şahiner, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Lanson, G. (2017). *Edebiyat Tarihinde Usul: Edebi Metin ve İnsan.* (Y. Ş. Kılıçel, Çev.) İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Levent, S. (2016). *Japon Turancılığı.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Levi, E. (2011). *Mozart ve Naziler.* (D. B.Cenkciler, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
Levy, N. (2008). Yakından Korunan Düzen: Abdülhamit Devrinden İkinci Meşrutiyet Dönemine Bekçi Örneği. A. T. Noemi Levy (Dü.) içinde, *Osmanlı'da Asayiş Suç ve Ceza: 18-20. Yüzyıllar.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Lewis, B. (1992). *İslam'ın Siyasal Dili.* (F. Taşar, Çev.) İstanbul: Rey Yayıncılık.
Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu.* (M. Kıratlı, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Locke, J. (2004). *Eğitim Üzerine.* (A. Uğur, Çev.) Ankara: Yeryüzü Yayıevi.
Loti, P. (2002). *Doğu Düşleri Sona Ererken.* (F. Ersöz, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
Lowry, H. W. (1991). *Büyükelçi Morgenthau'nun Öyküsü'nün Perde Arkası.* (B. Torfilli, Çev.) İstanbul: İsis Yayınları.
Lyons, J. (2012). *Hikmet Evi: Araplar Batı Medeniyetini Nasıl Dönüştürdü.* (Ş. Bıyıklı, & M. Savan, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
M.Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları.* (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
M.Hardt,A.Negri. (2001). *İmparatorluk.* (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Macciocchi, M. A. (1977). Hegemonya, Tarihi Blok, Devlet 1. *Birikim*(26), 41-66.
Macciocchi, M. A. (1977). Hegemonya, Tarihi Blok, Devlet 2. *Birikim*(27), 40-51.
Makal, O. (2015). *Beyaz Perdede ve Sahnede Nazım Hikmet.* İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
Makdisi, U. (2007). Osmanlı Oryantalizmi. A. Yıldız (Dü.) içinde, *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (A. Yıldız, Çev., Cilt 107, s. 271-315). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
Maktav, H. (2006). Vatan, Millet, Sinema. *Birikim*, 71-83.
Malcles, L.-N., Lheritier, A., & Acaroğlu, M. (2003). *Batı'da ve Türkiye'de Kaynakça Tarihi.* (M. Acaroğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Malik, H. A. (1933). *Türkiye'de Sinema ve Tesirleri.* Ankara: Kitap Yazanlar Kooperatifi .
Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve Ütopya.* (M. Okyayuz, Çev.) Ankara: Epos Yayınları.
Marmara, R. (2006). *İstanbul Latin Cemaati ve Kilisesi.* (S. Özen, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
Marx, K. (2011). *Kapital* (Cilt 1). (M. Selik, & N. Satlıgan, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi.* (O. Geridönmez, & T. Ok, Çev.) İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
McCarthy, T. (2016). *Tenten ve Edebiyatın Gizemi.* (C. Taşçıoğlu, Çev.) İstanbul: Notos Kitap.
Melikoff, İ. (2012). *Ebu Müslim: Türk - İran Epik Geleneği İçinde Horasan Teberdarı.* (A. San, Çev.) İstanbul: Elips Kitap.
Meral, Y. (2007). *Yeni Ahit Kanonu'nun Oluşumu (I. IV. Asırlar) (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).* Sakarya.
Meriç, C. (1967). *Saint Simon: İlk Sosyolog ilk Sosyalist.* İstanbul: Çan Yayınları.
Merton, R. (2010). Bilimde Matta Etkisi. V. S. Öğütle, & B. Balkız (Dü) içinde, *Bilim Sosyolojisi İncelemeleri: Temel Yaklaşımlar, Kavramlar ve Tartışmalar* (s. 221-246). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Michaud, G. (2006). Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması. K. Alver (Dü.) içinde, *Edebiyat Sosyolojisi* (H. Uçan, Çev., s. 53-63). Ankara: Hece Yayınları.

Milli Sinema: Açık Oturum. (1973). İstanbul: Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü.

Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınevi.

Montesquieu. (1998). *Kanunların Ruhu Üzerine* (Cilt I-II). (F. Baldaş, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya* (Cilt 3). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2001 a). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B. (2001 b). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a* (Cilt 2). İstanbul: İletişim Yayınları.

Morgenthau, H. (2005). *Büyükelçi Morgenthau'nun Öyküsü.* (A. Tuygan, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.

Mosca, G. (1963). *Siyasi Doktrinler Tarihi: Eskiçağ'dan Zamanımıza Kadar.* (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.

Mulvey, L. (2010. a). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker, & Y. Topçu (Dü) içinde, *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Mulvey, L. (2010. b). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Üzerine King Vidor'un "Duel in the Sun"ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünenler. S. Büker, & Y. Topçu (Dü) içinde, *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri.* İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Murdoch, I. (1992). *Ateş ve Güneş.* (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mutluay, R. (1976). *50 Yılın Türk Edebiyatı.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Mutluçağ, H. (Dü.). (1972). *Anadolu'nun Taksimi Planı: Rus Sovyet Devlet Arşivi Gizli Belgelerinde.* İstanbul: Belge Yayınları.

Naci, F. (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme.* İstanbul: Gerçek Yayınları.

Nadi, Y. (1955). *Ali Galip Hadisesi.* İstanbul: Sel Yayınları.

Nagel, J. (2009). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. A. G. Altınay (Dü.) içinde, *Vatan Millet Kadınlar* (A. Bora, Çev., s. 65-101). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nairn, T. (2015). *Milliyetçiliğin Yüzleri: Janus'a Yeni Bir Bakış.* (S. Kırdar, & M. Ratip, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Natalie, Ş. (2008). *Biz Ermeniler ve Türkler.* (N. Aktan, Çev.) İstanbul: Peri Yayınları.

Neuman, W. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar* (Cilt II). (S. Özge, Çev.) Ankara: Yayın Odası.

Newton, I. (2012). *Kutsal Kitabın Yorumu: Daniel'in Kehanetleri ve Aziz John'un Mahşeri Üzerine Gözlemler.* (A. Altındal, Çev.) İstanbul: MEDAM Bahçeşehir Üniversitesi Medeniyet Araştırmalar Merkezi.

Nikols, G. (1990). *Sarıkamış Harekatı (12-24 Aralık 1914).* (E. K. Nazmi, Çev.) Ankara: Genel Kurmay Basım evi.

Nişanyan, S. (2008). *Yanlış Cumhuriyet: Atatürk ve Kemalizm Üstüne 51 Soru.* İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Noel, E. W. (1999). *Kürdistan 1919.* (B. Birer, Çev.) İstanbul: Avesta Yayınları.

O.Gabbard, G., & Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema.* (Y. Eradam, & H. Satılmışoğlu, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayın.

Oba, A. E. (1995). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu.* Ankara: İmge Kitabevi .
Ocak, A. Y. (1980). *Babailer İsyanı.* İstanbul: Dergah Yayınları.
Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belge(sel) Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(24), 205-212.
Odabaşı, İ. A. (2011). *Osmanlı'da Sosyalizm, Türkçülük ve İttihatçılık.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Odabaşı, İ. A. (2018). Ayestafanos Filmi Hakkında Yeni Bilgiler ve Sinema Haberleri Gazetesi. *Müteferrika*(53), 93-104.
Oğuzertem, S. (2004). Sentetik Bir Salata ya da Fil Hayaleti Olarak Kanon. *Kitap-lık: Aylık Edebiyat Dergisi*(68), 68-69.
Oksaçan, H. E. (2016). *Kadro Dergisi ve İktisadi Devletçilik.* İstanbul: Agora Kitaplığı.
Oktik, N. (2008). Yoksulluk Olgusuna Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *Türkiye'de Yoksulluk Çalışmaları* (s. 21-56). içinde İzmir: Yakın Kitabevi Yayınları.
Onaran, Â. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Onaran, Â. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş.* İstanbul: Filiz Kitabevi.
Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması* (Cilt 1). Ankara: Kitle Yayınları.
Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması* (Cilt 2). Ankara: Kitle Yayınları.
Oran, B. (1988). *Atatürk Milliyetçiliği.* Ankara: Dost Kitabevi .
Oran, B. (2010). *Türkiye'de Azınlıklar: Kavramlar, Teori, Lozan, İç Mevzuat, İçtihat, Uygulama.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Ortaylı, İ. (1995). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı.* İstanbul: Hil Yayın.
Ortaylı, İ. (2006). *Son İmparatorluk Osmanlı.* İstanbul: Timaş Yayınları.
Osmanoğlu, A. (1986). *Babam Sultan Abdülhamd.* Ankara: Selçuk Yayınları.
Ozan, V. (2014-2016). *Kokular Kitabı* (Cilt III). İstanbul: Everest Yayınları.
Öke, M. K. (1991). *Saraydaki Casus: Gizli Belgelerle Abdülhamit Devri ve İngiliz Ajanı Yahudi Vambery.* İstanbul: Hikmet Neşriyat.
Öngider, S. (2007). Resmi İdeoloji Egemen İdeoloji. *Kavram Sözlüğü* (Cilt I, s. 493-497). içinde Ankara: Maki Basın Yayın.
Öz, H. K. (2018). Cumhuriyet Dönemi Türk Sinemasında Kadın Temsili. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*(62), 143-180.
Özbek, M. (1994). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletşim Yayınları.
Özçelik, M., & Güneş, M. (2018). *Bir 27 Mayıs Tahlili: Silahlı Kuvvetler Birliği (1960-1963).* İstanbul: Sokak Kitapları Yayını.
Özdemir, H. (1989). *Devlet Krizi.* İstanbul: Afa.
Özdemir, H. (1997). Siyasal Tarih (1960-1980). S. Akşin (Dü.) içinde, *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye* (Cilt 4, s. 191-264). İstanbul: Cem Yayınevi.
Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi.* Ankara: İmge Kitabevi.
Özen, M. (2006). Fransız Firma Pathe Freres İstanbul'da, 1908-1914. D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 57-64). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Özen, S. (2015 a). Manakilerin Objektifinden "Hürriyet Çekimleri". (Ö. Çeliktemel-Thomen, Dü.) *Toplumsal Tarih Dergisi*(255), 50/56.
Özen, S. (2015 b). Bir Tarih Malzemesi Olarak Film: Manaki Kardeşlerin "Hürriyet" Çekimleri. (Ö. Çeliktemel-Thomen, Dü.) *Toplumsal Tarih Dergisi*(255), 62-71.

Özen, S. (2016). Padişahın Filmi Suret ve Propaganda. *Doğu Batı*(75), 181-198.
Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Günümüze: Türk Sinemasında İlk'ler.* İstanbul: Yılmaz Yayınları.
Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması.* Ankara: Bilgi Yayınevi.
Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü.* İstanbul: Horizon İnternational.
Özkaracalar, K. (2001 a). Ortak Yapımların İç ve Yabancı Pazarlardaki Farklı Sunum Biçimleri (1972-1984). D. Derman, & M. Behlil (Dü) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 1, s. 139-148). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Özkaracalar, K. (2001 b). Cüneyt Arkın'ın Polis Cemil Filmlerinde Milliyetçilik ve Halkçılık-Veya Milliyetçi Sol. D. Derman, & Ö. Gökçe (Dü) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 2, s. 113-119). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Özkırımlı, U. (1999). *Milliyetçilik kuramları: Eleştirel bir bakış.* İstanbul: Sarmal Yayınları.
Özmen, Ö. (2015). Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi. *AUDTCF Dergisi*, 415-429.
Özön, N. (1963). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966).* Ankara: Bilgi Yayınevi.
Özön, N. (1970). *İlk Türk Sinemacısı: Fuat Uzkınay.* İstanbul: TSD Yayınları.
Öztekin, M. K. (2011). *Manga: Bir Kültürel Direniş Aracı.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Öztürk, S. (2004). Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923). *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, 3*(3), 77-82.
Öztürk, S. (2006). Çocuk Seyircilere Yönelik Yasal Kısıtlama Girişimleri: Fuat Umay'ın Yasa Teklifleri (1926-1941). D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 5, s. 155-172). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Öztürk, S. (2009). Söylemsel İnşalardan Üretilen Sansür ve Denetim Efsanesi (1896-1923). D. Bayrakdar (Dü.) içinde, *Türk Flm Araştırmalarında Yeni Yönelimler* (Cilt 8, s. 43-56). İstanbul: Bağlam Yayınları.
Özuyar, A. (2007). Türk Sinemasında Kore Savaşı. *Sinematürk*(14), 24-28.
Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni.* Ankara: De Ki .
Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945).* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
Özyılmaz, Ö. (2015). 1930 ve 1940'larda Milil bir Fantezi Olarak Yıldız Yarışmaları. (Ö. Çeliktemel-Thomen, Dü.) *Toplumsal Tarih Dergisi*(255), 80-85.
Özyüksel, M. (1988). *Osmanlı-Alman İlişkilerinin Gelişim Sürecinde Anadolu ve Bağdat Demiryolları.* İstanbul: Arba Yayınları.
Parer, B. (2002). Rus Edebiyatında Fütürizm. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, 42*(1/2), 43-65.
Paret, R. (1995). *Kur'an Üzerine Makaleler.* (Ö. Özsoy, Dü., & Ö. Özsoy, Çev.) Ankara: Bilgi Vakfı Yayınları.
Parla, J. (2004). Edebiyat Kanonları. *Kitap-lık: Aylık Edebiyat Dergisi*(68), 51-54.
Parla, J. (2011). Yaralı Dil: Türkiye'nin Dil Reformu ve Romanın Kanonluğu. *Kült: İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel Araştırmalar Dergisi*(1), 62-79.
Parla, T. (1989). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, T. (1991). *Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları: Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri* (Cilt II). İstanbul: İletişim Yayınları.
Parla, T. (1992). *Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları: Atatürk'ün Nutuk'u* (Cilt I). İstanbul: İletişim Yayınları.
Parla, T. (1995). *Türkiye'de Siyasi Kültürün Resmi Kaynakları: Kemalist Tek Parti İdeolojisi ve CHP'nin Altı Oku* (Cilt III). İstanbul: İletişim Yayınları.
Pastoureau, M. (1997). *Şeytan Kumaşı: Çizgilerin ve Çizgili Kumaşın Tarihçesi.* (İ. Yılmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
Pastoureau, M. (2005). *Mavi: Bir Rengin Tarihi.* (İ. M. Uysal, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
Pastoureau, M. (2016). *Siyah: Bir Rengin Tarihi.* (M. Tufan, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
Paşa, E. (2003). *Çanakkale Savaşı Hatıraları.* (N. Uğurlu, Dü.) İstanbul: Örgün Yayınevi.
Paşa, İ. (1985). *1. Cihan Savaşı ve Sarıkamış: Sibiryada Esaretten Kaçış.* (N. Öklem, Dü.) İzmir: Bilgehan Basımevi.
Paşa, M. C. (2014). *Eski ve Modern Türkler.* (G. Beker, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
Paşa, T. (1931). *Abdülhamit ve Yıldız Hatıraları.* İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
Peirce, C. S. (2004). *Mantık Üzerine Yazılar.* (H. Yıldız, Çev.) İstanbul: Öteki Yayınevi.
Pekman, Y., Balay, M., Erdoğan, T., & Karaboğa, K. (2011). *Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları* (Cilt 2). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Perin, C. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri.* İstanbul: Pulhan Matbaası.
Platon. (1971). *Devlet.* (S. Eyüboğlu, & M. A. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
Polat, N. H. (1991). *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
Ragıp, M. (2007). *Meşrutiyet'ten Önce Manastır'da Patlayan İlk Tabanca.* İstanbul: Bengi Yayınları .
Rasim, A. (1987). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Reform Çabaları İçinde Batış Evreleri.* (H. V. Velidedeoğlu, Dü.) İstanbul: Çağdaş Yayınları.
Rathmann, L. (2001). *Alman Emperyalizminin Türkiye'ye Girişi.* (R. Zarakolu, Çev.) İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
Refik, A. (1932). *Onaltıncı Asırda Rafizilik ve Bektaşilik.* İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
Refik, A. (1998). *Kafkas Yollarında: İki Komite İki Kıtâl.* (O. Z. Kocahanoğlu, Dü.) İstanbul: Temel Yayınları.
Reinalter, H. (2010). *Mozart ve Gizli Örgütler.* (F. Karahasanoğlu, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
Renan. (1946). *Nutuklar ve Konferanslar.* (Z. İshan, Çev.) Ankara: Sakarya Basımevi.
Ricaut. (ty.). *Türklerin Siyasi Düsturları.* (M. Uzmen, Dü.) İstanbul: Tercüman Yayınları.
Rıfat, M. (2008). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* (Cilt I). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Rıfat, M. (2008). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* (Cilt II). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Rıza, A. (1988). *Meclis-i Mebusan ve Ayan Reisi Ahmet Rıza Bey'in Anıları.* İstanbul: Arba Yayınları.
Rodrigue, A. (1997). *Türkiye Yahudilerinin Batılılaşması.* İstanbul: Ayraç Yayınevi.

Rossi, P. (2009). *Modern Bilimin Doğuşu.* (N. Domaniç, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
Rouviêra, N. (2010). *Asteriks ya da Uygarlığın Işıkları.* (İ. Yergüz, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
Rowland, C. (2011). Giriş: Kurtuluş Teolojisi. *Kurtuluş Teolojisi.* içinde İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Ryan, M. (2013). *Eleştiriye Giriş: Edebiyat, Sinema, Kültür.* (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki.
Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinamasının İdeoloji ve Politikası.* (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
S.Turner, B. (2001). *Marx ve Oryantalizmin Sonu.* (H. Keskinok, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
Sabahattin, P. (1965). *Türkiye Nasıl Kurtarılabilir?* (M. Sencer, Çev.) İstanbul: Elif Yayınları.
Sadoğlu, H. (2010). *Türkiye'de Ulusculuk ve Dil Politikaları.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Sağlam, H. (2011). Adolf Hitler'in Mimarlık Tutkusu. *Mimarlık ve Politika* (s. 60-69). içinde Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
Sağlık, M. (1996). Sinemamızın İlk Yılları: Faruk Kenç ile Söyleşi. *Kurgu Dergisi*(14), 97-108.
Said, E. (2010). *Şarkiyatçılık.* (B. Ünler, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
Sak, S. (2012). *Türk Sinamasında Efelik Kültürünün Yansımaları (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).* Ankara.
Sakayan, D. (Dü.). (2000). *11 Nisan Anıtı.* İstanbul: Belge Yayınları.
Sancar, S. (2007). Hegemonya. F. Başkaya (Dü.) içinde, *Kavram Sözlüğü: Söylem ve Gerçek* (Cilt I, s. 205-211). Ankara: Maki Basın Yayın.
Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar.* İstanbul: İletişim Yayınları.
Sand, Ş. (2011). *Yahudi Halkı Nasıl İcat Edildi.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap.
Saunders, F. S. (2009). *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı: Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı.* (Ü. İnce, Çev.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
Saussure, F. d. (1983). *Genel Dilbilim Dersleri.* (B. Vardar, Çev.) Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
Say, A. (1997). *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Saydam, M. (2013). *Deli Dumrul'un Bilinci: "Türk-İslam Ruhu" Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi.* İstanbul: Metis Yayınları.
Sebottendorf, B. R. (2010). *Eski Türk Masonlarının Uygulamaları: Bektaşi, Gülhaç ve Simya Sırları.* (M. Saltık, Çev.) İstanbul: Hermes Yayınları.
Sekmeç, A. C. (2007 a). "Atatürk'ün Meteahhidi"nin Hikayesi. *Chronicle*(7).
Sekmeç, A. C. (2007 b). Yaşadıklarını Zehra Bilir, Kimse Bilmez. *Chronicle*(9).
Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu.* Ankara: Doruk Yayınları.
Seton-Watson, H. (1964). Milliyetçilik ve Çok Milletli İmparatorluklar. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Sevim, A. (1990). *Anadolu Fatihi Kutalmışoğlu Süleyman Şah.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Sevim, A. (2008). *Herder: Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü.* İstanbul: Bilge Kürtür Sanat.

Sezer, M. Ö. (2014). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
Smymelis, M.-C. (2000). İzmir'de Avrupalı Koloniler ve Etnik-Dini Cemaatler. M. Selen (Dü.) içinde, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yaşamak* (s. 209-234). İstanbul: İletişim Yayınları.
Solanas, F., & Gettino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar 1* (E. Yılmaz, Çev., s. 167-194). içinde Ankara: Orient Yayıncılık.
Söğüt, M. (2000). *Adalet Cimcoz: Bir Yaşamöyküsü Denemesi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Sökmen, T. (1992). *Hatay'ın Kurtuluşu İçin Harcanan Çabalar.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite.* İstanbul: Paradigma Yayınları.
Sözen, Z. (2000). *Fenerli Beyler: 110 Yılın Öyküsü. (1711-1821).* İstanbul: Aybay Yayınları.
Spivak, G. C. (2016). *Madun Konuşablir mi?* (E. K. Dilek Hattatoğlu, Çev.) Ankara: Dipnot.
Stael, M. d. (1952). *Edebiyata Dair.* (S. Hatay, & V. Hayat, Çev.) Ankara: MEB.
Stardelov, İ. (2014). *Balkanların Işık Ressamları: Manaki Kardeşler.* (E. Mahmut, Çev.) Skopje: Cinematheque of Macedonia.
Süreyya, S. (1955). *Denizli Vakası ve Demirci Mehmet Efe.* İstanbul: Sel Yayıncılık.
Şahin, F. K. (2014). Cumhuriyetin Kuruluşuna Kadar Türkiye'de Yardım Cemiyetlerinin Sinema Faaliyetleri ve Kamuoyunda Sinema Algısı (1910-1923). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*(88), 1-36.
Şaşmaz, M. (2004). *Kürt Musa Bey Olayı.* İstanbul: Kitabevi.
Şenoğlu, K. (2007). *Mayatepek Raporları: Türk Tarih Tezi ve Mu Kıtası.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Şenoğlu, K. (2009). *Yusuf Akçura: Kemalizmin İdeologu.* İstanbul: Kaynak Yayınları.
Şıracıyan, A. (2006). *Bir Ermeni Teröristin İtirafları.* (M. K. Orağlı, Çev.) İstanbul: Kastaş Yayınları.
Şklovski, V. (2017). *Don Kişot Nasıl Yapıldı: Modern Kurgu Tekniğinin İcadı.* (A. Çeker, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
T.E.Lawrence. (2014). *Bilgeliğin Yedi Sütunu.* (B. Çölgeçen, Çev.) İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
Taçalan, N. (1971). *Ege'de Kurtuluş Savaşı Başlarken.* İstanbul: Milliyet Yayınları.
Tamer, Ü. (Dü.). (1975). *İhanet Yılları: Amerika'ya Karşı Çalışmaları Araştırma Komitesinin Tutanakları.* (Ü. Tamer, Çev.) İstanbul: Cem Yayınları.
Tanör, B. (1992). *Türkiye'de Yerel Kongre İktidarları (1918 -1920).* İstanbul: Afa Yayınları.
Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler.* İstanbul: Dergah Yayınları.
Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
Tarkan Demir,Nuh Aşan. (2014). Hollywood Kamerasında İslam'ın Ötekileştirilmesi. *Turkish Studies*.
Tatar, B. (1999). *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti.* Ankara: Vadi Yayınları.
Tekelioğlu, O. (2003). Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkân(sızlığı) Üzerine Notlar. *Doğu Batı*(22), 65-77.

Tekin, E., & Doğrusöz, N. (2018). Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve Geleneğin Yeniden İhyası Bağlamında Mehterhâne-i Hâkâni. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, 17*(65), 317-336.

Tekiner, A. (2014). *Atatürk Heykelleri: Kült, Estetik, Siyaset.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Temel, Ö. P. (2016). İlahi Komedya. *DTCF Dergisi*(56), 100-123.

Temizkan, A. (2014). 18. ve 19. Yüzyılda Rusya'nın Kuzey Kafkasya'yı Kolonileştirmesinde Kozakların İşlevi. M. Hacısalihoğlu (Dü.) içinde, *1864 Kafkas Tehciri: Kafkasya'da Rus Kolonizasyonu, Savaş ve Sürgün* (s. 137-169). İstanbul: YTÜ.

Temo, İ. (1987). *İbrahim Temo'nun İttihad ve Terakki Anıları.* İstanbul: Arba .

Tetik, A. (2014). *Teşkilat-ı Mahsusa: (Umûr-ı Şarkıyye Dairesi) Tarihi (1914-1916).* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tevetoğlu, F. (1988). *Milli Mücadele Yıllarındaki Kuruluşlar.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Tevfik, E. (1973). *Yeni Osmanlılar Tarihi.* İstanbul: Kervan Yayınları.

Thomen, Ö. Ç. (2012 a). The Governess. E. Atakav (Dü.) içinde, *Directory of World Cinema: Turkey* (s. 61-63). Intellect Books.

Thomen, Ö. Ç. (2012 b). Binnaz. E. Atakav (Dü.) içinde, *Directory of World Cinema: Turkey* (s. 57-59). Intellect Books.

Thomen, Ö. Ç. (2012 c). Bican Efendi: The Butler. E. Atakav (Dü.) içinde, *Directory of World Cinema* (s. 56-57). Intellect Books.

Thomen, Ö. Ç. (2015 a). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sinema Tarihi. *Toplumsal Tarih Dergisi*(255), 54-55.

Thomen, Ö. Ç. (2015 b). Denetimden Sansüre Osmanlı'da Sinema. (Ö. Çeliktemel-Thomen, Dü.) *Toplumsal Tarih Dergisi*(255), 72-79.

Thomen, Ö. Ç. (2015). Halkevleri'nde Eğitici Sinema Repertuarı: Erken Cumhuriyet Türkiyesi'nde Sinema Eğitim Propaganda (1923-1945). *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi, 6*(2), 50-75.

Thomen, Ö. Ç. (2016). Hayaller Hakikat Olursa: Osmanlı İstanbul'unda Filmler, Gösterimler, İzlenimler (1896-1909). *Doğu Batı*(75), 155-180.

Thomson, K. (1994). *Mozart'ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü.* (M. Spatar, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.

Tibawi, A. L. (1998). İngilizce Konuşan Oryantalistler: İslam'a ve Arap Milliyetçiliğine Yaklaşımlarına Dair Bir Eleştiri. *Krizdeki Oryantalizm* (A. Aydoğan, Çev., s. 49-107). içinde İstanbul: Yöneliş Yayınları.

Tibawi, A. L. (1998). İngilizce Konuşan Oryantalistler: İslam'a ve Araplara Yaklaşımlarına Dair İkinci Eleştiri. *Krizdeki Oryantalistlizm* (A. Rânâ, Çev., s. 109-186). içinde İstanbul: Yöneliş Yayınları.

Tibawi, A. L., Abdülmelik, E., & Algar, H. (1998). *Krizdeki Oryantalizm:Eleştiriler.* Yöneliş Yayınları.

Timeturk. (2008). https://www.timeturk.com/tr/2008/11/21/ulkuculere-soguk-dus.html adresinden alındı

Timur, T. (2002). *Osmanlı Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Todorova, M. (2003). *Balkanları Tahayyül Etmek.* (D. Şendil, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm: Eleştirel Bir Giriş.* (E. Zeybekoğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Toprak, Z. (1982). *Türkiye'de "Milli İktisat" (1908-1918).* Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Toprak, Z. (1985). II. Meşrutiyet Döneminde Paramiliter Gençlik Örgütleri. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt II, s. 531-535). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
Tosuner, T. (2011). *Kavanin-i Yeniçeriyan.* İstanbul: İş Bankası Yayınları.
Toynbee, A. J. (2005). *Hatıralar: Tanıdıklarım.* (D. Öktem, Çev.) İstanbul: Klasik Yayınları.
Tuğrul, S. (2011). Kanon ve Kutsal. *Kült: İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel Araştırmalar Dergisi*(1), 80-93.
Tunaya, T. Z. (1984). *Türkiye'de Siyasi Partiler:: İttihat ve Terakki* (Cilt 3). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
Tunaya, T. Z. (2001). *Türkiye'de Siyasal Gelişmeler (1876-1938) Kanun-ı Esasî ve Meşrutiyet Dönemi* (Cilt 1). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Tunaya, T. Z. (2002). *Türkiye'de Siyasal Gelişmeler (1876-1938) Mütareke, Cumhuriyet ve Atatürk* (Cilt 2). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
Tunçay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Tek Parti Yönetiminin Kurulması (1923-1931).* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
Tunçay, M. (1990 a). Siyasal Tarih (1908 - 1923). *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Cilt 4, s. 27-75). içinde İstanbul: Cem Yayınevi.
Tunçay, M. (1990 b). Siyasal Tarih 1950 - 1960. *Türkiye Tarihi: Çağdaş Türkiye 1908-1980* (Cilt 4). içinde İstanbul: Cem Yayınevi.
Turner, B. S. (2017). *Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi.* (Ü. Tatlıcan, Çev.) Bursa: Sentez Yayıncılık.
Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları.* (D. Özçetin, & B. Özçetin, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.
Tutal, N. (2006). *Söylemler ve Temsiller: Fransızlar Türkleri Nasıl Anımsıyor ya da Fransız İmgeleminde Türkler.* Ankara: Phoenix Yayınevi.
Türk, H. (2014). "Sihirden Nefret Eden Bir İlüzyonist":Bourdieu, Gelenek ve İdeoloji. G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Dü) içinde, *Ocak ve Zanaat* (s. 605-626). İstanbul: İletişim Yayınları.
Türkeş, Ö. (2009). Güdük Bir Edebiyat Kanonu. T. Bora (Dü.) içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm* (Cilt 2, s. 425-448). İstanbul: İletişim Yayınları.
Türkgeldi, A. F. (1984). *Görüp İşittiklerim.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Türkkan, R. O. (1975). *Tabutluktan Gurbete.* İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
Türkoğlu, N. (2000). *Görü-yorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü.* İstanbul: Der Yayınları.
Tütengil, C. O. (1954). *Prens Sabahattin.* İstanbul: İstanbul Matbaası.
Uğurlu, N. (2012). *Kuvayı Seyyare: Çerkez Ethem Kuvvetleri.* İstanbul: Örgün Yayınları.
Uludağ, M. E. (2013). Düş Kırıklığı Bağlamında Tevfik Fikret ve Vatan. *Turkish Studies. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 8,* 2685-2695.
Uluğ, N. H. (1975). *Halifeliğin Sonu.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ulusoy, N. (2015). Bana Derler Şoför Nebahat: "Bir Gelinlik Kız"ın Karşıt Giysici Olarak Portresi. *Doğu Batı*(72), 197-212.
Umar, B. (1974). *İzmir'de Yunanlıların Son Günleri.* Ankara: Bilgi Yayınevi.
Uzel, N. (2008). *Atatürk'e Nasıl Vize Verdim: İngiliz İstihbarat Subayı Yüzbaşı Bennett Anlatıyor.* İstanbul: Selis Kitaplar.
Valla, L. (1922). *The Treatize of Lorenzo Valla on the Donation of Constantine.* (C. B.Coleman, Çev.) Yale Univercity Press.
Vambery, A. (1993). *Bir Sahte Dervişin Orta Asya Gezisi.* (A. Özalp, Dü.) İstanbul: Ses Yayınları.
Vermes, G. (2005). *Ölü Deniz Parşömenleri: Kumran Yazıtları.* (N. Çelebioğlu, Çev.) İstanbul: Nokta Yayınları.
Vico, G. (2007). *Yeni Bilim.* (S. Ö. Akkaş, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
Vigarello, G. (1996). *Temiz ve Kirli: Ortaçağ'dan Günümüze Vücut Bakımının Tarihi.* (Z. İlkgelen, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
W.Adorno, T., & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği.* (N. Ülner, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Walby, S. (2009). Kadın ve Ulus. A. G. Altınay (Dü.) içinde, *Vatan Millet Kadınlar* (M. Ağduk-Gevrek, Çev., s. 35-63). İstanbul: İletişim Yayınları.
Wallach, J. (2004). *Çöl Kraliçesi.* (P. Özgören, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
Wallach, J. L. (1983). *Bir Askeri Yardımın Anatomisi: Türkiye'de Prusya-Alman Askeri Heyetleri (1835-1919).* (F. Çeliker, Çev.) Ankara: Gnkur. Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Bşk. Yayınları.
Wayne, M. (2011). *Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
Weber, E. (2007). *Köylülerden Fransızlara: Fransa Kırsalının Modernleşmesi (1870-1914).* (Ç. Sümer, Çev.) Ankara: Heretik Yayıncılık.
Weber, M. (2012). *Ekonomi ve Toplum* (Cilt C.1). İstanbul: Yarın Yayınevi.
Wittek, P. (1943). Ankara Bozgunundan İstanbul'un Zaptına (1402-1455). Ankara: Türk Tarih Kurumu.
Yeğenoğlu, M. (2003). *Sömürgeci Fantaziler.* İstanbul: Metis Yayıncılık.
Yıldırım, T. (2015 a). Ttirk Sinema Tarihyazımı ve Türler Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948-1959). *Doğu Batı*(72), 27-66.
Yıldırım, T. (2015 b). Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş: Tarihi Flmler - Komediler - Polisiyeler (1948-1959). *Doğu Batı*(73), 209-245.
Yıldırım, T. (2015 c). Türk Sinema Tarihyazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Melodramlar - Köy Filmleri (1948-1959). *Doğu Batı*(74), 29-66.
Yıldız, A. (2001). *Ne Mutlu Türküm Diyebilene: Türk Ulusal Kimliğinin Etno-Seküler Sınırları (1919-1938).* İstanbul: İletişim Yayınları.
Yıldız, A. (2011). *Burhan Asaf Belge: Üç Dönem Bir Aydın (1899-1967).* İstanbul: İletişim Yayınları.
Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması.* İstanbul: Hayalet Kitap.
Yüksek Adalet Divanı Kararları: İstanbul Yassıada 14 Ekim 1960-15 Eylül 1961. (2007). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
Yüksel, E. (2015). Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri ve Şiddet. *Doğu Batı*(74), 135-152.
Zaptçıoğlu, D. (2012). *Yeterince Otantik Değilsiniz Padişahım: Modernlik, Dindarlık ve Özgürlük.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Zümrüt, Ş. (2004). *Mareşal Fevzi Çakmak'ın Millet Partisi ve Siyasal Kişiliği (Basılmamış Doktora Tezi)*. İstanbul.
Zürcher, E. J. (1987). *Milli Mücadelede İttihatçılık.* (N. Salihoğlu, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
Zürcher, E. J. (1992). *Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası* . (G. Ç. Güven, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi.* (Y. S. Gönen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.