



Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi

Abant Journal of Cultural Studies

2022, 7(14): 66 – 86



Kıbrıs Tarihi Film Afişlerinde Türk Bayrağı ve Tarih Bilinci (1950-1970)

Turkish Flag and History Consciousness in Cyprus History Movie Posters (1950-1970)

Gökçe MARŞAP ¹ 

Geliş Tarihi (Received): 21.07.2022

Kabul Tarihi (Accepted): 11.08.2022

Yayın Tarihi (Published): 29.10.2022

z: Bu çalışmanın amacı, Türk sineması Kıbrıs tarihi film afişlerinde yer alan Türk bayrağının kullanımını belirlemek ve film afişlerindeki göstergelerin yarattığı anlamları irdelemektir. Makalenin ana perspektifi içinde Kıbrıs tarihi filmlerinden Kıbrıs'ın Belalı EOKA, Kıbrıs Şehitleri ve Kıbrıs Volkanı filmleri seçilmiş, bu bağlamda filmlerin künyeleri ile beraber afiş yorumlamaları yapılmıştır. Bu kapsamda, Kıbrıs tarihi film afişlerinin, 1950-1970 döneminde çevrilmiş Kurtuluş savaşı film afişleriyle olan bağı incelenerek, ortak etkileşimi ve yansıtılmak istenen tarih bilinciyle ilgili göstergeleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kıbrıs, Türk Sineması, Tarih Bilinci, Afiş, Göstergebilim.

&

Abstract: The aim of this study is to determine the use of the Turkish flag in Turkish cinema Cyprus historical film posters and to examine the meanings created by the signs on film posters. Within the main perspective of the article, the films Kıbrıs'ın Belalı EOKA, Kıbrıs Şehitleri and Kıbrıs Volkanı were selected from the historical films of Cyprus, and in this context, poster interpretations were made together with the film credits of the films. In this context, the link between the posters of the Cyprus historical films and the posters of the War of Independence films made in the 1950-1970 period was analyzed and their common interaction and indicators related to the historical consciousness desired to be reflected were determined.

Keywords: Cyprus, Turkish Cinema, History Consciousness, Poster, Semiotics.

Atıf/Cite as: Marşap, G. (2022). Kıbrıs Tarihi Film Afişlerinde Türk Bayrağı ve Tarih Bilinci (1950-1970), Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 7(14): 66-86.

İntihal-Plagiarizm/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal iermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akader>

Copyright © Published by Bolu Abant İzzet Baysal University, Since 2016 – Bolu

¹ Dr, e-posta: gokcemars@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1292-4476

Giriş

İnsanlık tarihi ve medeniyet süreci, teknolojik ilerlemenin hem bir dizi ekonomik, sosyal ve kültürel değişime ve dönüşüme yol açtığını gösteren sayısız örnekle doludur. Teknolojik ilerlemeler, toplumun yapısal gelişimini, ekonomik ve sosyal yaşamı üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahiptir. Kolektif ve tarih bilinci, bir toplumun geçmişi ve ortak imgelerle paylaştığı duygu ve düşünceler sinema filmlerle aktarılmaktadır.

Bu perspektifte hatırlanan ya da hatırlatılan geçmiş, küçük ya da büyük bir sosyal grubu birleştiren ortak bir kimliğin keşfi gibidir. Bir toplumda bireysel ve sosyal yaşantılar içinde kimlik var olur, değişir ve dönüşür. Toplumsal hafıza, nesiller arası böylece aktarılmış olur. Sosyal hafıza, geçmiş olaylara aşina olmak ve bazen geriye gitmek, geçmişi yeniden yapılandırmak olarak da tanımlanabilir. Sadece tarihsel verilerin bulunabileceği ve gerektiğinde geçmişe bakılabileceği kültürel hazne olarak, aynı zamanda bir mücadele alanı ve kendi içinde politik, kültürel bir süreçle beraber şekillenir.

Özellikle 1955 yılından sonra Kıbrıslı Türklere yöneltilen Rum terörü karşısında; Türk basını, kamuoyu ve hükümetleri ile birlikte yer almıştır. Kıbrıs Türk toplumuna yapılan saldırıların sinemaya aktarılmıştır. 1959 yılında Türk sinemasında ilk kez Kıbrıs tarihi film türünün doğmasına neden olmuştur. Dünya gündeminde büyük yer tutan, Kıbrıs'ta yaşanan çetin mücadeleler ve Kıbrıslı Türklerin bağımsızlık ve özgürlük yolunda, en zor koşullarda göstermiş olduğu kahramanlıklar, Türk film yapımcılarının da gündemine girmiş, Türk sinemasında yeni Kıbrıs tarihi filmleri başlamıştır.

Tarihi filmlerin önemli özelliği, toplumsal belleği güçlendirirken, tarihi kayda alan, tarihle bağını sinema yoluyla izleyiciyle buluşturan önemli bir türdür. Sinema, sanat olmanın ötesinde farklı anlamlar taşıyan toplumsal bir gerçekliği, özellikle tarihi film ölçeği düşünüldüğünde kolektif bilinci, zihinde ve kültürde belleğin şekillenmesini sağlamaktadır. Bu süreçte Türk sineması Türk Kurtuluş Savaşı, Kıbrıs, Kore film türleriyle bu ilişkiyi başlangıcından itibaren kurmuş ve 1950'lerde Kurtuluş Savaşı filmleri yükselişe geçmiş, çok sayıda film üretilmiştir. Böylece sinema ve tarih ilişkisinin başlangıcı yapılmış, sinemanın tarihle olan bağı güçlenmiştir.

Bu çalışmanın amacı, göstergebilimin kuramı kapsamında göstergebilime genel bir çerçeve çizilmesi ve Kıbrıs tarihi film afişleriyle, tarihsel değerlerin yaratım sürecinin incelenmesidir. Çalışmanın pratiğinde göstergebilim ve anlambilimden yola çıkılarak, film afişlerde yer alan göstergelerle anlamın düzenleme ve iletme biçimi üzerinde durulmuştur. Bu özgün yazımda Kıbrıs tarihini anlatan üç film seçilmiştir. Bu tarihi filmler, *Kıbrıs'ın Belalı EOKA*, *Kıbrıs Şehitleri* ve *Kıbrıs Volkanı*'dır. Ancak, bu filmlerine internet ortamında ulaşılmadığından filmlere dair bilgiler yayınlardan derlenmiştir. Çalışmanın ana eksenini afişler olduğundan, örneklem olarak seçilen filmlerin afişlerinin ulaşılabilir olması bu çalışmanın akışını değiştirmemiştir. Bu noktada belirlenen filmler üzerinden film afişlerinde yer alan ortak gösterge olan Türk bayrağının kullanımına dikkat çekilerek, 1950-1970 döneminde yoğunlaşan Kurtuluş Savaşı tarihi film afişleri arasından seçilen Türk bayrağı örneği oluşturabilecek film afişleri üzerinden benzerlikler ortaya çıkarılarak olası anlamlar yorumlanmıştır.

Kıbrıs meselesi

Dünya tarihinin bütün dönemlerinde Akdeniz'in kilit noktası olan Kıbrıs adası sürekli ilgi odağı olmuş ve uluslararası kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Adanın, dikkat çekici bir unsur olmasının temel kaynağı ise Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarının ortasındaki stratejik konumudur. Özellikle Doğu Akdeniz'in düğüm noktasını teşkil etmesi, Türkiye ve Suriye kıyılarına olan yakınlığı, ayrıca Ege Denizi'nin giriş çıkışına etkisiyle Mısır ve Süveyş Kanalı'na olan yakınlığı açısından, adanın stratejik önemi belirgindir (Keser, 2007, s. 41-42). Kıbrıs adası, Osmanlılar tarafından fethedildiği 1571 yılına kadar, Eski Mısır, Hitit, Miken, Finike, Asur, Makedon, Roma, Bizans, Arap, İngiliz, Lüzinyan, Ceneviz

ve Venedik yönetimleri altında kalmıştır. Nitekim bu devletler, Ada'da farklı kültürel izlerin, dokuların kalmasına, birbirinden farklı türden halkların kültürlerinin oluşmasında etkili olmuştur.

Öte yandan, Osmanlı için Ada'nın stratejik bir önemi vardır. 1571 yılında Osmanlı egemenliği altına giren Ada, 1978 Ayastefanos Antlaşması'nın değiştirilmesine karşılık olarak İngiltere'nin yönetime geçmiştir. Kıbrıs, 1571-1877 yılları arasında üç asır gibi bir süre Osmanlı İmparatorluğu'nun hakimiyetinde kalmıştır. 93 Harbi olarak da bilinen Osmanlı-Rus savaşı sonrasında, savaşın kaybedilmesinin belli sonuçları olmuştur. Kıbrıs'ın Osmanlı hakimiyeti devam ettirilmiştir. Ancak, yönetim İngilizlere geçmiş ve İngiltere, Ada'nın yönetimi için "Komiser" tayin etmiştir¹.

Ada'nın 1878'de İngiltere'ye geçici olarak devrinden Kıbrıs Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar geçen İngiliz Sömürge dönemini iki safhada incelemek gerekir. Birinci safha, Kıbrıs'ın geçici olarak İngiltere'ye devrinden 1914 tarihinde Ada'nın resmen İngilizler tarafından ilhakına kadar sürmektedir. Kıbrıs'ın İngiliz idaresindeki ikinci safhası, bir Crown Colony "Taç Koloni" olarak Kıbrıs Cumhuriyeti'nin ilanına kadar geçen süredir (Çay, 1989: 17).

Lozan antlaşması üzerine yazılan bütün kitaplar, Türkiye Büyük Millet Meclisi hükümetinin, bu konferansta bağımsızlık amacını gerçekleştirme çabasında olduğu belirtilmektedir. Lozan'a giden temsilciler ve Ankara hükümeti Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yapılan bütün barış antlaşmalarının içerdiği ekonomik hükümleri ve bunların olası etkilerini incelemiştir (Çavdar, 1992: 195).

NATO Konseyi'nin 22 Ekim 1951'de Türkiye ve Yunanistan'ı NATO'ya kabul etmeye karar vermesi, Türkiye'nin bir müddet için dikkatlerini bu yöne çevirmesine neden olmuştur. 1952 yılında Türk ve Yunan Devlet insanları, birbirlerinin ülkelerine karşılıklı ziyaretlerde bulunmuşlardır. Fakat, karşılıklı ilişkiler ve NATO'ya girme gibi durumlar, Yunanistan'ın gizli gayelerinden vazgeçirememiştir (Serter, 1973: 48-49).

1954 yılında Türkiye Milli Talebe Federasyonu bir Kıbrıs Komitesi kurulmuş, ardından "Kıbrıs Türk'tür Komitesi" de oluşturulduktan sonra Türkiye'de hızla yayılan Kıbrıs Türk'tür Komiteleri mitinglerle, bildirimlerle, her türlü propaganda vasıtası ile çalışarak dünyanın ve Türkiye'nin her yanına Kıbrıs Türklerinin seslerini duyurmaya, bütün Türkiye'de bir heyecan dalgası estirmeye başlamıştır. Kıbrıs Türkleri ile Türkiye'deki bu hareketlenme ve Kıbrıs'a sahip çıkmaları karşısında Rumlar daha da alevlenmiş ve silahlı bir illegal örgütlenmeye başlamıştır (Akmaral, 2004: 93-94).

Bu arada Yunanistan'dan gelen Albay Grivas, 1955 yılında E.O.K.A. terör örgütünü kurmuş ve adadaki şiddet giderek artmıştır². 1955-1958 döneminde Kıbrıslı Türkler 33 karma köyü terk etmek zorunda kalmıştır. Bu durumda İngiltere, 1956 yılında sadece Kıbrıslı Rumların değil, Kıbrıslı Türklerin de "kendi kaderini tayin etme" hakkına sahip olduğunu ve bu çerçevede bölünme talebinin de geçerli bir seçenek olduğunu ilan etmiştir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçte, Ada'daki Rumların Enosis³ adı verilen Yunanistan ile birleşmeye yönelik faaliyetleri adadaki barış ortamını bozmuştur. Kıbrıslı Rumlar, Yunanlıların *Megali Idea* hedefinde "Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakına dayanan Enosis düşüncesinde 1955'te E.O.K.A. adında gizli örgüt kurup terör saldırılarıyla resmî daireleri hedef almış ve adada Türkleri katletmişlerdir⁵. Türkler de kendilerini savunmuş, TMT (Türk Mukavemet Teşkilatı) gizli örgütünü kurmuş ve Rumlara karşı direnmiştir. 1960'ta bağımsız Kıbrıs Cumhuriyeti Devleti kurulmuş ve Makarios, devletin Cumhurbaşkanı, Kıbrıslı Türk Dr. Fazıl Küçük, Cumhurbaşkanı yardımcısı olmuştur. Ancak Makarios 1963'te Türklerin yönetimle ilgili haklarını ellerinden alarak, kanlı saldırılarla Türklerin adadaki varlığına son verilmek istemiştir (Çevik, 2015: 95).

Türkiye'de demokratik düzenin işlemei bakımından Kıbrıs meselesinin bir özelliği olmuştur. İlk defa Kıbrıs meselesi ile dış politikayla demokratik usullerin bağlantısı bir sınavdan geçmiştir. Ancak, Demokrat Parti iktidarının bu sınavı başarı ile vermiş olduğu söylenememektedir. Demokrat Parti hükümetleri, Kıbrıs meselesinin gelişmeleri sırasında kamuoyunun davranışını yakından izlemekle beraber, bu izlemenin doğal sonucu ve zorunluluğu olan, parlamentoya danışma ve parlamento kanalı ile

kamuoyunu aydınlatma görevinden genel olarak kaçınmıştır. Hükümet bilgi tekeli elinde tutarak, kendisini kamuoyunun ve muhalefetin üstünde tutmaya çalışmıştır (Armaoğlu, 1963: 549). Demokrat Parti, iktidarda kaldığı on yıllık periyotta Kıbrıs meselesiyle ilgili üç ayrı politika benimsemiştir. İlk olarak, Kıbrıs davasının yalnız İngiltere'yi ilgilendiren bir iç mesele olduğu ve dolayısıyla Lozan Barış Antlaşması ile oluşan statükonun devamıdır. Fakat 1955 Nisan'ında E.O.K.A. terör örgütünün Türkleri hedef alan eylemler yapması, diğer yandan da İngiltere'nin politikasında ılımlı bir havanın oluşması, Enosis'i hedefleyen Yunanistan ile görüşme masasına oturması, Menderes Hükümeti'nin Kıbrıs'a yönelik politikasını değiştirmesine neden olmuştur. Böylece Demokrat Parti, Kıbrıs meselesinin İngiltere'nin bir sorunu olduğu şeklindeki yıllardır sürdürdüğü politikasını değiştirmiş, İngiltere'nin hükümler hakkından ancak ve sadece Türkiye lehine vazgeçebileceğini savunmaya başlamıştır. Ayrıca bu dönemde Türkiye'nin ada üzerinde hayati önem taşıyan haklara sahip olduğu da önemle vurgulanmıştır (Sarıkoymacı Değerli, 2012: 14).

1959 yılında Makarios liderliğindeki taraftarları Kıbrıs Rum Devleti'ni kurmak istemelerine karşı, Ada'nın her tarafında Türkler, iki ayrı ulusa yönelik taksim tezini destekleyen mitingler düzenlemiştir. Lefkoşa'daki gösterilerde, yabancı istihbarat güçleri desteğindeki teröristler açtıkları ateşle, onlarca Türk öldürülmüş ve yüzlercesini yaralamıştır. O katliam, yakın tarihin kara günlerinden biri olarak asla unutulmamıştır. Kıbrıs toplum lideri Dr. Fazıl Küçük'ün katılımı ile gerçekleşen, Beyazıt meydanındaki mitingün adı: "Ya taksim, ya ölüm" olmuştur (Yıldırım, 2013: 3). Ada'nın taksimi konusu, aslında Türkiye'deki muhalefet ve kamuoyu tarafından da desteklenmekteydi. Ancak Türkiye'deki muhalefet, Kıbrıs meselesinde hükümetin, İngiltere ve Amerika gibi devletlerin etkisinde kalarak karar alma ihtimaline şüphe ile yaklaşmıştır. Demokrat Parti hükümeti ise, bu süreçte taksim tezine sarılarak Ada'daki Türklerle bağını koparmamaya ve Türk nüfusunun emniyetini sağlamaya gayret etmiştir (Baytal, 2021: 315).

16 Ağustos 1960 tarihinde garantör devlet sıfatıyla Yunanistan, İngiltere ve Türkiye'nin de imzaladığı Londra ve Zürih antlaşmaları ile ortaya çıkan Kıbrıs Cumhuriyeti E.O.K.A.'nın 1 Nisan 1955 tarihinde başlattığı tedhiş eylemleri sonrasında maalesef uzun ömürlü olmamış ve 1955-1963 dönemi Kıbrıs adasının yakın tarihi açısından son derece zor, sıkıntılı ve kanlı bir dönem olarak hafızalarda yerini almıştır. 21 Aralık 1963 tarihi itibarıyla Kıbrıs Cumhuriyeti de fiilen ortadan kalkmış durumdadır. Bu dönem Kıbrıslı Rumların Enosis hedeflerine yönelik Lefkoşa'nın kumsal bölgesinde başlattıkları ve tarihe de *Kumsal Faciası* olarak geçen dönemdir. Öte yandan, Kıbrıs Türk basını, içinde bulunulan sıkıntılı sürece karşın, öncelikle Kıbrıs Türk toplumunun heyecanını canlı tutabilmek, daha sonra da dünya kamuoyuna seslerini duyurabilmek amacıyla fedakarca mücadeleye başlamışlardır (Keser, 2012: 344).

Diğer yandan 1960-1974 döneminde, Türk tarafı önceleri, Türk toplumunun adanın hakkının elinden alınması ve böylece Kıbrıs'ın Yunanistan'a ilhakı yolunun açılması, yani Cumhuriyet'in yok edilmesi denemesi ile karşı karşıya kalmıştır. Bu yürümeyince de, Türkiye Cumhuriyeti'nin büyük bir devlet ve elinde Garanti Anlaşması gibi bir önleyici vasıta olduğu, Kıbrıs Türk toplumunun azim ve iradesi hiç umursamaksızın üç kez kan dökülen zorbalığa başvurulması yüzünden doğan bunalımlarla karşılaşmıştır. Bu dönemde Türkiye'nin kuvvet kullanım tehditlerinin inandırıcılık vasfı, Amerika tarafından yapılan bir müdahale ile tamamen zedelenmiştir (Topur, 2002: 191).

Rum Ulusal Muhafız Birliği'nin Kıbrıs'ta 1974 yılında yaptığı darbe, Türkiye'de heyecan yarattı ve Türk Silahlı Kuvvetleri alarma geçirilmiştir. Türkiye, İngiltere'ye verdiği bir nota ile Kıbrıs'a ortak bir müdahalede bulunmayı önermiştir. Başbakan Bülent Ecevit-Wilson görüşmeleri 18 Temmuz'da başlamış, ancak İngiltere Başbakanı Wilson ortak bir müdahale önerisine sıcak bakmamıştır. Bülent Ecevit, 20 Temmuz günü, dünya kamuoyuna Türkiye'nin Kıbrıs'a müdahalede bulunduğunu bildirmiştir. BM Güvenlik Konseyi aynı gün, Kıbrıs'ta savaşıyan tarafları bir ateşkes ilanına çağırmıştır. Savaş 22 Temmuz'a kadar Türk birliklerinin başarısı ile sürmüştür, BM Güvenlik Konseyi aynı gün ateşkesin yürürlüğe gireceğini açıklamıştır. BM'in ve uluslararası diplomasi görüşmeleri için, 25 Temmuz'da Türkiye,

Yunanistan ve İngiltere Dışişleri Bakanları, Cenevre’de bir araya geldi. Kıbrıs barışıyla ilgili ön koşulları ve ateşkesin temellerini belirleyen anlaşmayı 30 Temmuz’da imzalamıştır (Olgun, 1991: 39-42).

Cenevre Konferansı 10 Ağustos’ta Türk toplumu adına Rauf Denктаş ve Rum toplumu adına Glafkos Klerides’in katılımıyla başlamıştır. Türk Dışişleri Bakanı Turan Güneş bu toplantıda, Kıbrıs’ın %38’ini kapsayacak federe bir Türk yönetimini savunmuştur. İngiltere ve Yunanistan Dışişleri Bakanları bu teklifi kabul etmemişlerdir. Turan Güneş, Türk önerisinin kabulünü isteyince, Yunan Dışişleri Bakanı ve Rum yönetimi 32 saat süre istemiştir. Yunan ve Rumların istediği sürenin askeri hazırlıklar için vakit kazanımını öngören Turan Güneş, 13 Ağustos’ta konferansı terk etmiş ve Ankara’ya, “Ayşe’nin tatile çıkabileceğini” bildirmiştir. Türk Silahlı Kuvvetleri II. Barış Harekâtı’na başlamış ve üç günlük harekât sonucunda, Magosa-Lefkoşa-Omorfo hattını tutmayı başarmıştır I. Barış Harekâtında ele geçirilen 130 km²lik alan II. Barış Harekâtıyla 4000 km²yi bulmuştur. BM Güvenlik Konseyi’nin ateşkes çağrısıyla 16 Ağustos günü harekâtı durdurmuşlardır (Olgun, 1991: 42-43). Ardından 1975’te ada ikiye bölünmüş ve Kıbrıs Türk Federe Devleti kurulmuş; 1983’te, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti olarak bağımsızlığını ilan etmiştir (Çevik, 2015: 95).

Göstergebilim

Göstergebilim; iletişimde kullanılan kelimeler, görseller, trafik işaretleri, sesler, müzik gibi pek çok şeyin irdelenmesi olarak görülmektedir. Göstergebilim, göstergelerin iletişimde bulunma yolları ve söz konusu alanların kullanımlarına hâkim genel kurallar çerçevesinde durarak, kültürle olan bağının incelenmesidir. Geleneksel eleştiri ise, öncelikle nesneyi ya da metni kendine özgü, görünen anlamlarına göre yorumlandığını söylemek mümkündür. Göstergebilimin öncelediği konular arasında, anlamın nasıl yaratıldığı üzerine yoğunlaşılması durumu söz konusudur (Parsa, 2012: 2).

Görsellik içeren iletişim biçimlerinde anlam üretiminin, sözcüklerden daha etkili ve başarılı olduğu bilinen bir gerçektir. Göstergebilim görselin arka planında gizlenen anlamların keşfedilmesinde önemli bir yol göstericidir⁶. Göstergebilimin başlangıcına bakıldığında, usçu ve deneyci stoacıların gösterge üzerine düşünürlerin, mantıksal açıdan ele aldığı görülmektedir. İlk dönemi olarak adlandırılabilir olan bu süreçte, bir dil felsefesinin geliştirilmiştir. 17. ve 18. yüzyılda ise anlamlamayla (gösterenle gösterilen arasında oluşturulan ilişki) (Locke, Leibniz, Condillac, Diderot, gibi) birlikte dilin genel bir kuramı oluşturulmuştur (Sığırcı, 2017: 29). Böylece göstergebilim, dilin temel kavram ve anlamlı düzgülerinin araştırıldığı bir alan olmuştur.

İlk olarak 1916’da yayımlanan *Cours de Linguistique Generale*’inde (Genel Dilbilim Dersleri) Saussure, genel bir göstergeler biliminin ya da Göstergebilim’in (Fr. Sémiologie) varlığını ilke olarak ileri sürmüştür. Dilbilim bunun ancak bir bölümünü oluşturmaktadır. Geleceğe yönelik olarak, göstergebilimin konusu, tözü ne olursa olsun, her türlü göstergeler dizgesidir⁷.

Görüntüler, el-kol-baş hareketleri, ezgili sesler, nesnelere ve törenlerde, protokollerde ya da gösterilerde görülen bu tözlerin karmaşaları, “diller” oluşturmasalar da, bir anlamlama dizgelerini oluşturmakta ve yaratmaktadır. Kitle bildirişimlerinin gelişimi, günümüzde anlamlama alanına güncellik kazandırmaktadır. Böylece, dilbilim, bildirişim kuramı, biçimsel mantık ve yapısal insanbilim gibi bilim dallarının başarısının anlambilim çözümlemesine yeni olanaklar sağladığı bir anda gerçekleşmiştir (Barthes, 1993: 23).

Çağdaş semiyotik biliminin biçimlenmesine, yirminci yüzyılın başlarında, İsviçreli dilbilimci ve düşünür; Ferdinand de Saussure ve Amerikalı mantıkçı Charles Peirce’nin işaretin ne olduğuna yönelik teorilerini içeren birbirinden bağımsız yazıları öncülük etmiştir. Böylece, birbirinden çok farklı olan disiplinlerin gerçek anlamda temelini oluşturmuştur. Bu açıdan, semiyotiğin geliştirdiği teoriler, edebiyat incelemeleri başta olmak üzere, antropoloji, görsel sanatlar, film incelemeleri gibi pek çok alanın ana inceleme yöntemi haline gelmiştir. Ferdinand de Saussure’un⁷ dilbilim çalışmalarında göstergeyi, gösteren ve gösterilen olarak tanımlaması göstergebilim temeli olarak görülmektedir. Günümüzde giderek önemi artan semiyotik; işaretlerin yorumu, üretimi ya da işaretleri anlama süreçlerini, bütün faktörlerin

sistematiik bir şekilde incelenmesini içeren, bildirişim konuları ile ilişkili, disiplinlerarası bir araştırma alanıdır. Semiyotik terimi, eski Yunanca'da işaret anlamında, *semeion* kelimesinden gelmektedir.

Charles Sanders Peirce'in göstergebilim kuramında üç tür gösterge vardır. Bunlar; benzerlik yoluyla işleyen görüntüsel göstergeler; mantıksal baē yoluyla işleyen belirtisel göstergeler; tamamen uyulaşımsal olan ve anlamlarının öğrenilmesi gereken simgelerdir. Peirce, son derece kapsamlı bir gösterge kuramı geliştirmiştir. Fakat, esas olarak görüntüsel, belirtisel ve simge çlemesi konumunda kalmıştır. Bir gösteren (ses, nesne) ile bir gösterilen (kavram) arasındaki ilişkinin rastgele olduēu ve uyulaşıma dayandıēını (ilişkinin yarı güdülenmiş ya da yarı doēal olduēu simge hariç) ne sürmesiyle Saussure'den ayrılmaktadır. Peirce'in kuramında, hem görüntüsel hem belirtisel göstergeler yerine geçtikleri Şeyle doēal bir baēa sahiptir. rneēin, portresi yapılan bir kişi ile portre (görüntüsel gösterge) ve yangını işaret eden duman (belirtisel gösterge) gibidir. Diēer yandan simgenin anlamı öğrenilmek zorundadır. Peirce, göstergebilimin önemli olduēunu, çünkü evrenin özünde bir göstergeler sistemi olduēunu savunmaktadır. Her Şeyin, farklı bakımlardan başka bir Şeyin yerine geçtiēi görülebilmekte ve böylece her Şeyin bir gösterge olarak çalıřtıēı vurgulanmaktadır (Berger, 2011: 86). Peirce'e göre evrende anlamsız hiçbir nesne yoktur. Görülebilen her nesne bir anlamlama konusudur. Gösterge, deēiřik durumlarda, yani *görüntüsel gösterge*, *belirti* ve *simge* olduēunda anlam taşıyıcı konumdadır. Görevi nesneyi tanıtılmak ya da hatırlatılmak deēildir. Bu durumda Saussure ve Peirce'in yaklaşımı benzemektedir. Gösterge, bir Şeyle bir szcē ilişkilendirmez; göstergenin nesnesi cisimle ilgili deēildir. Gstergeyle kurulan baēıntı çl Şekilde; *gösterge*, *yorumlayan* ve *nesne* olarak oluşmaktadır (Sıēırcı, 2017: 30).

Öte yandan Saussure, dilin, günümüzdeki teorik gelişmeleri anlamak bakımından hayati önem taşıyan iki zelliēini vurgulamıştır. Birincisi, dilsel göstergenin nedensiz (arbitrary) olduēunu, yani gösteren ve gösterilen arasında doēal bir baēlantı olmayıp, bu ikisi arasında yalnızca olumsal (contingent) bir seçme ve baēlanma olduēunu vurgulamıştır. İkincisi, göstergenin farklılaşmaya yaslandıēını, yani kelimelerin ancak kendileri gibi olmayan kelimelere gönderme yaparak anlam/önem (significance) kazandıēı bir anlamlar sisteminin (system of meanings) parçası olduēunu belirtmektedir (Best ve Kellner, 2011: 36).

Ronald Barthes kuramının temelini *düz anlam* (Denotation) ve *yan anlam* (Konnotation) oluşturmaktadır. Söz konusu kuramın ana hedefi üst-dillerin analizini gerçekteştirmektedir. Dolayısıyla Barthes'ın bir göstergenin sadece düz anlamını ortaya koymaktan daha çok yan anlamın işlevine yoēunlařtıēını, popüler kültürün tüketim nesnelerinde gizli kalan anlamları çözmeye yönelik olarak somutlaştırarak çözümlemiştir. Ayrıca Barthes, bir "yananlam uygarlıēı" içinde yařadıēımızı ve bu durumun insanları yananlam olgusunun etik deēerini incelemeye çağırdıēını, reklamın düzanlam ve yananlam ile beraber algılandıēından ilk olarak düz anlam niteliēinin kavradıēını sonrasında yananlamın, bir saflık içerisinde dzanlamın içine yerleřtiēini söylemektedir (2014: 191).

Pierre Guiraud ise, doēal dili dilbilimin bir konusu olduēunu söylemektedir. Ona göre, genel bir yaklaşımla, göstergebilimi, dilsel olmayan iletişim biçimlerinin bilimi olarak ele alınmaktadır. Dilsel iletişim biçimleri arasında da bir ayırım yapmıştır. Buna göre, doēal dilin kullanımında iki tür yapı oluşmaktadır. Dilin kendisini oluşturan yapı; öteki dil aracılıēıyla, ama dilin çift eklemli yapısından baēımsız olarak oluşan yapıdır. Öyleyse temeldeki ayırım, *smiologie* ile *smiotique* arasında deēil, her ikisi ile *smantiqne* arasında yapılan ayırımdır. Kısacası, göstergebilimin dilsel ve dilsel olmayan alanları arasındaki ayırımdır (1994: 12-13). *Pierre Guiraud* (1994:10); anlamın, en azından bir uyarıcı olarak bir dış gerçekliēe dayanmasının zorunlu olduēunu dile getirmektedir. *Guiraud'a* göre; bu dış gerçekliik, -dilde olduēu gibi- her zaman ses deēildir. Duyularımızın her birine seslenebilen her türlü dış gerçekliikler, ayrımlı biçimlerde algılanabildikçe, aēık ya da gizli iletişim türlerine dayanaklılık gösterebilir. Ayrıca *Guiraud'a* göre *gösterge*, gerçekten bir *gösteren* ve *gösterilenden* oluşacaksa, bu gösteren, sadece duyusal nitelikte olmayabilir. rneēin, soyut bir kavram da bir gösteren olarak işleyebilir.

Diğer yandan göstergebilim, görsel araçlar için kullanıldığında ortaya çıkan tasarımı, anlatı ve kavrama biçimiyle ilgilenir. Yani, tasarımı anlamlandırmak için, tasarımın insana doğrudan ve dolaylı olarak ilettiği mesajların kodlarını bulup ortaya koymaya çalışır. İçeriğin biçimini incelerken çeşitli yöntemler kullanır. Göstergebilim, görünen görüntünün arkasında yatan anlamların keşfinde yol göstericidir. Göstergebilimci, çözümlemesini, yüzeyden derine doğru üç aşamada gerçekleştirir (Gümüştekin, 2007: 1136).

- 1) Söylem çözümlemesi
- 2) Anlatı çözümlemesi
- 3) Temel yapı (mantıksal-anlamsal yapı) çözümlemesi

Öte yandan, görsel iletişimde kullanılan bir gösterge (gösteren), bir nesneyi bir varlığı bir olayı ya da kavramı (gösterileni) zihinde canlandırılabilmesi açısından önemlidir. Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim kurmayı sağlayan her şey bir göstergedir. Düzanlam (Denotation)⁸, Yananlam (Collocative notation)⁹, Çağrım yapan (Connotative) anlam olarak 3 başlık altında göstergenin sistemleri açısından değerlendirilmesi mümkündür. Kısaca; düz anlam; göstergenin içindeki anlamdır, yananlam; gösterge, anlamın ikinci düzlemine gönderme yapmaktadır. Çağrım yapan anlam; aynı göstergenin bireylerin kişisel, kültürel, sosyal farklılıklarına ve zaman içerisindeki gelişme özelliklerine göre farklı algılanması şeklinde açıklanabilmektedir (Tekler, 2009: 75-76).

Görüntüsel gösterge en belirgin örneğini fotoğrafın oluşturduğu göstergede nesne ile gösterge arasında karşılıklı olarak birbirine benzemektedir. Belirttiği nesne var olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak bir göstergedir. Yani, görüntüsel gösterge belirttiği şeyi doğrudan temsil eder, canlandırır. Bu açıdan bir resim, bir desen, görüntüye dayalı bir fotoğraf ya da çizgisel anlatım (karikatürler) bu tür özellikler taşımaktadır. Ayrıca, görüntüsel gösterge bir şeyi simgeleştirebilir. Örneğin batmakta olan güneş yaşlılığı simgeleştirebilir (Günay, 2012: 16).

Tasarımdaki göstergeler, “gösteren” (tasarımın kendisi) ve “gösterilen” (mesaj) arasındaki ilişkiler zinciridir. Bu ilişkiler zincirini oluşturan göstergeleri anlamlandıran şeyler; insanların geçmiş birikimleri, edinilen deneyimler, gelenekler, içinde yaşanılan toplumun yapısı ve kültürüdür. Tasarımı gerçekleyen tasarımcılar da, yaptıkları tasarımlarla iletmek istedikleri mesajın alıcılara ulaşip ulaşmadığını, doğru mesajı iletmek için nasıl bir yol izleneceğini göstergebilim yardımı ile cevaplandırabilirler. *Semiyotik* (göstergebilimsel) yaklaşıma göre; haber, film gibi iletişim biçimleri dilin bir biçimi olarak analiz edilebilirler (Gümüştekin, 2007: 1136). Aslında, semiyotik sadece bir disiplin gibi algılanıyor olsa da, kullandığı yöntemler ve erişmek istediği amaçlar açısından, bir hayli heterojen bir disiplin ve çoklu yaklaşımlarla belirli bir nesnenin değişik felsefi tanımları açısından disiplinlerarası bir yöntemdir. *Semiyotik* incelemelerin araştırma konuları arasında, kültürel kodlar, gelenekler veya metni anlama süreçlerine göre düzenlenmiş işaretler sistemleri vardır. Birçok farklı disiplin semiyotiğin geliştirdiği yöntemlerle incelenebilir ki; bunlar arasında; edebi metinler, filmler, mimari, moda, mit ve resim sayılabilir.

1950-1970 dönemi Türk sinemasında tarihi filmler

Sinemanın 1895 yılında icat edildiği, 1896 yılından itibaren İstanbul’da ilk gösterimlerin yapıldığı, hemen akabinde dünyanın çeşitli yerlerinde olduğu gibi, başta İstanbul olmak üzere Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerinde belgesel çekimler yapıldığı bilinmektedir. Sinemanın yeni bir ifade aracı olarak Osmanlı coğrafyasına girişi ve toplumla buluşması esas alınırca, 1896 yılında Türk sinema tarihinin başlangıç yılı olarak kabul edilebilir. Bunun yanı sıra sinemanın belirli bir coğrafyaya ve kültürel kimliğe aidiyetinin belirlenebilmesi, Osmanlı veya Türk sineması olarak isimlendirilişinin başlıca şartlarından biri, söz konusu coğrafya ve toplumla buluşarak, kendi kurumsallık tarihi gelişimini toplumsal değişim ve dönüşüm süreçleri ile birlikte gerçekleştirebilir. Diğer sanat dalları gibi, sinemanın tarihini de, toplum tarihinden bağımsız ele almak pek mümkün görünmemektedir (Şentürk, 2020: 271). Sinemanın tarihsel yönüyle, yeni bilgiler ve ulusal bilinç oluşturulur, şekillenir. Böylece oluşturulan yeni değerler, bireysel olmaktan ziyade kolektif bilinci oluşturan, yön veren, içeriğini değiştiren ve dönüştüren bir güce sahiptir.

II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyetler Birliği arasındaki kutuplaşma, bloklaşma, Soğuk Savaş ve Türkiye'nin NATO'ya alınması "Asya ile Avrupa arasında köprü", "medeniyetlerin beşiği" Türkiye vurgularını güçlendirmiş, İstanbul'un Fethi'nin 500. yılı kutlamalarıyla birlikte tarihi filmlerin sayısında artış olmuştur. Erken Cumhuriyet Dönemi modernleşme politikaları ve gerilere giderek Orta Asya'ya kadar inen yeni tarih tezleri, yerini Osmanlı geleneğinin yeniden canlandırılmasına bırakmıştır. 1950'lerde ulusun öz kimliğini kazanması, bir milletin ortak geçmişi, kültür ve bağımsızlık mücadelelerini kapsayan filmler çekilmiştir (Marşap, 2019: 256). Türkiye'de yaşanan siyasal değişim, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, çok partili düzene geçiş gibi durumlar, ve böylece hissedilen toplumsal değişim dinamikleri, sinema sektöründe de yansımaları, bir karşılığını bulmuş, tarihi filmlerin sayısında artış olmuştur. Osmanlı sultanlarının başarıları, zaferleri, Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı ve Kıbrıs meselesi konu olarak sinemaya dahil edilmiştir.

Türk sineması da tarihi konulara ilgi duymuş, Yeşilçam Sineması'nda askerlik sıkça başvurulan bir tema olmuştur¹⁰. Bu durumun sebeplerinden biri de evden uzaklaşma, savaşa gitme, uzun bir ayrılıktan sonra eve dönme, sakatlanma, ayrılık, kavuşma gibi tipik melodram olayların doğmasına son derece elverişli bir motif olarak görülmesidir. Askere giden ve askerden dönen kahramanlar, asıl konu askerlik etrafında gelişmeye dahi beyaz perdeden eksik olmamıştır. Özellikle melodramlar döneminde erkek kahramanın "savaşa gitmesi" daima "iyi bir motif olmuş" gidip de dönemeyen veya gelip de bulunamayan" bu kahramanlar etrafında kurulan hikayeler, bir bakıma Yeşilçam'ın en çok ağlatan filmlerini ortaya çıkarmıştır. Bu filmlerde "askerlik" olaylar zincirini tetikleyen bir durumdur (Maktav, 2013: 8). Sinema izleyicisi filmde gördüğü kahramanlarla özdeşlik kurmakta, olay örgüsüyle verilmek istenen mesaj konusunda da fikir birliğine ulaşmaktadır. Bu açıdan sinema, bir toplu davranış biçimi sergileyen 'halk kitlesini' ilk yaratan iletişim araçlarından biridir (Kaplan, 2004: 20). Güncel olan konuların sinemaya aktarılması, tarih bilincini, belleği, düşünmeyi önemli ölçüde artırmaktadır.

Bu dönemde Kore tarihi filmleri de Türk sinemasına yeni bir tür olarak girmiştir. 1950-1960 döneminde Kore filmlerinin sayıları artmış, tarihi film rüzgarından Kıbrıs'ta payını almış, 1959 yılında *Kıbrıs Şehitleri* ve *Kıbrıs'ın Belası EOKA*'yla beyaz perdede yerini almış, kahramanlık filmlerinin yanı sıra, şehitleri ve Kıbrıs Türklerine yapılan saldırılar da bu filmlerde işlenmiştir. Kıbrıs halkına Yunan Eokacıların yapmış olduğu saldırılarla bir Türk taburunun Mağusa'da tuzağa düşürülerek katledilmesi, *Kıbrıs'ın Belası Kızıl E.O.K.A.'nın içeriğini* oluşturmaktadır.

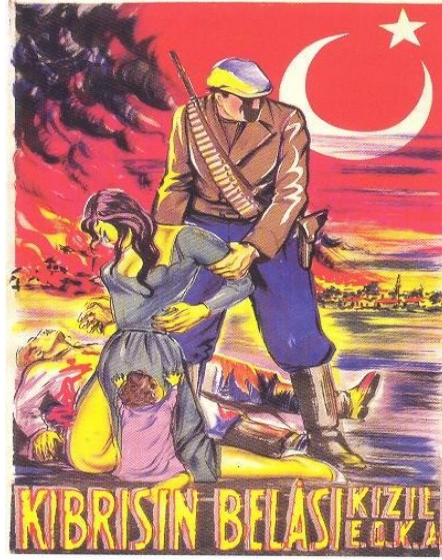
Türk sinemasında Kıbrıs tarihi filmleri

1950-1970 yılları arasında Kıbrıs tarihi film sayısı 11 olarak tespit edilmiştir. Bu filmler şöyledir; *Kıbrıs'ın Belası EOKA* (1959), *Kıbrıs Şehitleri* (1959), *On Korkusuz Adam* (1964), *Kartalların Öcü Severe Ölenler* (1965), *Kıbrıs'ın Volkanı* (1966), *Fedailer* (1966), *Fırtına Beşler* (1966), *Göklerdeki Sevgili* (1966), *Severe Doğuşenler* (1966), *Fedai Komandolar Kıbrıs'ta* (1969), *Komandolar Geliyor* (1969).

Yukarıdaki bilgiler ışığında, Kıbrıs tarihi filmlerinin ilki 1959 yılında çekilmiş, 1966 yılında yoğunluk kazanmış ve 1969 yılında da varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte şu ortaya çıkmaktadır ki; sinemanın, yönetmenlerin, belli bir konuya odaklandığını, bazı gerçekleri beyaz perdeye yansıtmak gayesinde izleyiciyle ortak duyguları uyandırmaya çalışıldığı görülmektedir. 1950'li yıllarda başlayan tarihi film dalgası, 1960'larda Kıbrıs tarihine de odaklanarak, milli duyguları sinemaya aktarmıştır.

Kıbrıs'ın Belası Kızıl EOKA (1959)

Filmin yönetmeni ve senaryosu Nişan Hançer'e aittir. Görüntü yönetmeni Şevket Kıymaz, Oyuncular; Mine Coşkun, Öztürk Serengil, Teoman Atalay'dır. 1959 yılında çekilmiş olan filmin konusu, Kıbrıs'ta katliama uğrayan bir taburun öyküsüdür (Özgüç, 2012: 107).



Görsel 1: Kıbrıs'ın Belası EOKA film afişi,
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: İnanoğlu, 2017: 176.

Afişin ön planında iki figür vardır. Üçüncü figür ise, yerde uzanır şekilde resmedilmiştir. Afişin merkezine bir asker ve kadın figürü yerleştirilmiş, kadını tutan bir bebekle de dramatik bir an yakalanmıştır. Askeri üniformasıyla erkek figürü, kadın figürü kollarında tutmaktadır. Kadın, kollarından tutulmuş, asker tarafından ayağa kaldırma çabası içerisinde. Kadın figürünün üstü başı dağınık bir haldedir. Askeri figürün yüzü tam olarak resmedilmemiştir. Söz konusu figürün üstünde, kahverengi bir ceket, kep bir şapka ve tüfeği bulunmaktadır. Yerde resmedilen erkek figürü ise, ölümü ve kadın figürünün eşine olan büyük üzüntüsü, bu anın resmedilmesi, yaşanan anının dramatikliğini artırmıştır.

Afişin arka planı incelendiğinde, Türk bayrağının afişin sağ üst kısımda yer aldığı görülmektedir. Sol kısımdan yansıyan siyah renkle beraber, siyah bulutların artık halkın üzerinde olduğunu, devamında hareketli kırmızı renklerle ateşli bir mücadelenin yaşandığı anlaşılmaktadır. Filmin adı "Kıbrıs'ın Belası Kızıl Eoka" ikili bir yaklaşımla, "Kıbrıs'ın Belası" kısmı vurgulanmış, "Kızıl Eoka" kısmı yan kısma üst üste olacak şekilde yerleştirilmiştir.

Kıbrıs Şehitleri (1959)

Film, Behlül Dal'ın yönetmenliği ve senaryosuyla 1959 yılında çekilmiştir. Filmin oyuncuları; Mine Coşkun, Öztürk Serengil ve Teoman Atalay'dır. Filmde, Rum çetelerine karşı amansızca mücadele eden Kıbrıs Türklerinin kahramanlık öyküsü anlatılmaktadır (Özgüç, 2012: 107).



Görsel 2: Kıbrıs Şehitleri film afişi

Tekniği: Fotoğraf

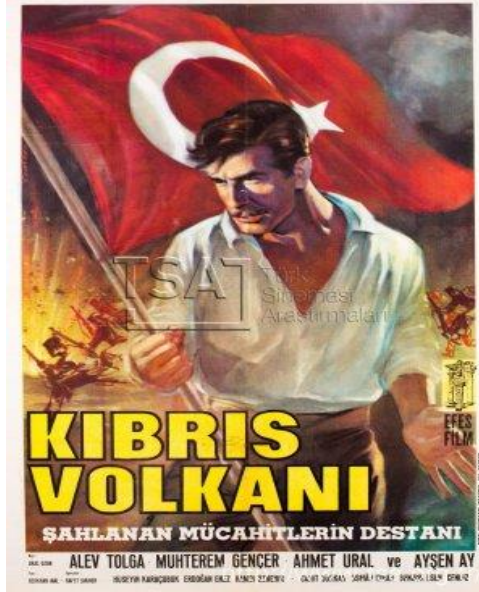
Kaynak: tsa.org.tr

Afişin ön planında elinde tüfeğiyle erkek figürünün fotoğrafı kullanılmıştır. Bu figürün, sivil kıyafette olması, Kıbrıs'ta yaşanan mücadelede sivillerin desteğini gösterir niteliktedir. Söz konusu figürün alt kısmına yerleştirilmiş diğer figürler daha küçük boyutlu olarak, iki kadın figürü solda, iki erkek figürü sağda olmak üzere mücadeleye destek olan bir grup savaşçı betimlenmiştir. Bu figürlerin de benzer şekilde silahlı ve sivil olduğu görülmektedir.

Afişin arka planında, sağ üst köşeye ay yıldız gelecek şekilde, Türk bayrağı yerleştirilmiştir. Kan kırmızı tercih edilen bu kullanım, kanlı bir mücadelenin yaşandığını kuvvetlendirmektedir. Filmin adı, "Kıbrıs Şehitleri" yine kırmızı renkle, büyük boyutlu yazılmıştır. Bu kullanımda, kırmızıyla beraber şehitlerin, savaşın rengi olmuştur. Afiş genel itibarıyla, kırmızı, siyah ve beyaz renklerin kullanımıyla oluşturulmuştur. Ayrıca, bu afiş çalışmasıyla birlikte Kıbrıs film afişlerinde fotoğrafın ilk kez kullanıldığı görülmektedir.

Kıbrıs Volkanı (1965)

Kıbrıs Volkanı, 1965 yılında Ahmet Ural Ozon'un yönetmenliği ve yapımcılığını üstlendiği tarihi bir filmidir. Görüntü yönetmenliğini Rafet Şiriner yapmış, senaryosu Berkhan İnal tarafından yazılmıştır. Film, Kıbrıs'ta yaşayan Kıbrıs Türkü bir babanın evlatlarının Rum çeteleri tarafından kaçılması sonucunda ortaya çıkan dramatik öyküsü anlatılmaktadır (Özgüç, 2012: 200).



Görsel 4: Kıbrıs Volkanı film afişi,
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: tsa.org.tr

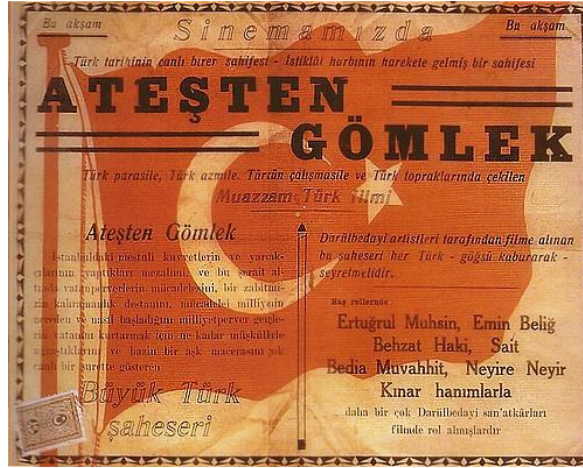
Afişte tekli figür kullanımıyla beraber figürün elinde tuttuğu dalgalanan Türk bayrağı afişin orta kısmına yerleştirilmiştir. Bu beyaz gömleklili erkek figürü, elinde Türk bayrağı ve hırslı, özgüvenli ifadesiyle, savaşın içerisindeki mücadelecili ruhu temsil eder. Söz konusu figürün kıyafetlerinden, sivil bir direnişin temsil edildiği söylenebilir. Afişin arka planında savaştaki çatışmaya dair izler yer almakta, aynı zamanda siyah renk ve patlamaya dair sisli bir ortamın yaratılması mücadelenin içinden çıkan kahraman figürünü öne çıkarmıştır. Filmin adı, afişin sol kısmına sarı renkle büyük boyutlu olarak yazılmış, hemen altında “Şahlanan Mücahitlerin Destanı” yazısı bulunmaktadır.

Kurtuluş savaşı ve Kıbrıs tarihi film afişleri etkileşimi

Türk sinemasında Kurtuluş savaşı filmlerinin başlangıcı 1923 yılıdır. Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Ateşten Gömlek*, Türk sinemasının ilk Kurtuluş savaşı filmi’dir. Aynı zamanda filme kaynaklık eden Halide Edip Adıvar’ın eseri *Ateşten Gömlek* Türk edebiyatında Kurtuluş Savaşı üzerine yazılan romanların ilkidir¹¹.

Cumhuriyetin ilanından II. Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde öykülü filmler 1933 yılından sonra artmasına karşın, belgesel film alanında çalışmalar aynı performansı gösterememiştir. 1923 yılında Kemal Film tarafından yapılan Muhsin Ertuğrul’un yönettiği Halide Edip Adıvar’ın aynı isimli romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek* filmi, Türk sinemasının Gerçekçilik Akımı içinde bir örneği sayılarak Kurtuluş Savaşı’nın henüz silinmemiş olan acılarını, anılarını ve sevinçlerini sanat aracılığıyla belgelendirilerek çevrilmiştir. 1923 yılında Muhsin Ertuğrul’un yönettiği öykülü film *Bir Millet Uyanıyor*, Milli Mücadele yıllarını içermekte, zaman zaman gerçek kişilerin oyuncu olarak kullanılmasıyla da belgesel nitelik taşımaktadır (Gündeş, 1991: 124-125).

Öte yandan *Ateşten Gömlek* filmi 1950 yılında ikinci kez çevrilmiş ve Türk sinemasında 1950 dönemi Kurtuluş Savaşı filmleri içerisinde yerini almıştır. Halide Edip Adıvar’ın yazmış olduğu romandan uyarlanan *Ateşten Gömlek* (1950) filmi kaybolan ve ulaşılamayan filmler arasında yer almaktadır.



Görsel 5: Ateşten Gömlek el ilanı, 1932
Kaynak: İnanoğlu, 2017: 20.



Görsel 6: Ateşten Gömlek film afişi, 1950
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: Milli Kütüphane.



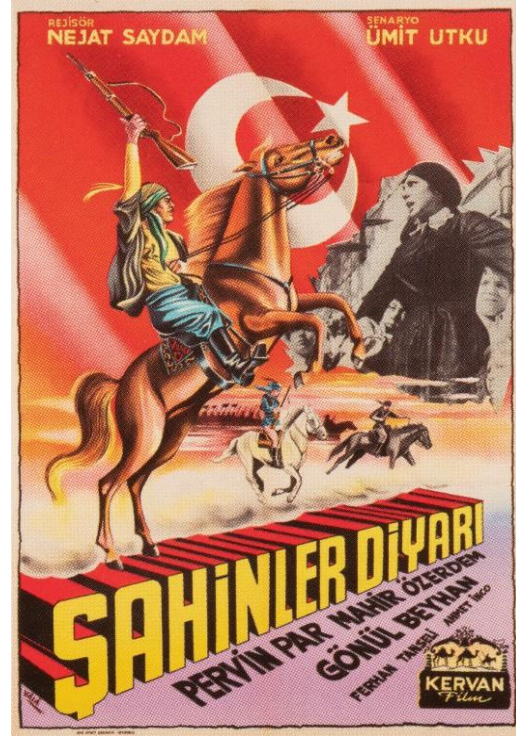
Görsel 7: Kahraman Mehmet film afişi, 1948
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: tsa.org.tr



Görsel 8: Yüzbaşı Tahsin film afişi, 1951
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: İnanoğlu, 2017: 51.



Görsel 9: Meçhul Kahramanlar film afişi, 1958
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: İnanoğlu, 2017: 156.



Görsel 10: Şahinler Diyarı film afişi, 1958
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: İnanoğlu, 2017: 160.



Görsel 11: O'nun Süvarisi film afişi, 1959
Tekniği: El yapımı illüstrasyon
Kaynak: İnanoğlu, 2017: 178.



Görsel 12: Bize Türk Derler film afişi, 1965
Kaynak: tsa.org.tr



Görsel 13: Bir Millet Uyanıyor film afişi, 1966, Kaynak: İnanoğlu, 2017: 456.

Film afişleri, sinemanın önemli bir ögesidir. Afiş, görsel bir iletişim aracıdır; amacı hedef kitleye etkili etkileşimi amaçlar. Bu sürecin başarısı, kalıcı ve ikna edici doğası ile doğru orantılıdır. Afiş sanatı, sembolik bir temsil ve sunum alanıdır. Sinema afişleri; fotoğraf, resim, illüstrasyon, tipografi, renk gibi görsel tasarım öğelerini kapsar ve sanatsal estetik bir kaygıyla bütün bu görselleri kullanır. Afiş tasarlayan kişi ya da kişiler, bu ilişkideki diğer unsurlarla birleştirip dönüştürebilir ve izleyicinin zihninde film hakkında bazı kısa değerlendirmeler yaratacak çeşitli anlamsal derinlikler oluşturabilir.

1950'lerden itibaren çevrilmiş olan tarihi filmler arasında Türk bayrağının; *Ateşten Gömlek* (1923, 1950), *Kahraman Mehmet* (1948), *Yüzbaşı Tahsin* (1951), *Meçhul Kahramanlar* (1958), *Şahinler Diyarı* (1958), *O'nun Süvarisi* (1959), *Bize Türk Derler* (1965), *Bir Millet Uyanıyor* (1966) öne çıktığı görülmektedir.

Türk sinemasında tarihi savaş filmlerinin yer edinmesi 1950'li dönemiyle başlar. Tarihi savaş film afişlerinin kendine has özellikleri vardır. Savaş filmlerinin afişlerinde sıkça rastlanan askeri üniforma, ateşli silahlar, dramatik yüz ifadeleri ve sıklıkla da Türk bayrağı kullanımıyla karşılaşılır. *Türk bayrağı* kendi içinde bir fon oluşturarak çoğunlukla afişlerin tamamını kaplamaktadır.

Türk bayrağının ilk kullanımı 1932 yapımı *Ateşten Gömlek* filminin el ilanıdır. Bu tarihten itibaren Türk bayrağı tarihi film afişlerinin tasarımında yer almıştır. Türk bayrağı, afişlerin arka planında figürlerle hareketli, dalgalanan, bazen de sadece fonu teşkil edecek şekilde kullanılmıştır. Bayrak, ülkenin bağımsızlığını simgeleyen, bir ulusun milli değerlerini ve varlığını yansıtan bir semboldür. Türk bayrağının tarihi film afişlerinde kullanılması, milli değerleri bütünleştirici ve tarih bilincini canlandırıcı etkisi olmuştur.

Kıbrıs'ta Türkler ve Rumlar arasında uzun dönemde yaşanan mücadeleler, Kıbrıs tarihi filmlerine konu olmuş ve bu anlamda, çevrilen Kıbrıs konulu tarihi film afişlerinde yer almış ve tarihsel bilincin geleceğe ulaşırken nesnel gerçeklik ve mevcut bilinç düzeyinde canlandırılması mümkün hale gelmiştir.

Sonuç

Sinema filmleri, dönemin toplumsal yapısını yansıtan; içeriği ve imajı ile gerçek dünyayı olduğu gibi gösterebilen özgün bir form olduğundan, gerçek dünya onu gören ve gösteren sanatçının zihninden süzülerek izleyiciye aktarılmaktadır. Tarihsel filmlerin amacının gerçeğe yaklaşarak, filmi yaratmak ve tarih bilincinin aktarım sürecinde gerçeği mümkün olduğu kadar yansıtmak ya da gerçeği bozmadan yorumlamak olduğu söylenebilir. Bu açıdan, tarihsel film afişleri izleyiciye öncelikli olarak tanıtıcı bir gerçeklik imgesi sunmak suretiyle etkileyici bir hale gelmiştir.

Öte yandan, sanatsal, kültürel, sosyal ve toplumsal sistemde kimlik duygusunun gelişmesi tarihi bilincin yeterince uyandırılmasıyla mümkündür. Kişisel ve sosyal hafıza kazanım sürecinde, kolektif bellekte, siyasi ve kültürel değişimler etkilidir. Başlangıçta sadece bir yönüyle şekillenen tarihsel filmler, olayların farklı yönlerini de ortaya çıkaran belgelerle geçmişin yeniden anlaşılması ve sorgulanması, olgular söylemine yeni bakış açılarının kazanılmasını sağlamaktadır. Geçmişin bulgularının tarihsel farkındalık ve ulusal kimlik ile ilgili olduğu da söylenebilir. Bu anlamda, milli birlik ve beraberlik açısından Türk toplumunun kolektif hafızasında derin izler bırakan Kıbrıs'ın deneyimleri, tarihi film ve afişlere aktarılmış olup, gelecek nesillerin geçmişi kavramasını görsel bir perspektifte kazandırmıştır. Böylece kahramanlık, milli onur ve yurt sevgisinin önemi açıkça ortaya konulmuştur. Kıbrıs tarihi film afişlerinin, 1950-1970 döneminde çevrilmiş tarihi Kurtuluş savaşı film afişleriyle olan bağı incelenerek, ortak etkileşimin ve yansıtılmak istenen tarih bilincinin Türk bayrağıyla oluşturulduğu belirlenmiştir.

Bu bağlamda, tarih bilincinin işlenmesi de burada ortaya çıkmaktadır. Sinemanın gücü, afiş sanatının gücüyle birleşmiştir. Film afişlerinde bulunan ortak göstergeler, bu doğrultuda görsel kültür, tarih bilinci, toplumsal bellek bağlamında ortak ve önemli işlev görürler. Zaman içinde Anavatan Türkiye ve Yavruvatan Kıbrıs arasında kurulan destek ve yardımlaşma mücadelesinde birçok gerçek olay, Türk sineması yapımcı ve yönetmelerinin öncülüğünde, tarihi filmlere ve bağlantılı olarak filmlerin vitrini konumundaki tarihi film afişlerine açıkça aktarılmıştır. Bu dönemdeki Kıbrıs konulu tarihi film afişleri

yakından incelenmiş, Türk bayrağının ortak gösterge olarak belirgin bir şekilde afişlerde yer aldığı görülmüştür.

Sonuçta, Kıbrıs tarihi film afişlerinde, Kıbrıs'ta yaşanan bağımsızlık ve özgürlük isteyen Kıbrıslı Türk halkının mücahitlerle birlikte zorlu mücadelesi tarihi film afişlerine yansımıştır. Bu anlamda, tarihi bilincin uyandırılmasında ve nesillerden nesillere bu ortak benlik ve bilincin geleceğe aktarımında, görsel kültür bağlamında oldukça önemli bir yer tutmuştur. Bağımsızlık ve egemenlik açısından Türk bayrağı, ortak milli ruhun yaratılmasında en temel öğeler arasında yerini almıştır.

Notlar:

¹ İngilizler Kıbrıs'a yerleşince, Ada'nın Türkiye'ye ait bulunduğunu dikkate almadan ve Kıbrıs İngiliz İmparatorluğu'nun bir parçasıymış gibi hareket etmişler. Her türlü vesile ile de, Kıbrıs'ın Osmanlı İmparatorluğu'na bağlı olduğu gerçeğini inkar yoluna gitmişlerdir (Serter, 1973: 18-19; Zeki, 1973: 33).

² Türkiye, E.O.K.A.'nın Ada'da tedhişçilik faaliyetlerini sürdüreceğini ve Makarios'un geri planda destekleyeceğini biliyordu. Bu süreçte BM Kurulu'nun Kıbrıs meselesini çözümlenmekten vazgeçmesi ve meselenin taraflar arasında müzakere yoluyla çözümünden yana bir tavır alması, Yunanistan ve Makarios'un uzlaşma masasında yer almasını sağlamıştır. Bu itibarla İngiltere, durumu kendi kontrolünde çözümlenmek amacıyla Kıbrıs'ta varlığını tehlikeye girmesini engelleyen çözümlerden uzak durmuş, kendi planıyla Ada'nın siyasi durumunu, yine kendisinin belirleyeceği bir hale getirmek istemiştir (Baytal, 2021: 317).

³ Kıbrıs Türkününün bir yandan *Enosis*, yani adanın Yunanistan'la birleşmesi girişimlerine şiddetle karşı çıkarken, bir yandan da, eğer İngiltere adayı terk edecekse burasını, eski sahibi Türkiye'ye geri vermesi, tezini ortaya atıp savunduğunu da unutmamak gerekir (Gazioğlu, 2000b: 447).

⁴ Bu saldırgan komşunun istiklale ulaştırın ve Türk düşmanlığını körükleyen düşünce Megali İdea'dır. Megali İdea, Türklük düşmanı bütün Yunan-Rum teşkilatlarının ana gayesidir. 1814 yılında Odesa'da kurulan Filiki Etarya, Yunan megalı ideası'nı gerçekleştirme yolunda ilk harekâtı 1821 yılında Mora'da başlatmıştır. İstan kısa sürede bastırılmış olmasına rağmen Çarlık Rusya'sının müdahalesi 3 Şubat 1930 tarihinde Mora'da bir Yunan devletinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Böylece Filiki Etarya'nın ilk hedefi, kısa vadede gerçekleştirmek istediği hedef yani Mora'da bağımsız bir Yunan devletinin kurulması gerçekleşmiş oldu (Çay, 1989: 103-104).

⁵ 1 Nisan 1955'te birçok yerde bombalar patlatarak ilk eylemler başlamıştır. Yunanistan'dan gönderilen subayların emrinde ve tescilli Türk düşmanı Grivas'ın komutasında, yine Yunanistan'dan gönderilen silahlarla eyleme geçen EOKA, 21 Haziran 1955'den itibaren saldırılarını kendisine karşı koyan Türklere yöneltmeye başlamış, daha ilk haftalarda 14 Türk vurularak yaralanmıştır. EOKA'nın amacı önce İngilizleri adadan atmak, ardından da top yekün imha hareketi ile Türk halkını yok ederek adayı Yunanistan'a bağlamaktı. Nitekim, bundan sonra binlerce Türk köylüsü şehitler vererek köylerini terk etmek zorunda kalmıştır (Akmaral, 2004: 95).

⁶ Göstergibilim, gösterge olarak görülebilen her şeyle ilgilendiği ve her şey bir gösterge (yani başka bir şeyin yerine geçen) olarak görülebileceği için özellikle beşeri bilimlerde, sanatta ve sosyal bilimlerde, bütün bilim alanlarında yararı olan temel bir bilim olarak ortaya çıkar. Güzel sanatlar, edebiyat, film ve popüler kurmaca eleştirisinde ilaveten mimari yorumlamada, moda çalışmasında, yüz ifadesi çözümlemesinde, basın ilanları ve radyo

televizyon reklamları yorumlamada ve diğer pek çok alanda kullanılır (Berger, 2011: 83). Göstergeler kuramı, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, usçu ve deneyimci felsefe dönemlerinde de gündeme getirilmiştir. Genel bir dil ve anlam kuramının tasarlandığı bu dönemde İngiliz felsefeci John Locke (1632-1704) dört Kitap'tan oluşan *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme) (1690) adlı yapıtında gösterge sorununa da yer verir ve "göstergeler öğretisi" anlamına gelen semeiotike terimini kullanır (göstergeler öğretisine logike yani mantık adını da verir) (Rıfat, 2008: 115).

⁷ Bir gösterge (İng. sign) ya da *representamen*, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayıcı (İng. *interpretant*) olarak adlandırılmaktadır. Bu gösterge bir şeyin yani nesnesinin (İng. object) yerini tutmaktadır. Söz konusu gösterge, bu nesnenin yerini, her bakımdan değil, *göstergenin* temeli diye adlandırılan bir çeşit düşünceye iletme bakımından tutar. "Düşünce" sözcüğünü, gündelik dilde yaygın olan, bir tür Platoncu anlamda ele almak gerekir (Rıfat, 2013: 117).

⁷ Çağdaş anlamdaki genel göstergebilimin birbirinden habersiz iki öncüsü vardır: Amerikalı (Ch. S. Peirce) ve Avrupalı (F. de Saussure). Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan kişi ABD'li felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Ch. S. Peirce (Cambridge, Massachusetts, 1839-Milford, Pennsylvania, 1914) olmuştur. Ch. S. Peirce, bütün olguları kapsayan bir göstergeler kuramı tasarlamış ve mantıkla özdeşleştirdiği bu kurama, "göstergelerin biçimsel öğretisi"ne "semiotic" adını vermiştir. 1879-1884 yılları arasında Johns Hopkins Üniversitesi'nde mantık ve felsefe dersleri veren Ch. S. Peirce'e göre göstergebilim (İng. Semiotic) her çeşit bilimsel inceleme için bir başvuru çerçevesi oluşturan genel bir kuramdır. Kuramcı üç ana dala ayırır: 1. Salt (katışıksız) dilbilgisi, 2. Gerçek anlamıyla mantık; 3. Salt (katışıksız) sözbilim (retorik) (Rıfat, 2008: 116).

⁸ *Düzanlam*, nesnenin, zihinde oluşturduğu yansımadır. Bu yansımanın sınırını ise kültür belirlemektedir. Göstergenin belirli bir düzanlamı vardır ve düzanlamla gösteren arasında toplum tarafından üzerinde üstü kapalı bir biçimde kabul edilmiş bir ilişki durumundan söz edebilir (Sığırcı, 2017: 76).

⁹ *Yananlam*, göstergeye biçim ve içerik açısından bağlı anlamları belirtirken çok daha öznedir. Bu öznellik içinde, yorum, yorumlayıcıdan etkilendiği kadar nesne ya da göstergedenden de etkilenmektedir. Yananlam, görüntüsel bir boyuta sahip olmasına rağmen nedensizdir, öznedir ve bir culture özgüdür. Anlamlandırmada farklılığı yaratan yananlamdır, çünkü yananlamda, göstergeler çok anlamlı, uzlaşım sal ve kişiden kişiye ve bir dilsel topluluktan diğerine değişen bir düzeydir (Sığırcı, 2017: 76).

¹⁰ Tarihin sinemaya hangi alanlarda başvurabileceği ise, kısaca şu şekilde sıralanabilir; Görsel verileri tarih yazımında belge olarak kullanabilmek için, görsel belleğin oluşturulması için, görsel materyallerle tarih öğrenimi yapabilmek için, kolektif bellek oluşumuna katkıda bulunan sinema yoluyla resmi tarih anlatısını güçlendirmek, geçmişin görsel yorumuyla tarih yazımına yeni pencereler açmak ve alternatif tarif yazımı yapabilmekte için tarih, sinemaya yönelmiştir (Duruel Erkiç, 2012: 26-27).

¹¹ *Ateşten Gömlek* romanının sembol kadını Ayşe, Batı kültürünü de almış olmakla beraber, milli benliğe sahip, bir çiftlikte yaşayan kadındır. O ıstırabın canlı bir temsilcidir. Bir bakıma Kasım Şinasi'yi andırır. Gösterişsiz bir milliyetçi ve vatanperverdir. Gerektiği zaman sesini yükseltir ve görevine koşar. Namık Kemal'in Vatan adlı oyunundan sonra alınan mesafeyi en iyi gösteren kişi Ayşe karakteridir. Bu romanda Doğu ile Batı değil, İstanbul ile Anadolu halkı kaynaşır, bu milli devlete doğru ilk adımdır ve geniş ölçüde Halide Edib'in Türk'ün Ateşle İmtihanı adlı hatıratındaki ferdi tecrübelerine

dayanır. Vatana karşı duyulan aşk ile hürriyet temsilcisi kadına duyulan aşk, bu romanda erkeklerin ikinci ateşten gömleği olur (Enginün, 2007: 421).

Kaynakça

- Armaoğlu, F. (1963). *Kıbrıs Meselesi 1954-1959*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Akmaral, K. (2004). *Kıbrıs Türkü'nü İmhayı Hedefleyen Akritas Planı ve Annan'a dek Uzanan Planlar Süreciyle Kıbrıs*. İstanbul: Bilge Karınca.
- Atik, A., Bilginer Erdoğan, Ş. (2014). Toplumsal Bellek ve Medya, *Atatürk İletişim Dergisi*, (6): 1-16.
- Aykut, A. (2013). Güncel Sistemden Estetik Eğitime Bir Öneri: Görsel Kültür Kuramı, *Turkish Studies*, (8): 705-714.
- Aysevener, K. (2009). Antikçağ'dan Günümüze Tarih Tasarımları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8(18): 3-19.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rıfat & S. Rıfat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Baytal, Y. (2021). 1950-1960 Yılları Arasında Kıbrıs Anlaşmazlığı, Enosis Meselesi ve Türkiye, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 9(28): 301-322.
- Beratlı, N. (1991). *Kıbrıs'ta Ulusal Sorun*, Özel Yayın.
- Berger, A. (2011). *Kültür Eleştirisi, Kültürel Kavramlara Giriş*. (Ö. Emir, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Bernard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (Çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Best, S., Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori, Eleştirel Soruşturmalar*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bingöl, C. (2018). Toplumsal Bellek, 'Sürgün' ve Belgesel Sinema. *Asya Studies, Akademik Sosyal Araştırmalar*, 4(4): 51-57.
- Çavdar, T. (1992). *Türkiye'de Liberalizm (1860-1990)*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çevik, M. (2015). Toplumsal Bellek Bağlamında Kıbrıs Türk Manilerinde İdeolojik-Politik Yansımalar, *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 8(15): 91-117.
- Duruel Erkılıç, (2012). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De Ki.
- Eğilmez, M. (2018). *Değişim Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Enginün, İ. (2007). *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Dergah.
- Erim, N. *Bildiğim ve Gördüğüm Ölümler İçinde Kıbrıs*. Ajans Türk Matbaacılık Sanayi.
- Ertekün, (1981). *The Cyprus Dispute*. Oxford: Oxford University Press.
- Gazioglu, A., C. (2000a). *Kıbrıs'ta Türkler 1570-1878*. Kıbrıs: Kıbrıs Araştırma ve Yayın Merkezi.

- Gazioğlu A., C. (2000b). *Enosis Çemberinde Türkler*. Kıbrıs: Kıbrıs Araştırmalar ve Yayın Merkezi.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (M. Yalçın, Çev.). Ankara: İmge.
- Gümüştekin, N. (2007). Göstergelerin İletişimsel Anlamlarının Çözümlemesi Üzerine, M. Üstünipek (Ed.). VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi, AISV-IAVS *Görünürün Kültürleri* (s. 1135-1140). İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Günay, D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. D. Günay & Parsa, A (Ed.), *Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması* (s. 11-55). İstanbul: Es.
- Gündeş, S. (1991). *Belgesel Filmin Yapısal Gelişimi ve Türkiye'ye Yansıması*. İstanbul: Der.
- İnanoğlu, İ. (2018). *Başlangıcından Bugüne (1914-2018) Afişlerle Türk Sineması, 1. Cilt*. İstanbul: TÜRVAK.
- İnceoğlu, M. (2011). *Tutum, Algı, İletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es.
- Kapucu, D. (2020). 1974 Kıbrıs Hava Harekâtı. *Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 4(2): 82-104.
- Keser, U. (2012). 1958-1963 Mücadele Sürecinde Kıbrıs'ta Basın ve Nacak Gazetesi, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 12(24): 305-348.
- Kurat, Y., T. (1975). Elli Yıllık Cumhuriyetin Dış Politikası 1923-1973, *Belleten*. C. XXXIV. 154: 265-308.
- Maktav, H. (2013). *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora.
- Marşap, G. (2019). *Türk Sinemasında Tarihi Filmlerin Afişleri (1950-1960)*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Mutezaoğlu, S. (2012). Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 5(9): 344-350.
- Olgun, A. (1991). *Kıbrıs Gerçeği (1931-1990)*, Ankara: Demircioğlu Matbaacılık.
- Orta, N. (2019). Toplumsal Bellek ve Sinema: Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453, *Selçuk İletişim*, 12 (2): 1094-1126.
- Özdemir, R. (2017). Tarih Bilincinin Oluşması ve Tarihi Vesikaların Değerlendirilmesinde Nelere Dikkat Edilmelidir, *Oğuz-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, 1(1): 108-136.
- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon.
- Parsa, A. F. (2007). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi, *Fotografya Dergisi*, s. 1-10.
- Rıfat, M. (2008). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Salman Günalp, Ö. (2011). Kıbrıs Sorunu Paradoksunda Görsel Kültür Ortaklığı ve İki Toplum, *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2): 50-69.
- Sarıkoyuncu Değerli, E. (2012). Demokrat Parti Döneminde Türkiye'nin Kıbrıs Politikası (1950-1960). *Gazi Akademik Bakış*, 6(11): 85-101.
- Serter, Z. V., (1973). *Kıbrıs Türk Mücadele Tarihi (Cilt-I)*. Ankara: Halkın Sesi.
- Sığırıcı, İ. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları*. Ankara: Seçkin.

- Şentürk, R. (2020). Türk Sinema Tarihi Yazımında Dönemselleştirme Sorunu, *Intermedia International e-Journal*, 7(3): 270-285.
- Topur, T. (2002). *Dünya ve Türkiye AB-Kıbrıs Üçgeni*. Ankara: Yeni Türkiye Medya Hizmetleri.
- Yıldırım, C., C. (2013). *Kıbrıslı, 20 Temmuz 1974 Kıbrıs Barış Harekatına Katılan Bir Gazi'nin Hikayesi*. İstanbul: Renk Ofset ve Matbaa.
- Zeki, V. (1973). *Kıbrıs Türk Mücadele Tarihi*. Kıbrıs: Halkın Sesi.

EK-1:

Kıbrıs Tarihi Filmleri

Tablo: Kıbrıs Tarihi Filmlerinin Listesi (1950-1970)

| Sıra | Yıl | Film | Yönetmen | Senaryo/Eser |
|------|------|--------------------|-------------------|----------------|
| 1 | 1959 | Kıbrıs'ın Belalı | Nişan Hançer | Nişan Hançer |
| 2 | 1959 | Kıbrıs Şehitleri | Behlül Dal | Behlül Dal |
| 3 | 1964 | On Korkusuz Adam | Tunç Başaran | Recep Ekicigül |
| 4 | 1965 | Kartalların Öcüler | Osman Fahir Seden | Osman F. Seden |
| 5 | 1966 | Kıbrıs'ın Volkanı | Ahmet Ural Ozon | Berkhan İnal |
| 6 | 1966 | Dişi Düşman | Nejat Saydam | Nejat Saydam |
| 7 | 1966 | Fedailer | Yılmaz Gündüz | Yılmaz Gündüz |
| 8 | 1966 | Fırtına Beşler | Aram Gülyüz | Erdoğan Tünaş |
| 9 | 1966 | Göklerdeki Sevgili | Remzi Şentürk | Remzi Şentürk |
| 10 | 1966 | Severek Döğüşenler | Adnan Saner | Suavi Sualp |
| 11 | 1969 | Fedai Komandolar | Nejat Okçuğil | Temel Tezol |
| 12 | 1969 | Komandolar Geliyor | Nejat Okçuğil | Temel Tezol |