

TÜRK SİNEMASINDA POPÜLER TARİHİ FİLMLERDE MİLLİ KİMLİĞİN YENİDEN İNŞASI¹

Arş. Gör. Dr. Murat ŞAHİN²

Doç. Dr. Elif Gizem UĞURLU³

ÖZ

Milli kimlik bir kez oluşturulup bırakılmamakta sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Gündelik yaşam içerisinde hayatın tüm alanını kapsayan kitle iletişim araçları bu üretimde önem taşımaktadırlar. Sinema da milli kimliğin üretiminde etkindir. Tarihin yeniden inşa edildiği popüler kültür ürünlerinden olan tarihi filmler, milli kimliğin yeniden üretiminde önem taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türk sinemasında popüler tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden inşa edildiğini ortaya koymaktır. Araştırmada yöntem olarak nitel içerik analizi kullanılmış ve durum saptama çalışması yapılmıştır. Çalışma evrenini, Türk sinemasında yapılmış olan popüler tarihi filmler oluşturmaktadır. Örnekleme ise amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen *120* (Eren ve Saraçoğlu, 2008), *Fetih 1453* (Aksoy, 2012), *Çanakkale 1915* (Sezgin, 2012), *Taş Mektep* (Dönmez, 2013) ve *Çanakkale Yolun Sonu* (Uzun, 2013) olmak üzere beş film oluşturmaktadır. Örneklem olarak belirlenen filmlerin “biz/onlar tanımlamaları ve özellikleri”, “biz/onları belirginleştiren simge ve semboller”, “kahramanlık ve zaferlerle biz/onların kuruluşu”, “değerlerle biz/onların kuruluşu” ve “milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller” olmak üzere beş kategoride analizi yapılmıştır. Elde edilen sonuçlara göre örnekleme dahil filmlerde milli kimliğin “biz” kendisini bir “öteki” karşısında konumlayarak oluşturduğu, “öteki” olarak konumlandırılanlar için ağır ve aşağılayıcı ifadeler kullanılırken “biz” için övgü dolu sözlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Önemli bir başka bulgu ise bu filmlerde Türklerin, Müslümanlıklarının öne çıkarılarak sunulduklarıdır.

Anahtar Kelimeler: Kimlik, Milli Kimlik, Tarihi Film, Türk Sineması, Sinema Sosyolojisi

¹ Bu çalışma, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon ABD’de, Doç. Dr. Elif Gizem Uğurlu’nun danışmanlığında hazırlanan “2000 Sonrası Türk Sinemasında Tarihi Filmlerde Milli Kimliğin Yeniden İnşası” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, ORCID: 0000-0001-7533-8602, e-mail: murat.sahin2@omu.edu.tr

³ Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü, ORCID: 0000-0003-1123-9562, e-mail: egugurlu@anadolu.edu.tr

Gönderim Tarihi/Received: 28 Mart 2022 **Kabul Tarihi/Accepted:** 20 Haziran 2022

DOI: 10.53495/e-kiad.1094316

THE RECONSTRUCTION OF NATIONAL IDENTITY IN POPULAR HISTORICAL MOVIES IN TURKISH CINEMA

Abstract

National identity is not formed once; it is constantly reconstructed. Mass media, which covers all areas of life in daily life, are essential in this production. Cinema is also active in the production of national identity. Historical films, which are popular cultural products in which history is reconstructed, are essential in reproducing national identity. This study reveals how national identity is reconstructed in popular historical films in Turkish cinema. Qualitative content analysis was used as a method in the research, and a situation determination study was carried out. The study population consists of popular historical films made in Turkish cinema. The sample was determined by purposive sampling method, *120* (Eren & Saraçoğlu, 2008), *Conquest 1453* (Aksoy, 2012), *Çanakkale 1915* (Sezgin, 2012), *Taş Mektep* (Dönmez, 2013) and *Gallipoli: End of The Road* (Uzun, 2013) makes up a movie. "We/they definitions and features", "us/them symbols and symbols that make them clear", "us/them a foundation with heroism and victories", "us/them foundation with values" and "symbols and symbols used in the construction of national identity" of the films determined as samples. Analysis was carried out in five categories. According to the results obtained, it has been determined that in the films included in the sample, the national identity is formed by "we" positioning itself against an "other." At the same time, heavy and humiliating expressions are used for those positioned as the "other," and praiseful words are used for "we." Another important finding is that Turks are presented by emphasizing their Muslimness in these films.

Keywords: Identity, National Identity, Historical Film, Turkish Cinema, Cinema Sociology

Extended Abstract

Popular historical films constitute an essential cinema genre as a product of popular culture. In this study, the construction of national identity in popular historical films has been examined. The study analyzed national identity by distinguishing between us and them, symbols, and national values.

One of the most important results obtained in the study was the definitions of "us" and "they." It has been stated before that what is needed in the formation of national identities, as in the process of identity formation, is an "other" determined by "us" or created. In the formation of national identity, the nation puts itself in front of another nation and lists its characteristics. In national identity definitions, "we" position itself against an "other" and lists its characteristics. The characteristics of the other express what is undesirable and feared by "us." It has been determined that while

heavy and humiliating expressions are used for those who are constantly positioned as the "other" in the movies, words full of praise are used for "we."

Another result reached in the study is that the identity features created between "us" and "them" in the films discussed are not always reflected incomplete lines. These identity features are not universally accepted. In films, representations of us and the other are not encountered as "homogeneous and one-dimensional," and "we" has not always been excellent and exalted, and "they" as the other has not always been bad and humiliated. Another conclusion reached in the study is that another is created by the dominant "us" with symbols and symbols belonging to the minority "them," and they are made hostile. It is aimed to reveal the difference between identities through these symbols and symbols.

In these films, it has been seen that the most critical value of the Turks is the phenomenon of religion. It was emphasized that Turks were Muslims. The "How are they/we constructed with values?" question has been asked in the study. First, there is the emphasis on religion. Apart from this, "love of homeland, self-sacrifice for the country, martyrdom, military service, glorious past and ancestor" are among the values. In the research, "How are they/we established through heroism and victories?" There were various answers to the question. These include the achievements of the "ancestors" in personal struggles and the "Gaza" against them in the "glorious past." With these values, the sense of us is reinforced, and the perceived superiority over them is reproduced.

In summary, it is known that dominant representation strategies are effective in historical films. In this restructuring process, it has been seen that "history is restructured" and "today's views on the past are influential" (Rosenstone, 1995; Ferro, 1995). Therefore, in a social structure that is thought to be a "mosaic" in the films discussed in this study, it has been seen that the "primary element" in the mosaic is the Turkish identity. The most important component of Turkish identity is being Muslim.

Dominant representation strategies are essential in forming historical films that reconstruct the past and reflect today's view of the past in this reconstruction process. Therefore, the prominence of Muslim identity in the films discussed can be explained by the conclusion that the conservatism experienced in Turkey in the 2000s also affected these films. On the other hand, it has been found that nationalism made by "us" includes patriotism, self-sacrifice, and martyrdom, and it is good nationalism. In contrast, nationalism made by "them" includes aggression, betrayal, collaboration, and intrigue and is banal nationalism. Thus, it has been seen that the representation and discourse presented in historical films bear the traces of popular nationalism.

Giriş

Kolektif kimlikler arasında ön plana çıkan milli kimlik, sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Bu yeniden inşa sürecinin önemli kaynaklarından birisi de ulusun geçmişi yani tarihidir. Biz – onlar ayrımı, kahramanlar, zaferler ve değerler milli kimliğin yeniden inşasında işlevsel rol oynarlar. Yine bir ulusa ait simge ve sembollerin de hatırlatıcı rolü olduğu söylenebilir. Bu bakımdan simge ve sembollerin de bu yeniden inşada etkisi olduğu söylenebilir. Milli kimliğin inşasında etkisi olan bu unsurlar, tarihin yeniden kurgusunda önemli kaynaklardır. Geçmişte yaşanmış olaylar şimdiden bakılarak yeniden oluşturulmaktadır. Özellikle popüler milliyetçilik, milli kimliğin yeniden üretimde sıralanan unsurları etkin bir şekilde kullanır. Bir kültürel ürün olarak filmler de içerdikleri temsillerle popüler milliyetçiliğin ve milli kimliğin yeniden üretiminde kullanılan araçlardandır. Özellikle tarihi film türünde yapılan filmler, tarihi kaynak olarak milli kimliğin yeniden üretiminde dikkat çekmektedir. Bir film türü olarak tarihi filmler kendi içinde “gerçeklerden hareket eden”, “kostüme avantür” ve “tarihe bir savla yaklaşan filmler” (Erkılıç, 2013) olarak üçe ayrılmaktadır.

2000 sonrası yeni bir döneme giren ve hem nitelik olarak gelişen hem de nicelik olarak artan Türk sinemasında da (Suner, 2006) tarihi filmlerin sayısında bir artışın yaşandığı söylenebilir. Bu filmlerde milli kimliğin, biz – onlar ayrımı, kahramanlar,

zaferler ve değerler gibi unsurlarla yeniden inşa edildiği ileri sürülebilir. Bu çalışmada 2000 sonrası Türk sinemasında popüler tarihi filmlerde milli kimliğin nasıl yeniden inşa edildiği araştırılmıştır. Bu doğrultuda, tarihi gerçeklerden hareket ederek yapılan tarihi film türündeki filmler dikkate alınmıştır. Filmlerde biz – onlar ayrımı, kahramanlıklar, zaferler, değerler ve simge/semboller gibi milli kimliğin unsurlarından oluşan kategoriler oluşturularak analiz bu çerçevede yapılmıştır. Araştırmanın amacı ise 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan popüler tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden üretildiğinin ortaya konulmasıdır.

Bu amaç doğrultusunda çalışmanın temel varsayımı, 2000’li yıllarda Türk sinemasında yapılmış olan popüler tarihi filmlerde, milli kimliğin yeniden üretildiğidir. Amaçlı örnekleme seçilen 2008-2012 yılları arasında gösterime girmiş beş film üzerinde araştırma yapıldığı için sonuçların 2000’li yılların tamamına dair bir genelleme içermeyeceği akılda tutulmalıdır. Çalışmanın diğer varsayımları ise; milli kimliğin, sürekli olarak yeniden üretildiği ve milliyetçiliklerin sembolik boyutunu oluşturan simge ve sembollerin, milli kimliğin yeniden üretimine katkıda bulunduğudır. Sinema da yine milli kimliğin yeniden üretimine katkıda bulunmaktadır; tarihi filmler, geçmişini olduğu gibi aktaran filmler olmayıp aksine tarihi yeniden inşa etmektedirler ve tarihi filmler, gerçekleştirildikleri dönemin politik ve sosyal bakışını yansıtmaktadırlar. Çalışmanın ana sınırlılığını, gerçek zaman ve kişilerden hareketle, tarihi gerçeklerden yola çıkılarak tarihin yeniden inşa edildiği filmler oluşturmaktadır. Çalışma, anlatısında kahramanlıklara, zaferlere ve değerlere yer veren ve bu özelliklerinden dolayı da milli kimlikle/milliyetçiliklerle ilgili daha fazla veriye sahip olan filmlerle sınırlandırılmıştır. Çalışmada milli kimliğin yeniden üretimi ayrıca filmlerdeki milliyetçiliklere ait temsiller, simge ve semboller üzerinden de ele alınmıştır. Ayrıca bulguları desteklemek amacıyla filmlerde yer alan diyaloglardan ve görsellerden yararlanılmıştır.

1. Kavramsal Çerçeve

1.1.Milli Kimlik

Kolektif kimlikler arasında en kapsamlı kimlik yapılanması olan milli kimlik, milletlerin mirasını oluşturan bir kaynağı da ifade etmektedir. Böylece milli kimlik, “değerler, semboller, anılar, mitler ve geleneklerin, sürekli olarak yeniden üretim ve yeniden yorumlanması ve bireylerin bu özellikler içerisinde ve miraslarla ve bunların kültürel unsurlarıyla tanımlanması(nı)” da kapsamaktadır (Smith, 2010: 221; 2013: 18). Bütün kimlik yapılanmaların da olduğu gibi milli kimliğin de oluşumun da bir ötekiye ihtiyaç duyulmaktadır (Hall, 1998a: 72). Milli kimliğin inşa sürecinde “biz” daima en üstün, en iyi, en huzur verici iken, “onlar” öteki olarak daima düzen bozuculardır. Ötekiler daima düşman olarak değerlendirilir ve “kötülüklerinin örnekleri tarihte bolca bulunmaktadır” (Pamuk, 2014: 46). Bireyi “bize” bağlayan özellikler arasında tarih ve değer gibi olgulara ait kaynaklar bulunurken veya oluşturulurken aynı şekilde öteki olarak yerleştirilen “onlara” ilişkin de neden orada olunmamasına dair sorulara cevaplar bulunduğu veya oluşturulduğu söylenebilir. Milli kimlik yeniden inşa edilirken ve hatırlatılırken kullanılan kaynaklardan birisi de ulusun geçmiştir.

Milletlerin geçmişi ya da başka bir ifadeyle tarihi, sürekli olarak yeniden kurgulanmaktadır. Uluslar kendisini tanımlayabilmek için ötekini inşa etmekte ve kendisini ötekinin gözünden görmeye çabalamaktadır. Bu yeniden inşa süreci ile ortak anılar, bellekler, tarihler tekrar üretilmekte ve hatırlanmaktadır (Hall, 1998b: 41). Bu yeniden inşa sürecinde tarihe “gerçek bir olgu olarak değil, tarih aracılığıyla, bellek aracılığıyla ve arzu aracılığıyla” gidilmektedir (Hall, 1998c: 83). Milli kimlik de geçmişini, tarihini yeniden yaratmakta, sürekli olarak tekrar oluşturmaktadır. Ayrıca tarihe yaklaşımda genel olarak o ulusun birlikteliğine hizmet edecek noktalar seçilmektedir.

Genel olarak tarih ile olan ilişkilerde bir seçicilikten bahsedilebilir. Tarih yazım alanında “bir demokratik anlayıştan” söz edilememektedir. Tarihçilik “zaman ve mekâna adil davranmamakta”; tarihsel ve tarih öncesi dönem ve yer seçiminde “otoriter, pragmatik ve işlevsel” bir şekle bürünmektedir. Farklı düşüncelere göre çeşitlenen tarih, bir mücadele alanını ifade etmektedir (Ersanlı, 2003: 14). Milli kimliğin

oluşumunda veya yeniden üretiminde mücadele alanlarından birisi de tarihi ele alış üzerinden gerçekleşmektedir. Ortak geçmiş anlatıları inşa edilerek bireyin hatırlama ve unutma eylemleri kontrol altında tutulmaya çalışılmaktadır. Bu çaba kolektif belleğin inşa edilmesini yani tarihi ortaya çıkarmaktadır. Tarih şimdiki zamanda geçmişini tanımlayarak, gelecek öngörüsünü egemen kültürün bir biçimi olarak ortaya koymaktadır. Tarihin bugünden geçmişe dair bir anlatı olarak inşa edilmesi ve inşa edilenin de devamlı yorumsal inşalarla yeniden üretilmesi tarihi meşrulaştırma alanına çevirmektedir (Pamuk, 2014: 97). Bundan dolayı tarih yazımı, bu yazım hangi dönemde yapılıyorsa o dönemin geçmiş üzerine egemen düşüncelerinden etkilendiği söylenebilir. Bu durum da geçmişin bugünden görünümünü kapsayarak şekilde tarihin yeniden inşasını oluşturduğu ileri sürülebilir. Tarih aracılığıyla “biz” duygusunun yaratılmasında yararlanılan geçmişe dönük kaynaklar arasında “şanlı geçmiş”te yaşanmış olan kahramanlıklar, zaferler ve değerler bulunmaktadır. Bunlar sayesinde ulusa kim olduğu, nereden geldiğine dair bilgiler verilmekte, geçmiş ve gelecek arasında köprüler kurulmakta ve geleceğe dönük toplumu yönlendirici motivasyon kaynakları yaratılmaktadır.

Milliyetçiliğin ve milli kimliğin gündelik yaşamda devamlı olarak inşa edilmesinin bir yolu da simgeler, semboller ve kimlik tanımlamalarını içeren temsil sistemiyle olmaktadır (Calhoun, 2007; Billig, 2002). Milliyetçiliğin simgesel boyutu, milli kimliğin yaratılmasında önemli bir konumu oluşturmaktadır. Ulus bir topluluk biçimi olarak hem üyeleri arasındaki benzerliğe hem de dışarıdakilerin farklılığına vurgu yapmaktadır. Semboller aynı zamanda topluluk içerisinde farklı kültürel düzeyden ya da toplumsal özgeçmişten gelen insanları bir araya getirerek farklılıkların gizlenmesine ve ortak olanın ön plana çıkarılarak bir grup duygusu yaratılmasına olanak sağlamaktadır (Guibernau, 1997: 138–140). Simgesellik bir aidiyet duygusu, kimlik duygusu ve aynı nedenle başkalarından farklı olma duygusu yaratmaktadır. Simgesellik “bize” ait olanın “onlar” tarafından algılanmayacağı ve böylece onların saldırısına uğramayacağı, “onlar” tarafından bozulamayacak olanı

ifade etmektedir (Cohen, 1999: 57). Bu bakımdan ulusun simge ve sembolleri de milli kimliğin yeniden üretiminde etkin olarak yer aldığı söylenebilir. Milli kimliğin yeniden inşasında kullanılan ulusun tarihinin bileşenleri olarak kahramanlar, zaferler, değerler ve özellikle de simge/semboller, en etkili bir şekilde popüler milliyetçilik gelmektedir.

1.2. Popüler Milliyetçilik

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

Milliyetçilik toplumsal cinsiyet, sınıf, popüler kültür gibi kavramlarla bütünleşerek gündelik hayata sızmaktadır. Popüler kültür aynı zamanda toplumsal olanın da bir uzantısı olduğundan milliyetçiliklerin mücadele alanına dönüşmektedir (Işık, 2006: 227). Milli kimlik, gündelik hayat içerisinde popüler kültür formları aracılığıyla sürekli olarak yeniden inşa edilmektedir. Milliyetçi ideoloji de milli kimliği kurma stratejileri geliştirmiştir. Ancak tek görünümlü ve genel geçer bir

milliyetçilikten bahsedilememektedir. Toplumlara göre değişebilen farklı görünümelerde milliyetçilikler bulunmaktadır. Farklı milliyetçilikleri birbirine bağlayan unsurlar ise “milletin çıkarlarının ve değerlerinin üstün olduğu, meşruiyetin tek kaynağı olarak millet fikri ve biz ve onlar ayrımının” yapılmasıdır (Özkırmılı 1997’den akt. Işık, 2006: 227). Bu bakımdan milliyetçilik tek bir etkenle açıklanmayacak kadar “değişkenlik göstermekte” “bulunduğu ortamın rengine bürünmekte” ve “değişik ideolojilerle iş birliği yapmaktadır”. Diğer taraftan milliyetçilikler yeniden üretilirken bir güç ve mücadele alanının ifade eden popüler kültür ürünleriyle eklemlenmekte ve böylece gündelik hayata egemen olan söylemi basitleştirmektedirler (Özkırmılı, 2009b: 275).

Türk milliyetçiliğinin ve milliyetçi zihniyetinin, yeniden üretimine yerleşen ve alışkanlık yaratan yeni kalıplar geliştirmesi 1990’lı yılları bulacaktır. Popüler milliyetçilik, tek parti döneminin kendi içine dönük milliyetçiliğinden farklı olarak, kendi ötekini yaratma anlamında “dışa dönük, saldırgan ve popülist” bir kimliğe bürünmüştür (Güney, 2006: 213). 1990’larda milliyetçiliğin, bir yanda pop-milliyetçi motifleri eklemeyerek öte yandan kendi görüş ve simgelerini bu akıma yedirerek, meşrulaşma ve popülerleşme fırsatı yakaladığı gözlenmektedir. Genel olarak popüler milliyetçilikler, ulusu bir arada tutacak gelenek ve mitleri oluşturma işlevine sahiptir. Pop-milliyetçi söylemin bu mecraları pragmatik olarak kullanması sonucunda, “statlardan futbol konvoylarına, asker uğurlama törenlerinden konserlere kadar aktif ve çoğu zaman eğlenceli biçimlerde dışa vurulan bir milliyetçilik” ortaya çıkmıştır (Kozanoğlu, 1995: 140). 1990’lardan itibaren ulusal simge ve sembolleri kullanımı için artık resmî bir kutlama günlerinin beklemeye gerek kalmamıştır. Milliyetçiliğin, “bayrak, Atatürk portresi, ülke haritası gibi milli logoların enflasyonist kullanımı” gibi “sözel ve görsel tezahürat tarzlarının, reklam formuyla benzeşerek poplaşması”, milliyetçiliğin popülerleşmesinin örnekleri olarak gösterilebilir (Bora, 2003: 148). 2000 sonrası dönemde ise Türk sinemasının gelişimiyle birlikte popüler milliyetçi filmler ortaya çıkmış ve tarihi kaynakları yoğun olarak kullanmaya başlamışlardır.

1.3. Sinema ve Tarih

Sinema ve tarih arasında karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır. Sinema ve tarih, kendilerine has özelliklerini ve amaçlarını daha iyi, daha etkili ortaya koymak için birbirlerinden yararlandıkları söylenebilir. Sinemanın tarih ile olan bağında ana noktayı, sinemanın doğasında olan “hatırlamak” ve “anlatmak” gereksinimlerinin yerine getirilmesinde tarihin kaynak olarak kullanılması yatmaktadır (Erkılıç, 2013: 17-18).

Sinema ve tarih arasındaki ilişkiye dair ilk çalışmaları yapan akademisyenlerden olan Marc Ferro, konuyla ilgili olarak yazdığı temel eseri *Cinema et histoire* adlı kitabında, sinema ve tarih arasındaki ilişkiyi “filmlerin tarihsel okunuşu” ve “tarihin sinematografik okunuşu” perspektifinde ele almaktadır (1995: 21). Ferro’ya (1995: 11) göre filmler ancak, resmî söylem tarafından oluşturulmuş ve adeta koruma altına alınmış olan resmî tarihin karşısına, gayri resmî bir karşı tarihin oluşturulmasına yardımcı olmasıyla etkili bir tarih sunucusu olarak var olabileceklerini ifade etmektedir. Çünkü filmlerin, geçirdiği üretim sürecinde resmî söylemin etkisi altında kalarak ve adeta tarihe dair karşı bir okuma yerine resmî tarihin tekrarlayıcısı haline geldiklerini ifade eden Ferro (1995: 31) yine de tarihe ilişkin her türlü görüntünün yorum da olsa geçmişi anlamada değerli olduğunu belirtmektedir.

Peter Burke da *Tarihin Görgü Tanıkları* (2003) adlı kitabında sinema ve tarih arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını hem sinemanın hem de tarihin birbirlerinden yararlandıklarını ifade etmektedir. Burke, tarih çalışmalarında sinemadan yararlanma gerekçelerini “hareketli görüntülerin kaydedilmesi, tekrar tekrar seyredilmesi ve arşivlenmesi” ile filmlerin birer belge haline gelmesinin etkili olduğunu belirtir (2003: 24). Sinemanın tarihten yararlanma gerekçesini ise geçmişte yaşanan olayların sinemanın imkânlarıyla izleyiciye olaylara tanık olduğu hissini vermesi şeklinde ifade eden Burke (2003: 181), bu hissin aslında bir yanılsama olduğunu hatırlatmaktadır. Çünkü filme çekilmiş tarihin tıpkı yazılmış tarih gibi bir yorumlama olduğunu

bundan dolayı tarihi filmin tarihin yorumu olduğunu ve her tarihi film ile geçmişin yeniden inşa edildiğini ifade etmektedir.

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

Sinema ve tarih ilişkisinde üzerinde durulan bir diğer önemli konu ise filmlerin tarihi yansıtmada bir ayna vazifesi görmesinden ziyade, tarihin, filmler aracılığıyla yeniden inşa edilmesi konusudur. Bu görüşü savunan akademisyenlerden birisi Robert A. Rosenstone'dur (Erkılıç, 2013: 41). Tarihi filmlerin geçmişi yeniden inşa ettiğini ifade eden Rosenstone, filmlerin yazılı tarihe bağlı olarak üretilip üretilmedikleri sorusunun önemli olmadığını, filmlerin kendilerinin bir geçmiş inşa ettiğini ve filmlerin kendi anlatım kodlarıyla bir geçmiş temsili oluşturduklarını ifade etmektedir (1995: 3). Bundan dolayı sinema ve tarih arasındaki ilişkide asıl sorgulanması gereken noktanın, filmler aracılığıyla aktarılan tarihin gerçekliği değil bunun yerine "filmin tarihsel bir dünyayı nasıl yarattığı, geçmişi canlandıran, bugüne taşıyan kurallar, kodlar ve stratejilerin neler olduğu" sorusudur (Rosenstone, 1995: 4). Sinema ve tarih ilişkisi bağlamında filmlerin tarihsel gerçeklere uygunluğu veya örtüşmesinden öte nasıl bir geçmiş inşası gerçekleştirdikleri önem taşımaktadır. Sinema ve tarih arasındaki ilişkide, sinema ve tarih birbirinden karşılıklı olarak beslenmektedir. Sinema açısından tarihe yaklaşımda önemli olan hususlar; tarihte hazır verileri kullanarak filmlere aktarma ve filmler aracılığıyla tarihin yeniden

inşasıdır. Tarih yeniden inşa edilmesi o dönemin tarih hakkındaki görüşlerinin bir yansımaları beraberinde getirmektedir. Bu işlem ise temsil sistemleriyle gerçekleşmektedir.

1.4. Tarihi Film Türü

Tarihi film türüne dair kesin bir tanım yapılamamaktadır. Tarihi film kavramı çok geniş ve kapsamlı bir alanı içerisine almaktadır. Oğuz Makal (2010) tarihi film türünde, diğer herhangi bir film türü gibi mekân, atmosfer, karakterler ve biçimsel anlatımda benzerlik taşıyan tür filmlerinin ortak özelliklerini bulmanın zor olduğunu ifade etmektedir. Makal (2010: 17), bazı filmlerin böyle bir türün varlığını izleyiciye duyumsatsa bile tarihi filmleri ortak bir ikonografi, tema, karakter benzerlikleriyle belirlemenin zor olduğunu eklemektedir. Stubbs (2013: 34) ise tarihi film türünün birçok yönden tatminkâr bir tanımlamasının yapılamadığını söylemektedir.

Robert Brent Toplin, *Reel History: In Defense of Hollywood* (2002) adlı çalışmasında tarihi film türünün diğer film türleriyle karşılaştırıldığında “dekor, tema ve karakterler” bakımından büyük farklılıklara sahip olmasına rağmen yine de alana ait bilindik yaklaşımların olduğunu ifade etmektedir. Toplin (2002), her bir özelliğin tüm tarihi filmlerde bulunmasa da sinematik tarihle ilgili dokuz özellik sıralamaktadır (akt. Stubbs, 2013: 14): “Sinematik tarih, tarihi kanıtları basitleştirir ve birçok detayı dışarda bırakır; serimleme, düğüm ve çözüm olmak üzere geleneksel anlatıyı benimser; geçmişin görünümünü taraflı bir biçimde ortaya koyar, kahraman ve kötü karakter ayrımını açık bir biçimde ortaya koyar; ahlaki ders veren hikâyeler anlatır; az sayıda karakterle olay örgüsünü sadeleştirir; şimdiki zamana hitap eder; olayların merkezinde olmamak kaydıyla sıklıkla hikâyelere aşk ilişkilerini yerleştirir; önceki çağa dair detaylara dikkat ederek geçmişe ilişkin bir duyguyu iletir ve son olarak genellikle görüntü ve sesle en az kelimeler aracılığıyla olduğu kadar güçlü bir etkileşim kurar.”

Dünya sinema tarihinde sinemanın başlangıç yıllarından itibaren tarihi filmlere rastlanılmaktadır. Filoteo Alberini'nin *Roma'nın Fethi* (La Presa di Roma, 1905), Enrico

Guazzoni'nin *Nereye?* ve Giovanni Pastrone'nin *Cabiria* filmi ilk tarihi konulu filmlerdir (Erkılıç, 2013, s. 18). Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance, 1915) ve *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1916), Eisentein'in *Grev* (1925), Ekim (1927) ve *Potemkin Zirhlisi* (1925) de tarihsel filmlerin ilk örneklerindedir (Gürata, 2009: 112).

Tarihi film türlerini araştırmacılar ve kuramcılar farklı şekilde ayırmalarına rağmen genel olarak birbirine yaklaşan sınırlar belirledikleri söylenebilir. Rosenstone (2000: 52) tarihi filmleri üç ana kategoride ele almaktadır: Drama olarak tarih, deney olarak tarih ve belge olarak tarih. Drama olarak tarih, ana akım sinemanın kodlarını kullanmaktadır. Gürata (2009: 111) ise tarihi filmleri iki kategoriye ayırmaktadır. Birincisi tarihsel film denilen, gerçek kişi ve olayları ele alan filmlerdir. İkinci gruptaki filmler ise geçmişin mitsel ve simgesel öğeleriyle ilgilenen kostüme filmlerdir. Sue Harper (2003'den akt. Stubbs, 2013: 17) da tarihi filmleri, "tarihsel film" ve "kostüme drama" şeklinde ayırmaktadır. Tarihsel film ve kostüme drama sosyal hatırlatmayı kuvvetlendirmeyi çalışmakla birlikte aralarında fark bulunmaktadır. Tarihsel film gerçek kişi ve olaylarla ilgilenirken kostüme drama ise geçmişin mitik ve fantastik öğelerini kullanarak eğitmekten çok haz vermeyi amaçlamaktadır. Maktav (2013: 3-4) ise tarihi filmi "tarihsel olayları konu alan ve gerçeği doğruya en yakın bir biçimde yansıtan filmler" ve "milliyetçi ideolojilerin süzgecinden geçerek yapılmış tarihsel fantezileri içeren filmler" olarak tanımlamaktadır.

Bu çalışmada, tarihi filmlerin sınıflandırmasında Erkılıç (2013)'ın *Türk Sineması'nda Tarih ve Bellek* adlı çalışması temel alınmıştır. Çalışma, tarihi film türünü sınıflarken yukarıda bahsedilen çalışmaları kapsar bir nitelikte olması ve Türk sinemasında tarihi filmler üzerine son dönemde yapılmış çalışma olması bakımından önemlidir. Erkılıç (2013) çalışmasında tarihi filmleri üç kategoriye ayırmaktadır: İlk kategorideki filmler, tarihe yaklaşımlarında "fantastik öğeleri" ön plana çıkarmaktadırlar. Bu kategorideki filmler, tarihin belli bir kesitini ele alırken "kesin bir zaman diliminden, mekândan, olaydan veya kişiden" yararlanmazlar. Tarihsel gerçek bir olay ya da kişi, filmin ana kahramanı olsa da diğer karakterler, olaylar tamamen

kurgudur. Tarihi fon üzerine oturtulan bu filmlerde ana tema aşk, macera ve kahramanlık öyküleridir. *Malkoçoğlu* ve *Kara Murat* serileri bu kategoridedir. İkinci kategorideki filmler, “tarihi gerçeklerden” yola çıkarak çekilen filmlerdir. “Zaman, mekân, o zaman ve mekân içinde geçen olay-durum ve çatışma belirgindir”. Gerçek ve kurmaca iç içe olmasına rağmen, fantastik tarihi filmlerden ayrılan yanı kurmacanın tarihi gerçekler üzerine inşa edilmesidir. *Vurun Kahpeye* (Yön: Ömer Lütfi Akad, 1949), *İstanbul’un Fethi* (Yön: Aydın Arakon, 1951) bu kategoride değerlendirilebilir. Üçüncü kategorideki filmlerde ise tarihin belli bir döneminde yaşanmış gerçek olayları, durumları ve çatışmaları ele alırken, seçilen kişi, dönem ve olaylar üzerinden önermeler getiren, “tarihsel bir tez” geliştiren filmlerdir. *Dokuz Dağın Efesi* (Yön: Metin Erksan, 1958), *Haremde Dört Kadın* (Yön: Halit Refiğ, 1965) bu filmlere örnek gösterilebilir. Türk sinemasında daha önce bahsedilen üç kategoriye ayrılmış olan tarihi film türleriyle ilgili olarak Osmanlı öncesi Türk tarihi, İslam tarihi, Osmanlı’nın çeşitli dönemleri, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet’in ilk yılları ve yakın tarihi ele alan filmler yapılmıştır (Erkılıç, 2013: 84). Ayrıca Türk sinemasında Kıbrıs meselesini ele alan filmler de bulunmaktadır. Tarihsel seyir içinde Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilinde de değişimin yaşandığı söylenebilir (Şahin, 2015).

2. Metodoloji

2000 sonrası Türk sinemasında popüler tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, bir durum saptama çalışmasıdır. Bu çalışmada nitel araştırma tekniği kullanılmıştır. Nitel araştırma, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, alguların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 19). Çalışmada kullanılan veri analiz yöntemi ise nitel içerik analizidir. Nitel içerik analizi, “metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir” (Neuman, 2014a: 466). Nitel içerik analizinin özellikleri şu şekilde sıralanabilir: “Kategori sistemi nitel içerik analizinde önemlidir, veriler bağlam

içerinde ele alınır, metinlerdeki örtülü ve gizli anlamlar açığa çıkarılır, analiz süreci sistemattiktir, güvenilirlik ve geçerlilik beklenir, metin bir süreç olarak görülür ve son olarak nitel içerik analiz, metinleri anlama ve yorumlama aşamasında gerektiğinde metin dışı unsurları da sürece dâhil eder” (Gökçe, 2019: 49-50).

Çalışmanın evrenini 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmler oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise örneklem seçme türlerinden biri olan amaçlı örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçlı örneklem “önceden tanımlanarak belirlenmiş amaca uygun birimlerin inceleme için seçilmesidir” (Neuman, 2014b: 322). Bu çalışmada, çalışma amacı olan, “popüler tarihi filmlerde milli kimliğin ne şekilde yeniden inşa edildiğinin” ortaya konulması için 2000 sonrası Türk sinemasında yapılmış olan tarihi filmlerden, “tarihi gerçeklerden” yola çıkılarak yapılmış olan ve anlatısında kahramanlıklara, zaferlere ve değerlere yer veren filmler seçilmiştir. Anlatısında kahramanlıklara, zaferlere ve değerlere yer veren filmlerin seçilme gerekçesi ise bu filmlerin, milli kimlikle/milliyetçiliklerle ilgili daha fazla veriye sahip olmasıdır. Böylece çalışmanın örneklemini 2008-2013 yılları arasında yapılmış olan; *120* (Yön: Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008), *Fetih 1453* (Yön: Faruk Aksoy, 2010), *Çanakkale 1915* (Yön: Yeşim Sezgin, 2012), *Taş Mektep* (Yön: Sadullah Çelen, 2013) ve *Çanakkale Yolun Sonu* (Yön: Serdar Akar, 2013) oluşturmaktadır.

Çalışmanın analiz kısmına geçmeden önce kavramsal ve işlevsel tanımların yapılması gerekir. Kavramsal tanımlar ile kastedilen, bir kavramın çalışmada ne anlam ifade ettiğidir. İşlevsel tanım ise bahsedilen herhangi bir kavramın analizi esnasında çalışmaya konu olan metinde nasıl ölçüleceğine karşılık gelmektedir. İşlevsel tanımla yapılan, kavramsal tanımların gözlemlenebilir ve ölçülebilir bir şekle sokulmasıdır (Neuman, 2014b: 267-276). Aşağıdaki tabloda milli kimliğin yeniden inşasında yararlanılan kahramanlıklar, zaferler, değerler ve simge/sembollerden oluşan kavramsal tanımlar ile bunların örneklem filmlerde nasıl yer aldığını belirten işlevsel tanımları yer almaktadır.

Tablo 1. Çalışmanın Kavramsal ve İşlevsel Tanımları

Kavramsal Tanımlar (milli kimliğin yeniden inşasında başvurulan kaynaklar)	İşlevsel Tanımlar (milli kimlik unsurlarının filmlerdeki yansımaları)
Biz ve Onların tanımlamaları ve özellikleri	Biz ve Onların kimlerden oluştuğu – din, ulus ifadesi
Kahramanlıklar ve zaferler	Filmlerde “bize” ait olan kahramanlık ve zaferler
Değerler	Filmlerde “bizi” ötekenden ayıran değerler
Milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller	Filmlerde biz ve ötekini belirginleştiren dizi veya milli simge veya semboller

Çalışmanın amacı olan milli kimliğin popüler tarihi filmlerde ne şekilde yeniden üretildiği, nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu amaç doğrultusunda “filmlerde ‘biz’ ve ‘onlar’ tanımlamalarının ve özelliklerinin neler olduğu, ‘biz’ ve ‘onlar’ ayrımının ortaya koyan simge ve sembollerin neler olduğu, değerlerle ‘biz’ ve ‘onların’ ne şekilde kurulduğu, kahramanlık ve zaferlerle ‘biz’ ve ‘onların’ ne şekilde kurulduğu ve son olarak milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve sembollerin neler olduğu” şeklinde beş kategori oluşturulmuştur. Çalışmanın analiz kısmında ifade edilen kategorilerde bulguları desteklemek amacıyla filmlerden görseller ve diyaloglar da alınmıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Milli kimliğin popüler tarihi filmlerde ne şekilde yeniden üretildiği, nitel içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiş ve dört başlık altında toplanmıştır. Biz ve onların tanımlamaları ve özellikleri, kahramanlık ve zaferlerle milliğin kimliğin yeniden inşası, değerlerle milli kimliğin yeniden inşası ve son olarak da simge ve sembollerle milli kimliğin yeniden inşası.

3.1. Biz ve Onların Tanımlamaları ve Özellikleri

120 filmde biz ve onların tanımlamaları ve özellikleri: Filmde, “biz” olarak temsil edilen karakterler Türk ve Müslüman iken, öteki olarak yansıtılan “onlar” ise Ermeni ve Hristiyan’dır. Ermeni ve Hristiyan olup da bizden birisi olan karakter ise iyi ve sevecen olarak çizilen Doktor Kirkor’dur. Ermeni çeteler Doktor Kirkor’u Türk hastaları tedavi etmemeleri konusunda uyarırlar. Doktor Kirkor ise “*Hastanın Türk’ü İngiliz’i olur mu? Hasta hastadır*” der.

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

Filmde bizden olan karakterler iyi olarak temsil edilmiştir. İyiliğin ölçütleri ise “yürütülen mücadeleye katılma” ve “vatan için fedakârlık”tır. Filmde iyi ve Türk-Müslüman olan “biz” içerisinde bulunan “zayıf karakter” Sermettir. Kötü ve Ermeni-Hristiyan olan “onlar” içerisinde bulunan Doktor Kirkor ve Sermet aracılığıyla kimlik temsillerinin “homojen ve tek boyutlu” olmadığı yansıtılmakta ve bu sayede genel olarak “biz” ve “onlara” ilişkin temsil sistemlerinin sürekliliği ve kalıcılığı sağlanmaktadır.

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

“Biz harp çocukları neslindendik, çocukluğumuzdan hatta bebekliğimizden itibaren harp hikâyelerinin hazin hatıralarıyla büyüdük, Van’da harp görmedik ama her eve harbin ateşi

düşmüştü, ilk defa o gün düşmanlığın ne olduğunu anladım, kapularımıza kadar dayanmış bir nefret vardı.”

Filmde “biz” olarak temsil edilen Türkler huzurlu bir ortamda, belli bir düzen içerisinde hayatlarını devam ettirirken, öteki ve kötü olarak “onları” oluşturan Ermeniler düzen bozucu olarak yansıtılmaktadırlar. Filmde öteki ve kötü olarak sunulan Ermeni karakterler, saldırgan ve cinayet işleyebilen olarak çizilirken, bizi oluşturan Türkler ise savunma durumunda mazlum olarak gösterilmektedir. “Biz” daha önce çok sayıda savaş yaşadığından hem cephane hem de asker yokluğuyla mücadele ederken “onlar” yanlarına Ruslar’ı da alarak “biz”i arkadan vuranlar olarak sunulmaktadır. Bu anlamda filmde Türkler mazlum, öteki olarak Ermeniler ise zalim olarak inşa edilirler. Filmde Türkler hoşgörülü, Ermeniler ise ihanet ederek birlikte yaşadıkları insanları arkadan vuran kişiler olarak yansıtılırlar. Filmde, ihanet eden ve arkadan vuran olarak yansıtılan Ermeniler’in, milliyetçi duygularla cinayetler işlediğinin, Ruslar’ın kışkırtma ve desteği ile onlarla bir olarak Türkler’e saldırdığının ve ölümlerin nedeninin bu saldırılar olduğu izlenimi verilmeye çalışılmaktadır. Filmde “bizi” oluşturan Türk ve Müslüman şehir halkı, yöneticisiyle, şehir eşrafiyla, öğrencisiyle, kadını ve erkeğiyle haklı olduklarına inandıkları bir dava için bir araya gelerek, birlikte hareket ettikleri izlenimi verilmeye çalışılmıştır. Filmde Ermeniler bölünmüş, ortak bir davaya sahip olmayan olarak sunulur.

Fetih 1453 filminde biz ve onların tanımlamaları ve özellikleri: Filmde, “biz” olarak temsil edilen karakterler Türk ve Müslüman iken, öteki olarak yansıtılan “onlar” başta Bizans olmak üzere Vatikan, Batılı olup tamamı Hristiyan’dır. Ayrıca filmde geçen ifadelerle “onlar” Haçlı ordusu olarak tanımlanmaktadır. Batılı ve Hristiyan olup da bizden birisi olan karakter ise Bizans’ın top dökme baskısına dayanamayıp Osmanlı’ya sığınan, Bizans’ın ölüm tehditleri üzerine “*anlaşılan Bizans surları yıkılmadan bize rahat yok*” diyen Macar asıllı top ustası Urban’dır.

Hristiyan ve Batılı olan Urban’ın, evlatlık kızı Era’nın da Müslüman olduğu anlaşılacaktır. Hasan’ın sevgilisi olan Era, Urban Usta’yla birlikte Osmanlı’ya

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

Filmde Bizanslılar Türk sinemasında önceki dönemlerde temsillerinin aksine zalim olarak sunulmamışlardır. Bizanslılar bu kez güçsüz, kuvvetsiz ve yardım bekleyen bir konumda sunulurken Türkler ise mazlum değil muktedir olarak yansıtılmışlardır. Filmde öteki olarak konumlandırılan Bizans, Vatikan, Venedik ve Cenevizliler, aralarında ortak nokta olarak Hristiyan ve Osmanlı'ya karşı olmaları yansıtılmıştır. Bunun dışında ortak noktaları bulunmayan birbirleriyle olan ilişkileri menfaat üzerine bina edilmiş bir görüntü verilmiştir. Bizans, Osmanlı saldırısını bertaraf etmek için müttefiklerinden yardım beklemektedir. "Biz" ise halkı, ordusu ve yöneticileriyle bir bütün olarak yansıtılmaktadır. Filmde, Bizans, ayrıca işbirlikçi ve entrikacı olarak sunulmaktadır. Daha önceleri Osmanlı arkasından iş çevirdiklerini dile getiren Bizanslılar, şimdi de aynı oyunu himayelerindeki Şehzade Orhan'ı kullanarak yapmaya niyetli olduklarını söylerler. Fatih Sultan Mehmet tahta çıkışı ile temkinli ve basiretli bir siyaset takip ederken, Bizans tam tersi bir siyaset takip etmiştir. Filmde Bizans Kralı ve devlet yetkilileri temkinsiz ve öngörüsüz olarak sunulmaktadır. Bizans zevk ve eğlenceden uzak kalmamış şeklinde yansıtılır. Filmde bir taraftan inançlarını yaşama konusunda tedirgin halk diğer taraftan zevk içindeki yönetim karşıtlığı yaratılarak Osmanlı adeta bir kurtarıcı olarak yansıtılmıştır.

Çanakkale 1915 filminde biz ve onların tanımlamaları ve özellikleri: Filmde "biz" olarak temsil edilen karakterler Türk ve Müslümanlardan oluşmaktadır. Filmde bir sahnede Kürtçe konuşmasından Kürt olduğu anlaşılan bir karaktere "biz" içerisinde yer verilmiştir. Filmde "biz" içerisinde sunulan askerler, filmde geçen bir ifadeyle, "Anadolu toprağının sırrı ile kan ve can kardeşi" olan "yurdun her yöresinden gelen" kişilerle adeta "Türkiye karmasını" oluşturduğu ifade edilir. "Onlar" ise başta İngiliz

ve Fransız olmak üzere Avusturalya, Hindistan, Yeni Zelanda'dan gelenlerle bir "Haçlı Ordusu'nu" çağrıştırılmaktadır.

Filmde "biz" olarak sunulan karakterler iyi ve tüm yoksulluğa rağmen huzurluyken, kötü olarak sunulan "onlar" ise düzen bozucudurlar. Filmde sürekli olarak kötü ve düşman olarak işaret edilen "onlar" hakkında olumsuz konuşmalar yapılmakta, "onların" işgalci ve düzen bozucu oldukları vurgulanmaktadır. Mecidiye Tabyasında komutanın askerlere yaptığı konuşmada "*düşman kapımızda vatan toprağına göz dikmiş, anamızın, bacımızın kardeşimizin canına kastetmiş durumda*" şeklinde konuşarak "onlar"ın "bizin" düzenini bozdukları ve vatan toprağına göz diktikleri aktarılır.

"Biz" içerisinde bulunan askerlerin üniformaları ve silahları eskirken ("silahlar birkaç atıştan sonra sopaya dönüşüyor"), "onlar" üniformaları ve silahları ile varlıklı bir konumda sunulurlar. Kötü ve düşman olarak sunulan "onların" ise cephaneleri vardır ve başka bir sıkıntısı bulunmamaktadır. Filmde "biz" kadını, erkeğı, genci ve yaşlısıyla bir bütün olarak sunulmaktadır. Herkesin etrafından toplandığı temel amaç vatani kötü ve düşman olarak sunulan "onlara" kaşı savunmaktadır.

Taş Mektep filminde biz ve onların tanımlamaları ve özellikleri: Filmde "biz" içinde bulunan karakterler Hristiyan, Müslüman, Ermeni, Kürt, Rum ve Türk'ü içine alan "bir milletten" oluşmaktadır. Öteki olarak sunulan "onlar" ise tamamı Hristiyan olup Yunanlar ve kötü olarak sunulan Rum ve Ermeniler'den oluşmaktadır. Hristiyan, Rum ve Ermeniler hem "biz" hem de "onlar" içerisinde bulunmaktadır. Rum ve Ermeni olup "biz" bünyesinde bulunanlar; Ermeni ve Hristiyan olan Aret ve kuaför olan babası Levon'dur. Rum ve Hristiyan olup "biz" içerisinde bulunan karakter ise Nikholas'tır. Rum ve Hristiyan olup "onlardan" olan karakterler Aleko ve babası Niko'dur. "Onlar" içerisinde bulunan Ermeniler ise Gregor ve Armen'dir. Ayrıca filmde tek istisna olarak Türk ve Müslüman olup "onlardan" olan karakter Tarık Nuri'dir.

Filmde “biz” değişik din (Hristiyan ve Müslüman) ve milletlerden (Kürt, Rum, Türk) oluşan, barış ve huzur içerisinde yaşayan bir topluluk olarak sunulmaktadır. Öteki düşman olarak sunulan “onlar” (Yunanlar, bizle birlikte yaşayan kötü olarak sunulan Ermeni ve Rumlar) ise “bizin” barış ve huzurunu bozan “düzen bozucular” olarak temsil edilmiştir. Kötü ve düşman olarak sunulan “onlar” “biz”in topraklarına saldırmıştır. Filmde Taş Mektep Lisesi’ndeki öğrencileri bir araya getiren, onlara öncülük eden ve değişik din ve milletten öğrencileri aynı amaç etrafında toplayan karakter Mehmet’tir. Bu “mozaik” yapıda “asli unsur” olarak sunulan ve mozağığın diğer bileşenlerini bir araya getiren karakterin Türk ve Müslüman olan Mehmet olması dikkate değer bir nokta olarak değerlendirilebilir. Filmde “biz” içerisinde bulunan değişik din ve milletten olan karakterler hoşgörülü olarak sunulmaktadır. Filmde “biz” savunma durumunda mazlum olarak “onlar” ise saldırgan durumda zalim olarak yansıtılmaktadır

Çanakkale Yolun Sonu filminde biz ve onların tanımlamaları ve özellikleri: Filmde “biz” bünyesinde bulunan karakterler Hristiyan, Müslüman, Rum, Arnavut ve Türk’ü kapsamaktadır. Filmde öteki olarak yansıtılan “onlar” ise çeşitli milletlerden oluşmuş adeta “Haçlı Ordusu’nu” aratmayan bir topluluğu ifade etmektedir. Komutan İbrahim Adil’in, arkadaşı Ekrem’e yazdığı mektupla “onlar”ın kimlerden oluştuğu izleyiciye aktarılmaktadır: “... Biz düşman olarak sadece İngilizleri bilmekteydik, fakat kara tenlisi, sarı tenlisi, çekik gözlüsü ile türlü milletler bir olmuş üstümüze gelmekte. Karşımızda İngiliz ordusu değil, bin bir milletin nesliyle harmanlanmış Haçlı ordusu var adeta.”

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

Filmde “biz” içinde bulunanlar birbirlerini düşünen, koruyan ve birbirlerine güvenen olarak temsil edilirken “onlar” içinde bulunanlar öncelikle kendilerini düşündükleri ve birbirlerine güvenmedikleri şeklinde yansıtılmaktadır. Filmde “biz” fakir ve yoksul olarak temsil edilirken “onlar” zengin ve varlıklı olarak temsil edilmektedir. Filmin başında, saldırıya geçen kötü ve düşman olarak “onlara” karşılık veren iyi olarak “biz” cephanenin az olmasından dolayı geri çekilmek zorunda kalır. “Biz”in başındaki komutan devamlı olarak cephanenin az olduğundan ve ihtiyatlı kullanılmasından bahseder. Kötü, düşman olarak “onlar” ise zengindir ve imkânları geniş olduğundan komutan uyarısıyla ateş etmeye devam ederler.

3.2. Kahramanlıklar ve Zaferlerle Milli Kimliğin Yeniden İnşası

120 filminde kahramanlık ve zaferlerle biz ve onların kuruluşu: Filmdeki kahramanlık ve zaferler de “biz”e seslenmektedir. Kahramanlık ve zaferler aracılığıyla “biz”in “şanlı mazide” “onlar” karşısında askeri mücadelelerde ne türlü başarılar kazandığı aktarılır. Bu sayede biz duygusu pekişmiş olur ve biz yeniden inşa edilir. Filmde bu kategoride değerlendirilebilecek veri, Musa Çavuş’un liderliğinde 120 kişilik grubun karlı dağlardan yapılan yolculuk ile cephaneyi Tümen’e ulaştırması gösterilebilir.



Görsel 1. 120 Filmi



Görsel 2. 120 Filmi

Fetih 1453 filminde kahramanlık ve zaferlerle biz ve onların kuruluşu: Filmde rastlanılan kahramanlık anlatıları ve zaferler aracılığıyla, “şanlı mazide” “ecdadın” hangi başarılar kazandığı, yeniden kurucu nostalji aracılığıyla izleyiciye hatırlatılmakta ve “biz”in “gaza” dolu bir maziye sahip olduğu aktarılmaktadır.

Çanakkale 1915 filminde kahramanlık ve zaferlerle biz ve onların kuruluşu: Filmde sık sık savaş meydanlarında yaşanan kahramanlıklara ve zaferlere yer

verilmektedir. Bu anlatılarda “şanlı mazide” “ecdadın” düşman ve öteki olarak onlarla mücadelesi aktarılmaktadır. Bireysel ve topluca girilen mücadelelerde elde edilen başarılar “bizi” “onlar” karşısında üstün bir konuma taşıdığı söylenebilir. Filmde kahramanlık anlatısı olarak Bigalı Mehmet Çavuş ve müfrezesinin kötü ve düşman olarak sunulan “onlara” karşı mücadelesi gösterilmiştir.

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

Çanakkale Yolun Sonu filminde kahramanlık ve zaferlerle biz ve onların kuruluşu: Filmde ortaya konulan kahramanlık ve zaferler, mazide “bizin” “onlar” karşısında hangi askeri başarılar kazandığını “hatırlatarak”, izleyiciye kendisinin şahit olmadığı olayları yeniden kurucu nostalji vasıtasıyla yeniden kurarak aktarmaktadır. Filmde “biz” ve “onlar” arasındaki mücadelenin bir örneğini Muhsin ve Eagle arasında yaşanan olaylar oluşturmaktadır.

3.3. Değerlerle Milli Kimliğin Yeniden İnşası

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

Fetih 1453 filminde değerlerle biz ve onların kuruluşu: Filmde dikkat çeken en önemli değer din temasına yapılan vurgudur. Filmde Türkler daha önceki benzer filmlere nispeten daha Müslüman olarak çizilmiştir. Filmde taarruz öncesi namaz kılma sahnesi, tekbir getiren savaşçıların Bizans’a yaydığı korku, Bizans surlarını tünel

kazarak aşmaya çalışan lağımcıların tekbir getirişi gibi sahneler, fethin gerçekleşmesindeki temel motivasyonun din/inanç birlikteliği olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır.

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

"Henüz 21 yaşındayken müjdelenen güzel kumandan olma şerefine nail olacak Mehmet'in doğduğu sene, mucizelerle dolu pek çok şey olmuştu. Atlar çok sayıda ikiz doğurmuş, toprak bereketten dört kez ürün vermiş, ağaçlar meyvelerinden yerlere kadar eğilmişti. Bizans surlarının önünden bir yıldız kaymış ve aşılamayan surların aşılabilir olduğunu göstermiştir. Bizans topraklarında gökyüzü kararmıştır".

Çanakkale 1915 filminde değerlerle biz ve onların kuruluşu: Filmde "biz" için önemli değerlerden birisi dindir. Kötü ve düşman olan "onlara" karşı verilen mücadelede temel motivasyon dini söylemden sağlamaktadır. Askerlerin cepheye dua eşliğinde uğurlanması, ezan okunması, askerlerin Kuran okumaları, ayrı ayrı ve birlikte namaz kılmaları, dua etmeleri, abdest almaları dini söylemin göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Ayrıca "biz" için kâfir ve düşman olarak sunulan "onlarla" savaşmak bir "lütuf" olarak görülmektedir. Böylece "Allah tarafından bahşedilen bir kutsal vazife" olarak görülen bu "gaza" sonunda ölüne bile "şehit" olunacağı bilinmektedir. Filmde sıklıkla karşılaşılan değerlerin bir diğeri ise "vatan sevgisi" ve "vatan için fedakârlık" temaları gelmektedir.



Görsel 3. Çanakkale 1915



Görsel 4. Çanakkale 1915

Taş Mektep filminde değerlerle biz ve onların kuruluşu: Film, Yunan ordusunun Bursa ve Eskişehir'e yaptığı saldırı ile açılır. Daha sonra Yunan komutanın Osman

Gazi'nin türbesine girerek "kalk ey koca sarıklı koca Osman, kalk da torunlarının halini gör, kurduğu devleti yıktık, kalk da vuruşalım seninle" şeklinde konuşması gösterilir. Böylece öteki olarak Yunan düşmanlaştırılır ve ötekileştirilir. Filmde seferberlik ilanından sonra halkın elinde bulunan malların belli bir bölümünü ülke için orduya bağışlaması üzerinden gerçekleşmektedir. "Her aile bir er giydirecek, yiyecek ve içeceklerin yüz hissede kırkına el konulacak"tır. Böylelikle bir milli birlik oluşturulmaktadır.

Çanakkale Yolun Sonu filminde değerlerle biz ve onların kuruluşu: Filmde "biz" için önemli olan unsurlar arasında "din" ve "vatan" olguları bulunmaktadır. Yaşanan tüm olumsuzluklara ve yoksunluklara rağmen düşman ve kötü olan "onlara" karşı verilen mücadelede "bize" güç ve kuvvet veren oldular din ve vatan olguları olmuştur.

3.4. Simge ve Sembollerle Milli Kimliğin Yeniden İnşası

120 filmde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller arasında ay, Türk bayrağı, giymiş oldukları kıyafetlerden belirlenen Türk askerleri, mehter marşı ve tuğra bulunmaktadır. Ayrıca filmde öteki "düşman" olarak gösterilen ana simge ise kıyafetlerinden, aksanlı konuşmalarından ve birkaç Ermenice kelimedenden belirlenen "Ermeniler"dir. Bir diğer öteki "düşman" simge ise filmde haklarında Türk ve Ermeniler tarafından sıklıkla bahsedilen Ruslar'dır. *120* filmde biz ve onları belirginleştiren simge ve semboller: Doktor Kirkor'un muayenehanesinde ve Taşnak çetesinin toplantısında asılı duran haç, Doktor Kirkor'un istavroz çıkarması, çan sesi kimlikleri belirginleştirir. Filmde Türk ve Müslüman olan "biz"i belirginleştiren simge ve semboller ise duvarda asılı duran kuran ve ezan sesidir.

Fetih 1453 filmde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller ise "üzerinde sadece ayın bulunduğu bayrak, tuğra, yeniçeri askerleri"dir. Film boyunca mehterin kullanılmaması ve sancaklardaki sembollerin net olmaması ise dikkat çeken bir durumdur. Filmde öteki olarak işaretlenen ana simge Büyük Saray ve Hipodrom ve ifadelerden belirlenen "Bizans"tır. Diğer ötekiler ise Vatikan ve Batılı devletlerdir.

Fetih 1453 filminde biz ve onları belirginleştiren simge ve semboller: Filmde kimlik göstergesi olarak ise “biz” için “Kuran, ezan ve tuğra” kullanılmaktadır. “Onlar” için kimlik göstergesi olan nesnelere ise “haç, kilise, rahip kostümü” dır. Filmde “bizi” belirginleştirmek için kullanılan mekânlar “cami ve otağ” iken “onları” belirginleştirmek için kullanılan mekânlar ise “kilise ve hipodrom” dur.



Görsel 5. Fetih 1453



Görsel 6. Fetih 1453

Çanakkale 1915 filminde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller ise Türk bayrağı, asker, mehter marşı ve Osmanlı tuğralı sancaktır. Ayrıca filmde öteki ve düşman olarak belirlenen simge ise başta İngiliz ve Fransız olmak üzere Avustralya, Hindistan, Yeni Zelanda’dan gelen askerlerden oluşan filmde geçen ifadeyle “Haçlı zihniyettir”. *Çanakkale 1915* filminde biz ve onları belirginleştiren simge ve semboller: Filmde “biz” için kimlik göstergeleri “aksanlı konuşma, Kürtçe, Arapça kelimeler, Kuran” iken “Onlar” için kimlik göstergeleri “istavroz çıkarma, haç işareti, İngiliz, Avustralya ve Fransız bayrağı” dır.

Taş Mektep filminde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller Türk bayrağı ve askerdir. Filmde öteki ve düşman olarak sunulan simgeyi ise uniformalarından, aksanlı konuşmalarından ve taşıdıkları Yunan bayrağından Yunan oldukları anlaşılan Yunanlar ve kötü olarak sunulan Rum ve Ermeniler oluşturmaktadır. *Taş Mektep* filminde biz ve onları belirginleştiren simge ve semboller: Filmde “bizi” belirginleştirmek için kullanılan simge ve semboller “cami, ezan, besmele”, onları belirginleştirmek için kullanılan simge ve semboller ise “Yunan bayrağı, aksanlı konuşma, Yunanca ve Rumca kelimeler ile haç” tır.

Çanakkale Yolun Sonu filminde milli kimliğin inşasında kullanılan simge ve semboller ise Türk bayrağı ve askerdir. Filmde öteki ve düşman olan simgeyi ise dalgalanan bayraklarından, üniformalarından ve konuşmalarından anlaşılan başta İngiliz ve Fransızlar'dan olmak üzere çeşitli milletlerin bir araya geldiği (filmde geçen ifadeyle) "Haçlı Ordusu" oluşturmaktadır. *Çanakkale Yolun Sonu* filminde biz ve onları belirginleştiren simge ve semboller: Filmde "bizi" belirginleştirmek için kullanılan simge ve semboller, aksanlı konuşma, Arapça kelimeler ve Kuran, "onları" belirginleştiren simge ve semboller ise istavroz, İngilizce, Almanca, İngiliz, Fransız ve Avustralya bayrağı ile haç işareti.

Sonuç

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

Çalışmada elde edilen en önemli sonuçlardan birisinin "biz" ve "onlar" tanımlamalarına dair olduğu görülmüştür. Kimlik oluşum sürecinde olduğu gibi milli kimliklerin de oluşumunda ihtiyaç duyulanın "biz" tarafından belirlenen ve yoksa oluşturulan bir "öteki" olduğu daha önce ifade edilmişti. Milli kimlik oluşumunda da ulus kendisini başka bir ulusun karşısına koyarak özelliklerini bu şekilde sıralamaktadır. Milli kimlik tanımlamalarında "biz" kendisini bir "öteki" karşısında konumlayarak özelliklerini sıralamaktadır. Aslında ötekine ilişkin özellikler "biz" tarafından olunmak istenmeyeni ve korkulanı ifade etmektedir. Filmlerde sürekli olarak "öteki" olarak konumlandırılanlar için ağır ve aşağılayıcı ifadeler kullanılırken "biz" için övgü dolu sözcükler kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çalışmada ulaşılan bir başka sonuç ise ele alınan filmlerde "biz" ve "onlar" arasında yaratılan kimlik özelliklerinin daima mutlak çizgilerle yansıtılmadığı ve bu kimlik özelliklerinin genel geçer olmadığı gözlenmiştir. Filmlerde bize ve ötekine ilişkin temsillerle "homojen ve tek boyutlu" olarak karşılaşılmamış "biz" daima iyi ve

yüceltilen olmayıp aynı şekilde öteki olarak “onlar” da daima kötü ve aşağılanan olmamıştır. Çalışmada ulaşılan diğer bir sonuç, egemen olan “biz” tarafından azınlık olan “onlara” ait olan simge ve sembollerle bir öteki yaratılmakta ve onlar düşmanlaştırılmaktadırlar. Oluşturulan bu simge ve semboller yoluyla kimlikler arasındaki farklılığın ortaya konması amaçlanmaktadır.

Bu filmlerde Türkler’in en önemli değerinin din olgusu olduğu ve Türkler’in Müslümanlıklarının ön plana çıkarıldığı görülmüştür. Çalışmada “değerlerle biz/onların ne şekilde kurulduğu?” sorusuna ilk olarak dine verilen önem bulunmaktadır. Bunun dışında “vatan sevgisi, vatan için fedakârlık, şehit olmak, asker olmak, şanlı mazi ve ecdat” da değerler arasında bulunmaktadır. Çalışmada “kahramanlık ve zaferlerle biz/onların ne şekilde kurulduğu?” araştırma sorusunun yanıtı olarak ise “ecdadın” “şanlı mazide” onlar karşısında kişisel mücadelelerde ve “gazalarda” ne türlü başarılar kazandığı yeniden kurucu nostalji aracılığıyla tekrar üretilmekte ve “biz”in “gaza” dolu bir maziye sahip olduğu milliyetçi bir dozda aktarıldığı söylenebilir. Biz duygusu pekişmiş olur ve onlar karşısındaki düşünülen üstünlük yeniden üretilir.

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

Geçmişini yeniden inşa eden ve bu yeniden inşa sürecinde bugünün, geçmişe bakışını yansıtan tarihi filmlerin oluşumunda, egemen temsil stratejilerinin önemli olduğu ortadadır. Bu yüzden ele alınan filmlerde Müslüman kimlik tanımlamasının

ön plana çıkması, 2000'li yıllarda Türkiye'de yaşanan muhafazakârlaşmanın bu filmler üzerinde de etkisinin bulunduğu sonucu ile açıklanabilmektedir. Diğer taraftan "bizim" yapmış olduğu milliyetçiliğin vatan sevgisi, vatan için fedakârlık, şehitlik gibi duruş içerdiği ve iyi milliyetçilik olduğu, "onların" yaptığı milliyetçiliğin ise saldırganlık, ihanet, işbirlikçilik ve entrika içerdiği ve kötü milliyetçilik olduğuna ulaşılmıştır. Böylece tarihi filmlerdeki sunulan temsil ve söylemin popüler milliyetçiliğin izlerini taşıdığı görülmüştür.

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

Kaynakça

- Akdilek, M. ve Balbal, S. (Yapımcı) ve Sezgin, Y. (Yönetmen). (2012). *Çanakkale 1915*. [Film]. Türkiye: Fida Film.
- Aksoy, F. (Yapımcı) ve Aksoy, F. (Yönetmen). (2012). *Fetih 1453*. [Film]. Türkiye: Aksoy Film.
- Aydın, T. ve Okan, C. (Yapımcı) ve Akar, S. ve Uzun, K. (Yönetmen). (2013). *Çanakkale Yolun Sonu*. [Film]. Türkiye: Fono Film.
- Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik*, (Çev.: C. Şişkolar), İstanbul: Gelenek Yayınları.
- Bora, T. (2003). Türk Milliyetçiliği ve Kriz: Bayraklar ve Rüzgarlar, *Birikim*, 46-62.
- Bora, T. (2009). Sunuş, (Der.: T. Bora), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik* (s. 15-22), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*, (Çev.: Z. Yelce), İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Calhoun, C. (2007). *Milliyetçilik*, (Çev.: B. Sütçüoğlu), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınevi.

- Cohen, P. A. (1999). *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, (Çev.: M. Küçük), Ankara: Dost Kitabevi
- Ecealp, E. ve Güner, G. (Yapımcı) ve Dönmez, A. (Yönetmen). (2013). *Taş Mektep*. [Film]. Türkiye: Statü Film.
- Eren, Ö. (Yapımcı) ve Eren, Ö. ve Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2008). *120*. [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Erkılıç, S. D. (2013). *Türk Sineması'nda Tarih ve Bellek*, İstanbul: Deki Basım Yayınevi.
- Ersanlı, B. (2003). *İktidar ve Tarih, Türkiye'de "Resmî Tarih" Tezinin Oluşumu (1929- 1937)*, İstanbul: İletişim yayınları.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih*, (Çev.: T. Ilgaz, & H. Tufan), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Gökçe, O. (2019). *Klasik ve Nitel İçerik Analizi: Felsefe, Yöntem ve Uygulama*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Guibernau, M. (1997). *Milliyetçilikler. 20. Yüzyılda Ulusal Devlet ve Milliyetçilikler*, (Çev.: N. N. Domaniç), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Güney, A. (2006). Resmî Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme, *Doğu Batı* (39), 209-226.
- Gürata, A. (2009). Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı, Cemal Kafadar ile Söyleşi, *Kebikeç* (27), 109-130.
- Hall, S. (1998a). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, (Der.: A. King), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi. Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları* (Çev.: G. Seçkin, & Ü. Yolsal). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (1998b). Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etkinlik, (Der.: A. King), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, (Çev.: G. Seçkin, & Ü. Yolsal), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (1998c). Kültürel Kimlik ve Diaspora, (Der.: J. Rutherford), *Kimlik. Topluluk, Kültür, Farklılık* (Çev.: İ. Sağlamer), İstanbul: Sarmal Yayınevi.

- Işık, E. (2006). Milliyetçilik, Popüler Kültür ve Kurtlar Vadisi. *Doğu Batı* (38), 227-247.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Makal, O. (2010). *Sinemada Tarihin Görüntüsü*, İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınevi.
- Maktav, H. (2013). *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Neuman, W. (2014a). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 2: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, (Çev.: S. Özge), Ankara: Yayın Odası.
- Neuman, W. (2014b). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, (Çev.: S. Özge), Ankara: Yayın Odası.
- Özkırmı, U. (2009a). Türkiye’de Gayriresmî ve Popüler Milliyetçilik, (Der.: T. Bora), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*, (s. 706-717). İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Özkırmı, U. (2009b). *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*, Ankara: Doğu Batı.
- Pamuk, A. (2014). *Kimlik ve Tarih. Kimliğin İnşasında Tarihin Kullanımı*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Rosenstone, R. A. (1995). Introduction, (Der.: R. A. Rosenstone), *Revisoning History: Film and the Construction of a New Past* (s. 3 - 15), New Jersey: Princeton University Press.
- Rosenstone, R. A. (2000). The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age, (Der.: M. Landy), *The Historical Film: History and Memory in Media* (s. 50-66), New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Smith, A. D. (2010). *Milli Kimlik*, (Çev.: B. S. Şener), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, A. D. (2013). *Milliyetçilik: Kuram, İdeoloji, Tarih*, (Çev.: Ü. H. Yolsal), İstanbul: Atıf Yayınları.
- Stubbs, J. (2013). *Historical Film: A Critical Introduction*, New York: Bloomsbury.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları.

Şahin, M. (2015). Türk sinemasında Kıbrıs temalı filmlerde ötekinin temsilindeki dönüşüm. *Erciyes İletişim Dergisi* , 4 (2). S. 2- 16.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

This article has been scanned by plagiarism detection softwares. No plagiarism detected.

Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen kurallara uyulmuştur.

In this study, the rules stated in the "Higher Education Institutions Scientific Research and Publication Ethics Directive" were followed.

ÇALIŞMANIN ETİK İZİN BELGELERİ

Söz konusu bu çalışmada etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerinde bir çalışma olmadığından dolayı etik kurul onayı aranmamıştır.