

# KURTULUŞ SAVAŞI FİMLERİ VE MİLLİ HAMASET

Serhan Mersin

Ankara Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

## Öz

Bu makale cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte temel hedef olarak ortaya çıkan ulus-devlet anlayışını ve bu anlayışa bağlı olarak tanımlanan Türk ulusal kimliğini var eden etkenlerin Kurtuluş Savaşı filmlerinde nasıl yansıtıldıklarını incelemeyi amaçlamaktadır. Taner Akçam (2009), Türk ulusal kimliğinin oluşumunda belirli olan etkenlerin korku, kuşku, intikam duygusu gibi psikolojik reaksiyonlara ve hatta katliamlar gibi doğrudan eylemlere neden olduğunu ileri sürer. Kurtuluş Savaşı filmlerinin bu etkenleri bünyesinde fazlasıyla barındırdığını, milli kimlik inşası için gerekli olan kültürel ve etnik homojenleşmenin unsurlarını başarıyla aksettirdiğini söylemek mümkündür. “Derin millet” oluşumunun bir ürünü olan homojenleşme, filmlerde kanonik anlatı formatı içerisinde belirli simgesel kodlarla ve hamaset içeren ifadelerle tasvir edilir. Bu sayede kolektif belleğin yeniden oluşturulması sağlanırken, Türklük sürekli olarak yüceltilir, azınlıklar daima düşman addedilir, değişen siyasi yapıya bağlı olarak yeni öğeler homojenleşmenin parçası haline getirilir. Bu doğrultuda milli bir kimlik inşasına hizmet ettiği iddia edilen etkenleri içeren *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Vurun Kahpeye* (1949), *Allahısmarladık* (1951), *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi* (1954), *Meçhul Kahramanlar* (1958), *Düşman Yolları Kesti* (1959), *Çanakkale Aslanları* (1964), *Son Osmanlı Yandım Ali* (2007) gibi cumhuriyetin farklı dönemlerinde Kurtuluş Savaşı’nı konu alan ve her biri milli hamasetin örneği olan filmler ele alınarak analiz edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Kurtuluş Savaşı filmleri, derin millet, Türk ulusal kimliğinin oluşumu, kültürel homojenleşme, etnik homojenleşme, milli kimlik ve Türkiye sineması.

## Abstract

### Films on the Turkish War of Independence and National Heroism

This article analyzes the approach to the “nation-state” that developed after the establishment of the Turkish Republic and how the factors based on this approach that brought into being the Turkish national identity are represented in Independence War films. Taner Akçam (2009) argues that these factors cause psychological reactions like fear, suspicion, vengeance, or direct actions like pogroms. Independence War films reflect these factors abundantly, thus promoting elements of cultural and ethnical homogeneity which were necessary for reconstructing a national identity. Homogeneity, which is a product of “deep nation” formation, is expressed as a part of canonic narration with specific symbolic codes and heroic discourse in the movies. Thus, the regeneration of collective memory is provided, being Turkish is lauded, minorities are considered as enemies, and new elements are brought into scene as the political structures change. Analyzing the factors in these movies that contribute to Turkish identity will demonstrate that these movies have served and continue to serve the purpose of reconstructing national identity. Therefore, the movies from different periods of the Republic, viz., *A Nation is Awakening* (1932), *Strike the Whore* (1949), *Goodbye* (1951), *The Independence War* (1954), *The Unknown Heroes* (1958), *Dusman Yolları Kesti* (1959), *The Lions of Gallipoli* (1964), *The Last Ottoman: Yandım Ali* (2007), all of which are about the Independence War and are examples of national heroism, are analyzed.

**Key Words:** Independence war films, deep nation, formation of Turkish national identity, cultural homogeneity, ethnical homogeneity, national identity and cinema of Turkey.

## Giriş: Sinema ve Millileşme Süreci

Sinema, Türkiye’de toplumda meydana gelen gelişmeleri geriden takip eden bir yapıya bürünerek toplumsal yaşamın bir öznesi olamamıştır. Film kuramcısı ve sosyolog Siegfried Kracauer’in 1920’lerin Alman dışavurumcu sinemasında Nazizmin gelişini önceleyen örnekleri bulup çıkarmasına karşın, Türkiye sineması, özellikle edebiyatla kıyaslandığında toplumun önünde, ona yol açan bir çehreye sahip değildir. Bunun çok çeşitli nedenleri vardır hiç kuşkusuz. Sinema tarihçilerinin, akademisyenlerin ve siyasetbilimcilerin sinemayı, kitleleri hâlâ etkilemesine rağmen sansür kadar bile ciddiye almamaları, dolayısıyla Kracauer gibi bir kuramcının Türkiye sinema tarihini henüz derinlemesine analiz etmemiş olması ve siyasetbilimcilerin sinemayı daha çok eğlencelik ve manipüle edilebilirlik özellikleriyle değerlendirmeleri bu nedenlerden bazılarıdır. Politik sinema, Yılmaz Güney’in ajitatif ve klasik politik sinemanın dışındaki örneklerinden sonra birkaç örnek haricinde tartışmaların içine çekilememiş, özgün ve köklü değişimleri barındıran bir niteliğe dönüşmemiştir.

Kurtuluş Savaşı filmlerinin, politik sinema örnekleri olarak Türkiye sineması içerisinde çok önemli bir yer tuttuğunu söylemek pek mümkün değildir. Bu filmler, sinemanın varolan hamasi duyguların kanalize edilebileceği bir mecra olarak kullanılmaya yatkınlığının sonucu olarak veya milli hamasetin öne çıkartılması için çekilmişlerdir, çekilmektedirler. Cumhuriyetin kuruluşu üzerinden geçen seksen seneye rağmen, bırakın bu döneme eleştirel yaklaşabilen, dönemin muhalif kimliklerini kendi gerçeklikleri içerisinde anlamaya çalışan, resmi söyleme muhalif veya bu söylemden farklı bir film çekilmesini, bu dönemi minör bir anlatıyla, başarıyla sunabilen bir yönetmen bile çıkmamıştır.<sup>1</sup>

Türkiye sineması tarihine bakıldığında Kurtuluş Savaşı filmlerinin belirli dönemlerde yoğun bir şekilde seyircinin karşısına çıktığı, belirli dönemlerde ise neredeyse hiç çekilmedikleri gözlemlenir. Doğal olarak bu filmler sinematografik olarak tarihsel film türü içinde değerlendirilirler; gerek nicelik, gerekse de nitelik açısından kendilerine ait bir tür oluşturacak kadar zengin örnekler barındırmazlar. Ama her biri, “milliyetçi ideolojilerin süzgecinden geçerek oluşturulmuş kolektif bir belleğin tezahürü”dürler (Maktav, 2006, s. 7). Bu durum, Kurtuluş Savaşı filmlerinin özellikle edebiyattan gelen temalardan faydalanarak var olmaya çalıştığını ve sinemanın da edebiyat kadar millileşme sürecinin öznelere birisi olduğu gerçeğinin bir göstergesidir.

---

<sup>1</sup> Cumhuriyetin kuruluş ve öncesi dönemini de ana hikâye etrafında işleyen ve yönetmenliğini Zülfü Livaneli’nin yaptığı *Veda* (2010) ile yönetmenliğini Hamdi Alkan’ın yaptığı *Dersimiz: Atatürk* (2010) gibi filmler resmi söylemi yeniden ürettikleri, sığ ve müsamer havasında oldukları için eleştirilmişlerdir. Örnek olarak bkz. Özgüven (2010), Terzioğlu (2010).

Sinemanın gelişimi, edebiyatla kıyaslandığında geç olduğundan, Tanzimat döneminin ve sonrasında gelişen üç siyaset tarzının<sup>2</sup> sinemada yansımaları görmek mümkün değildir.<sup>3</sup> Bu nedenle örneğin *Genç Kalemler* dergisinde başlatılan Milli Edebiyat akımı gibi öncü bir akımın benzerini Türkiye sinema tarihinde bulamayız. Sinemada ulusal sinema yaklaşımı, çok sonraları, 1960'ların ortalarında Türk Sinematek Derneği'nin evrensel sinema anlayışına karşılık yerli ve dolayısıyla ulusal bir sinema çizgisini savunan Halit Refiğ'in öncülüğünde başlamıştır. Milli sinema kavramı ise Yücel Çakmaklı'nın 1970'lerde dini yönü baskın yapımları için kullanılagelmiştir. Ne şekilde adlandırılmış olursa olsun, cumhuriyetin kuruluş aşamasından 1940'lara kadarki dönemde Türkiye sinemasında politik nitelikteki yapımlara atfedilebilecek en önemli özellik homojenlikleridir. Göktürk'ün ifade ettiği üzere, "1923'ten itibaren ortaya konan ulus devlet yapısı ve Mustafa Kemal çizgisi, Türk milliyetçiliğinin anlamı, kapsamı ve hedefleri açısından homojen bir durumun varsayılmasına gerekçe olmuştur" (2009, s. 103). Dolayısıyla cumhuriyetin kuruluş döneminde Osmanlı'ya ve dine vurgu yapmayan, cumhuriyete uygun bir Türk kimliğinin yaratılmasında, sinemada karşımıza çıkan örnekler belirgin bir homojenliğe tabidir, zira modern bir ulus-devlet kurulması çabaları hâlihazırda başarıya ulaşmıştır.

### Türkiye Sinemasında Kurtuluş Savaşı

Türkiye sineması tarihi Nijat Özön (1968, 2010) tarafından belirli dönemlere ayrılır. Kurtuluş Savaşı filmlerini de bu dönemler içinde kategorize etmek mümkündür. Sinemanın Türkiye'de henüz kuruluş aşamasında olduğu I. Dünya Savaşı döneminde film çalışmaları daha çok devlet eliyle yapılmıştır. Ajitasyon-propaganda amacıyla çekilen *Anafartalar Muharebesinde İtilaf Ordularının Püskürtülmesi*, *Harbiye Nazırının Kıta Teftişi ve Batum Manzarası*, *Von der Goltz Paşanın Cenaze Merasimi*, *Alman İmparatorunun Dersaadete Gelişi ve Galiçya Harekatı* (Şener, 1970, s. 17) gibi belgesel filmlerin yapımına öncülük eden Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) Enver Paşa'nın emriyle kurulmuş fakat ömrü uzun olmamış, zira I. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında İtilaf güçlerinin baskısıyla

<sup>2</sup> Üç siyaset tarzı kavramı, Yusuf Akçura'nın 1904 yılında *Türk* gazetesinde yayınlanan "Üç Tarz-ı Siyaset" isimli makalesinden doğar. Bu makalesinde Akçura, Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasını ve çökmesini önleyebilecek çarelerin neler olabileceğini tartışmış ve çözüm olarak öne çıkan Osmanlıcılık, Panislamizm ve Pantürkizm siyasetlerini tek tek incelemiştir. Bu siyasal sistemleri Osmanlı İmparatorluğu'na yararları ve uygulanabilirlikleri ışığında değerlendiren Akçura, her ne kadar Panislamizm ve Pantürkizm arasında bir tercih yapmamış gibi gözükse de Panislamizm'e oranla hareket yeteneği daha imkân dahilinde olan Pantürkizm'e daha yakın durmuştur. Sonuç olarak bu makale Türkçülüğün manifestosu olarak kabul edilegelmiştir (Georgeon, 2009, s. 509).

<sup>3</sup> Doğal olarak kendine ait bir üslup oluşturacak kadar yaygınlaşmadığı, ilk film çalışmalarının çok sınırlı bir çevrede zor koşullar altında yapıldığı 20. yüzyılın başında Türkiye sinemasının yoğun siyasi tartışmaları yansıtması da beklenemezdi. Dolayısıyla, bu durum sinemacıların eksikliğinden değil, sinemanın ontolojik olarak gelişiminin belirli teknolojik ilerlemelere bağlı olmasından ve Türkiye sinemasının henüz emekleme evresinde olmasından kaynaklanıyordu.

kapatılmıştır.<sup>4</sup> MOSD döneminde çekilen belgesel filmlerin tam sayısı bilinmemekle birlikte, bu filmlerden elde kalan arşiv görüntüler, sonraki dönemlerde çekilecek olan Kurtuluş Savaşı temalı filmlerde sıklıkla seyircinin karşısına çıkacaktır. Öte yandan, bu dönemde ve cumhuriyetin kuruluşuna kadar olan süreçte çekilen kurmaca filmlerin sayısı ise bir elin parmaklarını geçecek kadar bile çok değildir.

Sinema tarihinde Türkiye’de 1922-39 arası dönem “Tiyatrocular Dönemi” olarak nitelendirilir (Özön, 1968, s. 17). Bu yıllar arasında çekilmiş olan filmlerin büyük çoğunluğunun yönetmeni Muhsin Ertuğrul, oyuncularını Dâr-ül-bedayi oyuncularındır; filmlerin konuları ise tiyatro oyunlarından alınmadır. Ulus Baker tarafından, “Film dilinin sorunları, temsil ve tematizasyona dikkat yöneltmeyen, dramatik eğlencenin en kötü türünün doğrudan taklitleri” (2010, s. 269) olarak nitelendirilen Muhsin Ertuğrul filmleri içinde ilk kurmaca Kurtuluş Savaşı filmi sayabileceğimiz film, Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Ateşten Gömlek*’tir (1923). 1932 yılında Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu’nun senaryosundan uyarlanan (yönetmen yardımcılığını Nazım Hikmet’in yaptığı) *Bir Millet Uyaniyor* ise, Şener’e göre, tiyatro kökenli Ertuğrul’un daha önceki çalışmalarıyla kıyaslanamayacak kadar sinemaya yakın bir film olarak (açık hava sahnelerinin varlığı, hareketlilik ve kurguda devamlılık, genel planların başarısı, oyunculuğun daha az teatral oluşu, vb. özelliklerle) öne çıkar (1970, s. 41) ve tarihsel niteliğiyle önem kazanır. İlginçtir, savaş ile anıların çok taze, savaşa katılanların henüz hayatta ve hükümetin ve ordunun bu tarz filmlere destek olduğu, Atatürk’ün bizzat kurtuluş filmi çekenlere görüntü verdiği, savaş meydanlarının savaş yıllarındaki özelliklerini koruduğu bu yıllarda, 1948’e kadar başka kurtuluş filmi çekilmez (Şener, 1970, s. 76).

Türkiye sinema tarihinde 1939-50 arası, “Geçiş Dönemi”dir<sup>5</sup> (Özön, 1968, s. 21). II. Dünya Savaşı’nın yarattığı güçlükler ve Mısır filmlerinin hücumuna rağmen, Kore Savaşı ve Kıbrıs Olayları’nın etkisiyle milliyetçi filmlerin sayısı artar. *Bir Millet Uyaniyor*’un “Cumhuriyet” ve “İnkılap” vurgusunun naifliğiyle kıyaslandığında koyu bir hamaset içeren (Maktav, 2006, s. 72) bir döneme girilir. Yönetmenliğini Ferdi Tayfur’un yaptığı *İstiklal Madalyası* (1948) filmi ile on altı yıl aradan sonra ilk defa bir Kurtuluş Savaşı filmi çekilir. Lütfi Akad’ın yönettiği yine bir Halide Edip Adıvar eserinden uyarlanan *Vurun Kahpeye* (1949) ve Vedat Örfi Bengü’nün *Ateşten Gömlek* (1950) filminin yeniden çevriminden sonra 1951 yılında ardı ardına Kurtuluş

<sup>4</sup> MOSD’un görev ve işlevleri arasında, filmlerin adlarından da anlaşılacağı üzere, “cephelerde savaşan birliklerin harekâtıyla ilgili filmleri, önemli olaylarla ilgili filmleri, manevralarla ilgili filmleri çekmek ve göstermek” vardı (Scognamillo, 1998, s. 97).

<sup>5</sup> Esin Berktaş bu dönemi bir “geçiş” döneminden ziyade “bilinç ve profesyonelleşme” dönemi olarak tanımlamanın daha doğru olacağını ileri sürer, çünkü bu dönem sinemacıları, “Ülkede yeni yaygınlaşan sinemaya merak salmış, ekonomik kaygılar duymadan bu sanat dahıyla ilgilenmeye başlamış, işin içine girdikçe sinemacılığın zorluğunu kavramış ve özgün filmler üretmenin yollarını aramış öncü bir nesildir” (2010, s. 21). Keza, Scognamillo da 1940-48 ile 1949 ve sonrası arasında kayda değer bir ayırım görmez. Ona göre sinemaya gerçek giriş, gerek özsel ve biçimsel ilerlemenin olduğu, gerekse anlatımda bilinçlenmenin ortaya çıktığı 1960’larda gerçekleşir (1998, s. 131).

Savaşı filmleri piyasaya çıkar. “Sinemacılar Çağı” olarak nitelendirilen 1950 sonrası bu dönem (Özön, 1968, s. 25), çekilen film sayısının hızla arttığı ve bununla birlikte sinematografik açıdan başarılı Kurtuluş Savaşı temalı örneklere rastlanmaya başlandığı bir dönemdir. Şener’in tabiriyle Kurtuluş Savaşı filmlerinin gümüş yılı olarak kabul edilen 1951 yılında (1970, s. 55) pek çok film seyirciyle buluşur.<sup>6</sup> Kore Savaşı’nın etkisiyle sayısı artan milli hamaseti öne çıkartan filmlere, 1952’de çekilen Kurtuluş Savaşı filmleri de katılır.<sup>7</sup>

1958-61 yılları arasında ise Şener’e göre Kurtuluş Savaşı filmlerinin altın çağını yaratan (1970, s. 62) filmler, sadece bu türün değil, Türkiye sinemasının da iyi filmleri arasına girmiştir. Tarık Dursun Kakinç’in senaryosunu yazdığı Osman Seden’in çektiği *Düşman Yolları Kesti* (1959), Atif Yılmaz’ın *Bu Vatanın Çocukları* (1959) ve Memduh Ün’ün *Ateşten Damla* (1960) filmleri işte bu dönemin eserleridir.<sup>8</sup>

Son dönem Türkiye sinemasında ise yükselen ulusalcı dalgayı takiben Kurtuluş Savaşı filmlerinin tekrar çevrilmeye başlandığı söylemek mümkündür. Mustafa Şevki Doğan’ın *Son Osmanlı Yandım Ali’si* (2007), Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren’in *120’si* (2008), Zülfü Livaneli’nin *Veda’sı* gibi cumhuriyetin kuruluş dönemini ve Milli Mücadele’yi ana veya yan hikâye içinde anlatan tarihsel filmler gösterime girmiştir.

Belirli dönemlerde Kurtuluş Savaşı filmlerinin artışının ardında siyasi nedenlerin incelenmesinin elzem olduğunu görürüz. Zira, bu dönemlerin her biri Türkiye’de siyasi yaşamda, iç veya dış olaylardan kaynaklı belirli değişimlerin gerçekleştiği dönemlerdir. Kurtuluş Savaşı filmlerinin sayısının ilk olarak arttığı 1951-52 yılları, Demokrat Parti’nin iktidara geldiği, ayrıca Kore Savaşı’nın ve Kıbrıs’ın Yunanistan ile ilhak konularının tartışılmaya başlandığı bir dönemdir. Bu yıllarda bu filmlerin ilk örneklerinin veriliyor olması bu türe ilgiyi artırmıştır. Kurtuluş Savaşı filmlerinin sayısının ani artış gösterdiği 1959-60 yılları siyasi çalkantıların bol olduğu, Demokrat Parti iktidarının baskı rejimine doğru kaydığı iddialarıyla öğrenci olaylarının yükseldiği ve sonuç olarak 1960 askeri darbesiyle yeni bir döneme girildiği bir sürecin yansımasıdır. 1970’lerin özellikle ikinci yarısı ise Kurtuluş Savaşı filmlerinin değil, ama daha çok popüler tarihsel filmlerin çekildiği bir dönemdir. Tarihsel öykülerden uyarlanan Kara Murat ve Battal Gazi serileri gibi popülist milliyetçi yapımlar ile Kıbrıs

<sup>6</sup> 1951 yılında Aydın Arakon *Vatan İçin*, Orhon Murat Arıburnu *Süngü ve Yüzbaşı Tahsin*, Kani Kıpçak *İstanbul Kan Ağlarken*, Turgut Demirağ *Fato - Ya İstiklal Ya Ölüm*, Sami Ayanoğlu *Allahısmarladık* ve Faruk Kenç *Hürriyet Şarkısı* gibi Türk milliyetçiliğini öne çıkartan filmler çekerler.

<sup>7</sup> Lütfi Akad’ın İngiliz *Kemal Lawrence’e Karşı*, Mümtaz Ener’in *Hürriyet İçin Şahlanan Belde*, Seyfi Havaeri’nin *Destan Destan İçinde*, Şadan Kamil’in *İki Süngü Arasında* gibi filmler bu yıl sinemalarda gösterilmiştir.

<sup>8</sup> Bu filmlerin yanı sıra *Bu Vatan Bizimdir* (Nejat Saydam, 1958), *Meçhul Kahramanlar* (Ağah Hün, 1958), *Beklenen Bomba* (Muharrem Gürses, 1959), *Şahinler Diyarı* (Rahmi Kafadar, 1958), *Onun Süvarisi* (Nusret Eraslan, 1959), *Aştan da Üstün* (Osman Seden, 1961) gibi filmler de çekilmişti. 1958-61 döneminden sonra da Kurtuluş Savaşı temalı yapımların çekimine devam edilmiş, *Bize Türk Derler* (Nuri Akıncı, 1965), *Bombacı Emine* (Nuri Akıncı, 1966), *İngiliz Kemal* (Ertem Eğilmez, 1968) ve *İngiliz Kemal’in Oğlu* (Osman Seden, 1968) gibi filmler piyasaya çıkmıştır.

harekâtı sonrası milli duyguları öne çıkartan Kıbrıs Savaşı filmleri bu döneme damgasını vurur. Sinema sektörünün 1980 darbesi sonrasında aldığı derin yarayla özellikle ilk yıllarda Kurtuluş Savaşı'nı anlatan öyküler, sinema filmleri olarak değil, TV dizileri olarak ve devlet eliyle çekilir. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa'sı* (1983), Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul'u* (1983) TV dizisi olarak seyirciyle buluşur.<sup>9</sup> Son olarak 2000'lerin özellikle ikinci yarısı ise ulusalcı dalganın, yer yer ırkçılığa da varan bir yükselişinin dönemi olarak gözlemlenebilir.

Öte yandan, bu dönemsel yükselişleri veya düşüşleri tümüyle siyasi nedenlere bağlamak tam anlamıyla geçerli olmayabilir; zira bu gerekçe Türkiyeli sinema seyircisinin tutulan bir türe olan eğilimi kadar bir süre sonra aynı türde çekilen filmlerin seyircinin nezdinde doyumluk getirdiği düşüncesini göz ardı etmemize yol açar. Yerli filmlerden alınan vergilerin düşürülmesiyle film sayısının birdenbire artması<sup>10</sup> ve bu furyadan Kurtuluş Savaşı filmlerinin de faydalanması gibi siyaset dışı kaynaklı nedenler de dikkate alınmalıdır. 1974-2000 arasında olduğu gibi belirli dönemlerde Kurtuluş Savaşı filmlerinin değil, popüler milliyetçi yapımların öne çıkması bu gözlemi destekler.

Kurtuluş Savaşı filmlerinde görülen temalar, açıkçası Kurtuluş Savaşı veya Milli Mücadele dönemini anlatan romanlardaki temalardan farklı değildir. Türkiye sinemasının edebiyattan etkilendiği, edebi uyarlamaların sıklıkla karşımıza çıktığı bir alan olarak tarihsel romanlar türü içinde Milli Mücadele ve Kurtuluş Savaşı'nın doğrudan veya dolaylı bir şekilde konu alındığı eserler esaslı bir yere sahiptir. Bu nedenle Türkiye romanında Kurtuluş Savaşı'yla ilgili yazılmış eserlerdeki temaların ana hatlarıyla incelenmesi ve bu konuda yapılmış filmlerin temalarıyla kıyaslanması bunların ortak noktalarını bulmayı sağlayacaktır.

### Edebiyattan Sinemaya Kurtuluş Savaşı

Cumhuriyetin kurulması Osmanlı'nın siyasi ve kültürel reddi mirasını da beraberinde getirir (Türkeş, 2009, s. 813). Sadece edebiyatta değil, bir devlet politikası olarak tüm sanatlarda bir kopuşun izlerini takip etmek mümkündür. Yeni kurulan cumhuriyet toplumun tüm katmanlarında yeni ulusal kimliğin sağlamlaştırılmasını hedefler. Diğerlerine oranla daha popüler bir sanat olan edebiyat, yeni rejimin milli duygu ve heyecanına katılırken cumhuriyet dönemi romanları yeni bir ulusal kimlik tasarımının popüler anlatılara olan ihtiyacını karşılama gayretindedir. Yeni romanın niteliği veya konusu ne olursa olsun bu dönem tarihi romanlarının neredeyse tamamındaki anlatı Kemalizmden ayrılmaz. Yine de cumhuriyet romanı Osmanlı romanından tümüyle kopamaz, önceki döneme ait temalar genellikle tekrar edilir (Türkeş, 2009, s. 820). Bu temalar milli

<sup>9</sup> Bu dönemden sonra Kurtuluş Savaşı ve Milli Mücadele ile ilgili TV dizileri seyrek de olsa çekilmeye devam eder. Ziya Öztan'ın Halide Edib Adıvar'ın *Türk'ün Ateşle İmtihanı* (1962) isimli eserinden TV'ye uyarladığı *Ateşten Günler* (1987), yine Ziya Öztan'ın *Kurtuluş* (1994) ve Tunca Yönder'in *Yorgun Savaşçı* (1993) dizileri bunlardan bazılarıdır.

<sup>10</sup> Örneğin 1948 yılında, Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin talebiyle çıkarılan Belediye Gelirleri Kanunu'nda yerli filmlerden alınan belediye vergisinin azaltılması sonucunda sinema salonlarının yerli filmlere talebi bir anda artmıştır (Berktaş, 2010: 13).

kini ayakta tutmak için edebiyatı kullanan Milli Edebiyat dönemi temalarıdır. En açık ifadesini Ömer Seyfettin'in kitaplarında bulan etnik ırkçı ve milliyetçi öğeler yeni romanlarda da değiştirilmeden devam ettirilir: Türklerin diğer ırklardan üstünlüğü, tüm dünyanın Türke düşman olduğu, ekonomiyi ve zenginliği ellerinde bulunduran azınlıkların hainlikleri ve onlara yapılanları hak ettikleri düşüncesiyle cumhuriyet romanlarında Rumlar ve Yunanlılar ötekileştirilir, düşman sayılırlar. Türkler ise mazlum, çevresindekilerle iyi geçinen, barışsever, ahlâklı ve çalışkan olarak resmedilir. Bu özelliklerin edebiyatta bir kanon oluşturacak yapıyı içerdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Kurtuluş Savaşı'nın Türk-Yunan Savaşı olarak hikâye edildiği anlatılarda “kurtuluş” ve “kuruluş” romanları, ulus-devlet projesinin bir parçası, milli kimlik inşasının birer yansıması olarak ifade edilebilirler (Türkeş, 2003a, s. 13).

Kurtuluş Savaşı romanlarındaki bu temalar süreklilik gösterse de ülkedeki milliyetçi tezlerde meydana gelen değişim, romanların (ve sonrasında sinemanın) niteliğini de değiştirir. Bu romanları yazılış tarihlerine göre üç döneme ayıran Türkeş, 1920-50 arası Birinci Dönemi yazarların savaş yıllarına tanıklık eden aydınlar dönemi olarak nitelendirir (Türkeş, 2003a, s. 14). İstanbul ve mütareke yıllarındaki İstanbul'un toplumsal yaşamı bu dönem romanlarında kendilerine yer bulur. Savaş sonrası ekonomideki bozulmanın getirdiği yozlaşma eleştirilirken, bu yozlaşma aslında cumhuriyetin meşrutiyet burjuvazisi, İstanbul hükümetleri ve İttihat Terakki dönemiyle bağını koparma amacıyla kullanılır (Türkeş, 2003a, s. 17). Yazılan romanların Türkçü ve Kemalist niteliğini de ifade etmeyi sağlayacak bir biçimde etnik düşmanlık, işbirlikçilik, yobazlık, Anadolu'da köylerde, kasabalardaki direniş bu dönemde romanların ortak özelliği olarak öne çıkar. Anadolu halkının Milli Mücadele'ye yer yer olumlu, yer yer de olumsuz yaklaşımı işlenir. Savaş dış düşmanlar kadar, iç düşmanlara karşı da verilir. Cephe faaliyetinin önemli bir unsuru olarak görülen çete savaşları genelde Batı cephesinde bazı subaylar ve vatansever sivillerin, asker ve halktan kişilerle kurduğu birliklerin, efe ve eşkıya hareketlerinin bir ürünüdür (Yakar, 1973, s. 16). Yerli Rumların ve Yunanlıların zulümleri sıklıkla hikâye edilir. Yıldız'ın belirttiği üzere, “Milli Mücadele esas itibariyle Ermenilere ve Rumlara karşı örgütlenmiştir” (2001, s. 113). 1940'larda milliyetçi düşüncede bir kırılma yaşanır. Türkçü, Kemalist ana damar, yerini Türk, İslam ve Osmanlı terimlerinin artık bir arada rahatlıkla kullanıldığı, dinsel inancın oynadığı role vurgunun yapıldığı, ama hâlâ milli kimlikte ağırlığın Türklükte olduğu bir anlayışa bırakır (Türkeş, 2009, s. 817).

1950-80 arası dönem ise cumhuriyetin yetiştirdiği ilk kuşak aydınların yakın dönem romanlarını kapsar (Türkeş, 2003a, s. 18). Adsız kahramanlar niteliğinin öne çıkartıldığı bu dönem romanlarında arka plandaki gizli teşkilat faaliyetleri oldukça revaçta bir tema olarak kullanılır; Samim Kocagöz'ün *Kalpakkıllar* (1962), Kemal Tahir'in *Esir Şehrin İnsanları* (1956) ve *Yorgun Savaşçı* (1965) gibi romanlarında bu faaliyetler başrol oynar. İlhan Tarus'un *Var Olmak* (1957) ve *Hükümet Konağı* (1962) isimli romanlarında örnekleri bulunabileceği üzere Kuva-yı Milliye çetelerine ve ordu birliklerine karşı çarpışmış, padişahın tarafında yer alan çeteler de romanlara konu olurlar (Doğan, 1976, s. 38). 1960'larla beraber, kendisini Turancılıktan bütünüyle

ayıran (Türkeş, 2009, s. 818) milliyetçilik anlayışının egemenliğine girilir. Ermeni meselesi de Zebercet Coşkun'un *Haçın* (1975) gibi romanlarında olduğu gibi milliyetçi literatüre girer. Bu dönemin başka bir özelliği ise sol ve anti emperyalist yazının, bazı yazarlara göre Mavi Anadolu'cu bir yaklaşımla<sup>11</sup>, bazılarının göreyse bağımsızlık, egemenlik ve toprak bütünlüğü gibi temaların etrafında, daha çok mazlumluk üzerinden yükselmesidir (Türkeş, 2003a, s. 21).

1980'den 2000'lere kadar yazılmış romanlar ise daha çok bugünün ihtiyacı gözönüne alınarak, sanki sürekli bugün için yazılmış izlenimi veren romanlardır. 12 Eylül sonrası kültürel iklimin getirdiği çok renklilik (kadın hareketi, çevrecilik, Anadolu kültürel mozaiki söylemi) bu dönem romanlarında farklı eğilimlerin öne çıkmasına neden olmuştur (Türkeş, 2003b, s. 465). Bu durum, bazen koyu hamasetle yazılmış ırkçı nitelikte kindar bir yazına, bazen de Milli Mücadele'nin her iki tarafta açtığı yaranın izlerini işleyen romanlara yol açmıştır. Türkeş'e göre tarihi romanların yükselişe geçtiği bu dönemle beraber "tarihi bir dönem olarak Milli Mücadele yılları da -konjonktüre uygun düşecek biçimde- yeniden ele alınmıştır" (2003b, s. 466). Bu durum roman sanatının, sinemada olduğu gibi, geçmişini yeniden biçimlendirirken kolektif bellek oluşumuna hizmet ettiğinin bir göstergesi olurken son kertede neden başarılı bir Kurtuluş Savaşı ve Milli Mücadele romanının yazılmadığının da gerekçesidir aslında. Zira, yazarların siyasi ve ideolojik kimliklerinin öne çıkması bu sürecin hikâyeleştirilmesinde önemli olan güdünün edebiyattan daha çok bu yazarların siyasi tercihleri olduğunun bir ifadesidir.

Mehmet H. Doğan'a göre Kurtuluş Savaşı romanlarında düşmana karşı savaş ekonomik ve toplumsal içeriği kapsamaktan uzak bir biçimde "yurdu düşmanlardan kurtarmak" veya "Yunan gavrurunu memleketten söküp atmak" ile tanımlanabilecek bir kolaycılık ile tasvir edilmektedir. Dolayısıyla, Kurtuluş Savaşı'nın tarihsel altyapısını oluşturan asker-sivil aydın işbirliği bu romanlarda yansıtılmamakta, yurtseverlik veya hainlik ile çizilen eşrafın portresi, savaşa katılımının ardındaki toplumsal ve tarihsel nedenleri karanlıkta bırakmaktadır (Doğan, 1976, s. 16). Bu romanlarda hâlâ kendine yer bulmayan, yazarların ilgi göstermediği pek çok tema da vardır: Düzenli ordu hareketleri kadar romanlarda güney veya güneydoğudaki çete savaşları, Doğu'daki kurultaylar, Ankara'daki siyasi olaylar ve gelişmeler, savaş sırasında dış ülkelerle ilişkiler ve dış ülkelerin yardımları Kurtuluş Savaşı romanlarında hemen hiç işlenmez (Doğan, 1976, s. 9).

Daha önce de bahsedildiği üzere Kurtuluş Savaşı üzerine yazılan, bu konuyu birincil düzeyde anlatan veya Kurtuluş Savaşı ve Milli Mücadele dönemini arka fon olarak kullanan romanların niteliği ve temaları sinemayı da doğrudan etkilemiştir. Sinema tarihi içinde sinemaya uyarlanan sayısız edebi yapıt vardır. Sinemanın kendine özgü bir dile sahip olarak edebiyattan miras

<sup>11</sup> Mavi Anadolu'culuk, Türklerin tarih boyunca Anadolu'da yaşamış tüm kültürlerin varisi olarak Anadolu'nun çok yönlü mirasını sahiplenmesi gerektiğini savunan bir akımdır. Halikarnas Balıkcısı, Selahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat'ın etrafında toplanan Mavi Anadolu'cular, Avrupa uygarlığının kökeni sayılan Yunan uygarlığının beşiğinin Anadolu olduğunu, dolayısıyla Batı uygarlığının kaynağının da Anadolu'da duğup geliştiğini, Türklerin Anadolu'da Yunanlılardan çok daha önce var olduğunu ileri sürerek Türk kimliğinin Batı ile olan ilişkisine yeni bir boyut katarlar (Deren, 2009, s. 540).



aldığı anlatım yapısını geliştirmesi ve görsel dünyanın kazanımlarından faydalanması hiç kuşkusuz sinemayı farklı deneyimlere açar. Uyarlama konusu göz önüne alındığında ise film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin'in ifade ettiği üzere ne edebiyat, ne de sinema açısından kaybedilen bir şey vardır:

Edebi başyapıtların perdede uğradıkları bozulmalardan, hiç olmazsa edebiyat adına öfkelenmek saçmadır. Çünkü, uyarlamalar ne kadar yakıştırmaca da olsa, asıl yapıtı bilen ve değerlendiren azınlığa bir zararları dokunamaz; bilmeyenlere gelince, iki şıktan biri: Ya, herhangi bir filmde geri kalmadığı şüphesiz olan bu filmle tatmin olacaklar ya da asıl yapıtı tanımak isteği duyacaklar ki, bu da edebiyat için kazançtır (1995, s. 125).

Bazin'in aslında edebi başyapıtları göz önüne alarak yaptığı bu değerlendirmenin, husumetle yazılmış popüler milliyetçi romanlar için ne kadar geçerli olacağı bir soru işaretidir. Pek çoğu hızlıca tüketilmek için, dönemin ihtiyaçlarına göre yazılmış bu tarz romanların yanısıra, edebi değeri olsa da ideolojik olarak nefret söylemi içeren, ötekileştirmeyi savunan, azınlıkları belirli kalıplarla değerlendiren kitaplara uyarlamalar söz konusu olduğunda neden başvurulduğu tartışmalıdır.

Türkiye sineması da kuşkusuz özellikle tarihi romanlar söz konusu olduğunda, uyarlamalardan muaf değildir. Farklı dönemlerde çekilmiş olan Kurtuluş Savaşı filmlerinin bir çoğu romanlardan uyarlanmıştır. Bu eğilimin arkasında ise “bir taraftan bilinen, tanınan, kimi çok satan yapıtlardan yararlanmak, öte taraftan özgün konu arama sıkıntısından kurtulmak” (Scognamillo, 1998, s. 147) düşüncesi vardır. Örneğin, Halide Edip Adıvar'ın eseri olan *Vurun Kahpeye* Lütfü Akad (1949), Orhan Aksoy (1964) ve Halit Refiğ (1973) tarafından üç defa; *Ateşten Gömlek* ise Muhsin Ertuğrul (1923) ve Vedat Örfi Bengü (1950) tarafından iki defa çevrilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanyor* filminin Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu tarafından yazılan özgün senaryosu daha sonra kitap haline getirilip basılmıştır. Refik Halid Karay'ın *Çete* romanını aynı isimle Çetin Karamanbey 1950'de, Esat Mahmut Karakurt'un *Allahaismarladık* romanını Sami Ayanoğlu 1950'de ve daha sonra Nejat Saydam 1966'da film yapar. İhsan Koza (İpekçi)'nin *İstiklal Madalyası* romanını aynı isimle Ferdi Tayfur 1948'de, Şükufe Nihal Başar'ın *Domaniç Dağlarının Yolcusu* romanını, Şakir Sırmalı *Unutulan Sır/Domaniç Yolcusu* adıyla 1948'de, Cevdet Perin'in *Hürriyet Şarkısı* romanını aynı isimle Faruk Kenç 1951'de, Aka Gündüz'ün *İki Süngü Arasında* kitabını aynı isimle Şadan Kamil 1952'de ve Ülkü Erakalın da 1973'te uyarlar. Ziya Şakir'in *İstiklal Harbi* kitabını Hayri Esen *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi* adıyla 1954'te, Samim Kocagöz'ün *Kalpakkıllar* romanını Nejat Saydam 1959'da, Mükerrerem Kamil Su'nun romanı *Ateşten Damla'yı* Memduh Ün 1960'ta, Oğuz Özdeş'in *Dağ Başını Duman Almış* romanını aynı isimle Memduh Ün 1964'te, Fahri Celal Gökülga'nın *Keloğlan Çanakkale Savaşı*'nda isimli uzun hikâyesini *Çanakkale Aslanları* adıyla Turgut Demirağ ve Nusret Eraslan 1964'te film yapar. Suat Yalaz'ın çizgi romanı *Son Osmanlı Yandım Ali*, Mustafa Şevki Doğan tarafından aynı isimle 2006 yılında ve son olarak Hikmet Ilgaz'ın *Şark Yıldızı-Esir Cami Müslümanlar* kitabının birinci cildinde *Elemli Günler* adıyla anılan hikâyesi Murat Saraçoğlu ve Özhan Eren tarafından 120 ismiyle 2008 yılında sinemaya uyarlanmıştır.

## Kurtuluş Savaşı Filmlerinde Kanonik Anlatı

Kurtuluş Savaşı döneminin işlendiği filmlerde temel olarak İstanbul'un işgal edilmesi ve bunun sonucunda Anadolu'da çetelerin, milliyetçi bir ruhla düşmana karşı mücadele etmeye başlaması hikâyeye edilir. *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız* (1970) adlı kitabında Erman Şener bu filmlerde birer Yeşilçam klişesi haline gelen özellikleri şöyle özetliyor:

İstanbul işgal edilmiş, kurtuluş için çalışmalar başlamıştır. Anadolu'da çeteler düşmana karşı çıkmış, sonradan kurulan düzenli ordu düşmanı yenip İzmir'de denize dökmüştür. Bu fonun üzerine bir aşk hikâyesi monte edilir; Yeşilçam usulü iyi adamlar "Anadolucu", filmlerde kötü adam rollerine çıkanlar [Padişahçı] olarak perdede arzı endam ederler. Konunun sıkıştığı yerlerde oyuncular yakın plana girip vatan-millet üzerine nutuk çekerek vaziyeti idare eder, münasip yerlerde bayrak birkaç defa dalgalandırılır, arada Atatürk'e ait belge filmleri gösterilerek bol bol alkış toplanır ve film İzmir'de direğe çekilen Türk bayrağını göstererek sona erer (1970, s. 80).

Arşiv belgelerden oluşan Kurtuluş Savaşı görüntüleri de filmlere eşlik ederken, aynı belge filmler *Bir Millet Uyanyor*, *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi*, *Meçhul Kahramanlar* gibi farklı filmlerde kullanılır. Ayrıca, bir dış ses, yer yer filmin *diegetik* yapısından tümüyle ilgisiz olarak hem bu görüntülere eşlik eder, hem de tarihsel olayları kronik bir şekilde seyirciye aktarır. Filmlerde resmi tarih tezleriyle uyumlu bir şekilde, Şener'in de ifade ettiği üzere Mustafa Kemalci (filmin esas oğlanları/iyi adamları) ve padişahçı (filmin kötü karakterleri) ayrımı yapılır. İşgal altındaki İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek Milli Mücadele'ye katılmayı veya İstanbul'dan Anadolu'ya silah sevkiyatı yapmayı mümkün kılan gizli bir örgütlenme şekli vardır bu filmlerde. Osmanlı silahlı kuvvetlerinden ayrılarak (ve Savaş Bakanlığı ile Teşkilat-ı Mahsusa'nın<sup>12</sup> da yardımıyla) kurulan ve devleti kurtarma misyonuyla hareket eden özerk yapı, örgütlenmesini de Kuva-yı Milliyeci çetevari oluşumlar ve onlara destek olan, işgallere karşı çıkan yerel Müslüman halkın, esnafın, toprak sahibinin ve köylülerin bileşimi ile yapar.

Filmdeki aşk hikâyelerinin bir tarafını Kuva-yı Milliyeci (örneğin *Allahaismarladık'ta* İzzet), Anadolucu veya gizli görevdeki subay (örneğin *Düşman Yolları Kesti'de* Yüzbaşı Nazmi) ile diğer tarafını işgal komutanının kızı (*Allahaismarladık'ta* Betty), Anadolu'daki Milli Mücadele'ye yardım eden genç kız (*Meçhul Kahramanlar'da* Ayşe), hatta savaş halindeki düşman kuvvetlerinde cephe görev yapan hemşire (*Çanakkale Aslanları'nda* Hemşire Lora) oluşturur. Maktav'a göre, Türkiye sinemasında aşk ilişkileri milli duyguların bir temsilidir:

Milli duyguları çok güçlü olan bu kahramanların "düşman kızlarına" aşık olmasında yadırganacak bir taraf yoktur. Çünkü onlar milliyetçiliklerinden ve

<sup>12</sup> Özellikle İstanbul'da Teşkilat-ı Mahsusa ile doğrudan veya dolaylı ilgisi olan direniş ve yeraltı örgütleri vardı. 1920'ye kadar Teşkilat-ı Mahsusa'nın yanısıra Karakol direniş grubu, 1920-23 arasında ise Müdafaa-i Milliye, Felâh gibi örgütlerin yanısıra İmalat-ı Harbiye, Muavenet-i Bahriye gibi yardımcı gruplar bulunmaktaydı. Bunların her biri Anadolu'ya silah ve adam kaçırmadan, sabotajlara ve kaçakçılığa kadar pek çok faaliyette bulunuyordu (Criss, 1993).

vazifelerinden asla taviz vermezler. Öylesine ideal erkeklerdir ki, birlikte oldukları kadınların gözleri onlardan başka hiçbir şeyi görmez; daha doğrusu birden gözleri açılır ve o güne dek kandırıldıklarını düşünüp, kimliklerini, dinlerini, ailelerini, eskiye ait ne varsa her şeyi geride bırakarak bu cesur ve yakışıklı Türk askerlerine koşarlar (2006, s. 74).

Kurtuluş Savaşı filmlerindeki ortak temalar bunlarla sınırlı değildir elbette. Edebiyattaki kanonla uyum gösteren bir biçimde Türklüğün yüceltilmesi, özellikle Rum ve Yunanlıların dış düşman addedilmesi, Padişahçı-saltanatçı subay, görevli veya din adamlarının iç düşman ve işbirlikçi olarak yaftalanması, Milli Mücadele'ye taraf olanların cesur vatanseverler olarak gösterilmesi sık raslanan motiflerdendir.

### Derin Millet ve Türkiye Sineması

Kurtuluş Savaşı dönemi hakkında yapılmış filmler, Türk ulusal kimliğinin inşasında öne çıkan etkenleri içinde barındırır. Bu filmler belirli kavramlar, simgeler vasıtasıyla kolektif belleğin yeniden oluşumuna da hizmet eder. Taner Akçam'ın ifadesiyle, “Geçmişe yönelik ortak hatırlamalar, yaratılan semboller ve onlara yüklenen anlamlar, süreçte kendisini ortak bazı amaçların tanımlanmasında da ifade eder ve o toplumda ortak bir iletişim ağının oluşmasına yol açar” (2009, s. 53). Bu ağ ulusal birlik inancını ortaya çıkartan, onun varlığını güçlendiren bir yapıdır. Homojen bir ulus yaratabilmek için öncelikle homojen bir ulusal bellek yaratılmalıdır.

Türkiye sinemasının Kemalist toplum projesinin bir kolu olarak kültürel farklılığa karşı kültürel homojenleşmenin normalizasyonu yönünde işleyen kolektif süreçlerinin görülebileceği, Robins ve Aksoy'un tanımıyla, derin millet yaratma mekanizmasına hizmet ettiği de aşikârdır (1999, s. 182). Robins ve Aksoy'un milli aidiyet bağlarının kullanılarak, “kendisine hayali bir kapalılık kazandıran bir güç ve kararlılıkla ontolojik millet olarak tasarlanan şeyin zeminini” (1999, s. 182) meydana getiren yapının ögesi olan derin millet, milli kimliğin de inşası sürecinin parçasıdır. Belirli mekanizmalarla teşekkül edebilen derin milletin bastırma mekanizması geçmiş hakkında, geçmişin şiddete dayalı ve rastlantısal doğası hakkında sessiz kalarak grubun bir arada tutulmasını sağlarken, ikinci mekanizma olan grubun kendine olumlu değerler atfetmesi, grubun kendisini ait olunmaya ve sadık kalınmaya değer özellikler ile donatmasına yardımcı olur. Böylelikle, grubun kendisini idealize etmesinin koşulları belirlenir. Kemalist bir ulus tasarlama projesinin sonucu olarak yeni Türk'ün kimliği, Osmanlı'dan gerek siyasal gerekse de kültürel anlamda tümüyle bağımsız, İslami referansların ortadan kaldırıldığı, farklı etnik kimliklerin geçiştirildiği ve bastırıldığı modernist bir bilinçle donatılır.

Diğer sanatlar kadar sinemanın da bu yeni kimliğe hizmet etmesi, derin millet tasavvurlarından birisidir. Ne var ki, derin milletin varolan mekanizmalarının işleyişi, hem arzuladığı milli sinemanın gelişimine, hem de sinemanın bilgi üretimine set çekmektedir (Robins & Aksoy, 1999, s. 187). Zira, Kemalist toplumsal yapıyı nitelendiren ilkeler muğlak bir biçimde şekillendirilirken sinemacılar bu muğlaklığı aşip somut bir içerik sunmaları beklenmekteydi. Modern Türkiye'nin toplumsal sorunlarıyla ilgilenmek yerine,

sinemacılar Kemalist ulus inşasının temel ilkelerini savunmak durumundaydılar. Bunu yap(a)madıkları zaman ise başlarında Demokles'in kılıcı gibi sallanan bir sansür kurulu vardı. Robins ve Aksoy'a göre, sansür kurulu, "kendisini milli Türk kimliğinin yılmaz bekçisi ilan etmişti" (1999, s. 188). Dolayısıyla, Türk milletine ilişkin tek bir bakış açısı baskın olmak zorundaydı. Edebiyatta bu bakış açısından farklı bir Kurtuluş Savaşı romanının ortaya çıkmasını engelleyen nedenlerin arasında sansürün yanısıra, yazarların kendi siyasi ve ideolojik kimliklerini öne çıkararak edebi değeri tali görmeleri bulunmaktaydı. Keza sinema da aynı sorunlardan muzdaripti. Egemen ideolojiden muaf bir Kurtuluş Savaşı filminin çekilememesinin arkasında, sansür kurulunun farklılıklara tahammülsüz, monolitik bir kimlik tanımı yaparak derin milletin korunmasını her şeyden üstün tutması ve farklı görüşleri sansür ile susturma eğilimi kadar film yapımcılarının ve yönetmenlerin siyasi ve ideolojik kimliklerinin egemen ideolojiye derin bağlılığı da yatmaktaydı.

Ulusal sinema veya milli sinema kavramlarıyla derin milleti kavrama ve onunla uzlaşma çabaları bile Kemalist toplum inşasındaki belirsizlik ve milliyetçi eğilimlerde değişimler (İslami unsurların edebiyattan biraz daha geç olarak sinemada kendine yer bulması) nedeniyle başarısızlığa uğrar. Kültürel ayrımlaşmanın ve çoğullaşmanın ise, Robins ve Aksoy'un ifadesiyle, milli imgelem yapısına ters düşmesi ile homojenliğin aşılabilesine yardımcı olabileceğini ileri sürmek mümkün olabilir (1999, s. 192). Her ne kadar sinemada dolaylı anlamda Kurtuluş Savaşı filmleri arasında örnekleri çok az olsa da bu çoğullaşmanın meyveleri yavaş yavaş verilmektedir. Örneğin Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2005) filmi, 1916 yılında mübadele öncesi dönemde Tirebolu'dan Mersin'e sürgün olan/göç ettirilen bir Rum'un hikâyesini Kemalist milliyetçi homojenliği yıkararak anlatır ve ilerisi için ümit verir.

### Milli Kimlik İnşası ve Kurtuluş Savaşı Filmleri

"Ön Cumhuriyet" dönemi olarak adlandırabileceğimiz 1908 Devrimi sonrası oluşan politik atmosfer o güne kadar dillendirilmemiş, gün yüzüne çıkmamış pek çok düşüncenin ve akımın tartışılmasına neden olmuştu. Osmanlılık kadar İslamcılık, Batıcılık, Türkçülük gibi düşünce akımları<sup>13</sup> bir taraftan politik arenada o güne kadar hiç olmadığı bir biçimde (legal alanda) konuşulabiliyor, diğer taraftan bu akımların felsefi içerikleri yavaş yavaş olgunlaşıyordu. 1912-13 Balkan Savaşları, Balkan devletlerinin her birinin sırayla Osmanlı'dan ayrılarak kendi devletlerini kurmasıyla sonuçlanınca, devleti kurtarma düşüncesinin getirdiği telaşla Türkçülük hızla güçlenerek etkisini imparatorluğun dört bir yanında göstermeye başladı (Georgeon, 2009, s. 27; Göçek 2009, s. 66). Balkan Savaşları bu anlamda bir dönüm noktasıdır zira bu savaş sonucunda iktidardaki İttihat Terakki, devletin meşruiyetini ve bekasını korumak düşüncesiyle Anadolu'yu Türkleştirmeye ve diğer azınlıkları tasfiye etmeye girişti (Akçam 2009, s. 54). Türkleştirmeyi sağlayacak ilk adım ise, Türk topluluğunun ulusal açıdan bilinçlendirilerek Türklük ülküsünün ateşlenmesiydi

<sup>13</sup> Her ne kadar sosyalizmden feminizme kadar pek çok düşünce bu dönemde dile getirilse de yukarıda sözü edilen düşünce akımları düşünsel ve siyasal alanı belirlemeye aday ideolojilerdir (Köroğlu, 2010, s. 87).

(Yıldız, 2001, s. 112). Düşman görülen gayrimüslim azınlıkların üzerine gidilerek ülkenin yabancı unsurlardan temizlenmesi (etnik arındırma) sürecine girildi. Balkan Savaşları'nın gösterdiği bir diğer sonuç ise Osmanlı Devleti'nin kendi toprak bütünlüğünü koruyamaması durumunda Avrupa devletlerinin Osmanlı'nın toprak bütünlüğünü korumaya niyetli olmadıklarını göstermesiydi (Göcek, 2009, s. 66). Dolayısıyla askeri yenilgiler ve iç ayaklanmalarla kaybedilen toprakların geri alınması ihtimali kalıyordu.

Türk ulusal kimliğinin dini niteliğinden arındırıldığı, 1924 Anayasası'nda devletin dini ibaresinin kaldırıldığı sonraki dönemde Türk ulusal kimliğinin cumhuriyetçi niteliği öne çıkarken, 1929 sonrasında ise ulusal topluluğun etniklik ekseninde ve ırka dayalı yapısı bu cumhuriyetçi niteliğe eklenmiştir (Yıldız, 2001, s. 17). Kemalist inşa farklı bir aşamaya geçiyordu. Ne var ki, bu inşanın ilk dönemlerinde kimlik tanımı muğlakta, Yıldız'ın tabiriyle, “dini niteliği belirgin bir uluslaşma süreci” (2001, s. 113) cumhuriyetin ilk yıllarında baskınken, artık etnik kimliğin baskın olduğu bir döneme giriliyordu. Bu durumun yarattığı ikilik, ulus algısını zayıflatıyordu:

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk döneminde milli devletin inşa sürecini elzem bir unsur olarak biçimlendiren milli kimlik, milliyetçiliğin bünyevi gerilimini teşkil eden iki yanlılığa, iki uçluluğa tabiydi. Bir yandan vatandaşlık ve vatan bağıyla belirlenen siyasi hukuki bir kimlik tanımı, diğer yandan etnisit bir temele dayanan, biricikliğiyle kutsallaştırılan özcü bir kimlik tanımı söz konusudur (Bora, 1997, s. 53).

İslam'ın yeni süreçle beraber geri plana çekilmesinde, ulusçuluğun ve Kemalizmin onun yerini almasında belirgin etmenler ön plana çıkar. Türkçülüğün artık tek ideoloji olarak benimsenmesi, ulusçulukla İslam'ın çatıştığı düşüncesi ve kurumlaşmış dinlere karşı felsefi bir tutumun gelişmesi bu etmenlerden bazılarıdır (Ünder, 2001, s. 147). Diğer taraftan, ulus algısını güçlendiren nüfus mübadeleleri ile, gayrimüslümlerin Anadolu'dan uzaklaştırılması ve dolayısıyla Anadolu'nun tümüyle Türkleştirilmesi hedefleniyordu. Türkleştirme politikalarıyla elde edilmek istenen, Ayhan Aktar'ın ifadesiyle, “toplumsal ve ekonomik hayatın her boyutunda, Türk etnik kimliğinin her düzeyde ve tavizsiz bir biçimde egemenliğinin ve ağırlığının konulması[ydı]” (2000, s. 58). 1923 Mübadelesi bu anlamda önemliydi zira Türkiye ile Yunanistan arasında farklı dönemlerde nüfusun zorla ve gönüllü olarak yer değiştirmesinin sağlanması *de facto* gerek ekonomik gerekse toplumsal büyük değişikliklere neden olmuştu. Tüm bunların ötesinde, 1922-24 yılları arasında Anadolu'da yaşayan yaklaşık 1.200.000 Anadolu Rumunun ve Yunanistan'da yaşayan 400.000 Rumeli Müslümanının yer değiştirmesi tarihte çok raslanan örneklerden değildir.

1930'larla beraber ulusal bütünleştirme çabaları kültür politikası haline de geldi. Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi gibi Türk kültürünün ulusal niteliğinin tümüyle etnik kimlik temelinde geliştirildiği; ulusların Türk soyundan geldiği, dillerin Türkçeden doğduğu gibi (Çağaptay, 2009, s. 251-252) bugün hiçbir inandırıcılığı kalmayan tezler, ciddi anlamda tartışıldı, kanıtlanmaya çalışıldı. Gönüllülük esasına bağlı olarak değil, “Vatandaş Türkçe Konuş” kampanyasında olduğu gibi etnik baskıyla temellenen bir Türklük inşa edilmeye

çalışıldı. Kemalist inşanın bu son dönemi aynı zamanda Kemalist ulusçuluğun etno-seküler mahiyetinin olgunlaştığı ve yerini sağlamaştığı bir dönemdir. Türkçülükten kasıt artık, Ünder'in ifadesiyle, "aynı zamanda [seküler] bir Türkçülüktür" (2001, s. 147). Bu nedenden dolayı, edebiyatta ve sinemada tüm politik içerikli yapımlar, milliyetçi anlayıştaki değişimlere bağlı olarak (ve bu değişimlerle paralel bir biçimde) belirgin bir etnik homojenliğe tabii kaldı ve Türk kimliğinin seküler vasfının da öne çıkarılmasını hedefledi.

Taner Akçam, Türk ulusal kimliğinin oluşumunda belirli etkenlerin önemli olduğunu, bu etkenlerin Türk kimliğinin oluşum sürecine katkıda bulunan korku, kuşku, intikam duygusu gibi psikolojik reaksiyonlara ve hatta katliamlar gibi doğrudan eylemlere neden olduğunu ileri sürer (2009, s. 53). Kurtuluş Savaşı filmlerinde bu etkenleri gözlemlemek mümkündür. Dolayısıyla, bu bölümde filmler üzerine yapılacak olan incelemeyi Akçam'ın tezleri üzerinden yürütmek, Türk kimliğinin oluşumundaki etkenleri filmlerden bulup çıkartmak, bu filmlerin de milli bir kimlik inşasına hizmet ettiğini gözler önüne serme imkânı verecektir. Bu amaçla *Bir Millet Uyanıyor*, *Vurun Kahpeye*, *Allahısमारladık*, *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi*, *Meçhul Kahramanlar*, *Düşman Yolları Kesti*, *Çanakkale Aslanları*, *Son Osmanlı Yandım Ali* gibi cumhuriyetin farklı dönemlerinde Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ve her biri milli hamasetin örneği olan filmler incelenecektir. Bu filmlerin seçilmesindeki amaç öncelikli olarak dönemselsel bir çeşitliliği sağlamaktır. Ne var ki, seçilmesi muhtemel olan pek çok film, kopyalarının bulunamaması nedeniyle elenmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla, bu makale için seçilen filmler kopyalarına ulaşılabilen filmlerdir.

Akçam'a göre Türk ulusal kimliğini var eden etkenlerden birisi sürekli aşağılanmaya duyulan tepkidir. Bu tepkinin ardında Batılı güçler tarafından Türklerin kimlikleri nedeniyle hakaretlere maruz kaldığı, aşağılandıkları, olumsuz değerlerle yaftalandırıldıkları, haksız suçlamalara maruz bırakıldığı, galip gelinen durumların ardından bile yapılan antlaşmalarla savaş meydanında kazanılanın, masada kaybedildiği duygusu mevcuttur. Sürekli haksızlığa uğratılarak tüm dünyanın Türklere karşı olduğu, yapılan savaşın yedi düvele karşı verildiği duygusu Türk ulusal bilincinde yer etmiştir (2009, s. 54-55).

Verilen savaşın tüm dünyaya karşı olduğunu gösteren *Allahısमारladık* filminde, işgal altındaki İstanbul'dan Anadolu'ya mühimmat ve silah kaçırarak Milli Mücadele'ye destek olan Kuva-yı Milliyecilerin gerek işbirlikçi iç düşmanla, gerekse işgal kuvvetleriyle mücadeleleri beyaz perdeye aktarılır. Yapılan gizli Kuva-yı Milliye toplantısında Miralay Rifat Bey'in cümleleri bu duruma işaret eder: "Gelsinler bakalım. İskoçya'dan, Senegal'den, Hindistan'dan, Afrika'dan, dünyanın dört bir tarafından akıyorlar. Hangisiyle uğraşmalı?" Miralay, iç ve dış düşmanlarının tanımını yaparken, aynı zamanda Türk tarafının mazlumluğunu da vurgular: "Bir yandan kudurmuş bir tabiat, bir yandan Halife kuvvetleri. Öbür tarafta hainlerden mürekkep, casusu ile, polisi ile bir insan sürüsü. Ve nihayet dünyanın en muazzam orduları. Hangisiyle, hangi biriyle uğraşacağız, ya Rabbi?"

Kuva-yı Milliyeci subay Yüzbaşı Davud ve onun emireri Onbaşı Tilki'nin İstanbul'un işgali sırasında işbirlikçi Said Molla ve Padişah'ın yaveri Feridun'a

karşı verdikleri kahramanlık mücadelesinin anlatıldığı *Bir Millet Uyanyor* filminin sonlarına doğru, dış sesin hamasi nutuklarıyla aktardığı bilgiler arasında Türk ordusunun şahlanişını hiçbir kuvvetin durduramayacağı ilan edilir:

Bu öyle azametli bir şahlaniştı ki, değil yedi düvelin ordusu, yetmiş milletin ordusu çıksa Mehmetçiğin karşısına gene de yok olmaya mahkumdu. Kalbinde kurtuluş için, zafer için iman, dilinde Allah'ın adı, Mehmetçik kükremiş aslanlar gibi saldırıyor, mağrur düşman acz içinde korkak ve zelil selameti kaçmakta buluyordu. Kaçacaklardı, kaçtılar. Ölüm korkusu ile kaçabildikleri kadar, süratle kaçtılar. Ve bir 9 Eylül sabahı Akdeniz kıyılarında yükselen zafer teraneleri vatanın kurtuluşunun müjdecisi oldu.

Yine *Allahaismarladık*'ta, daha sonra aralarında bir aşk ilişkisi başlayacak olan işgal kuvvetleri komutanının kızı Betty ve Kuva-yı Milliyeci subay Yüzbaşı İzzet'in ilk karşılaşmaları sırasında ikisi arasındaki etnik kimlikten kaynaklı bir mücadelenin seyirciye aksettiriliş biçimi, Türk kimliğinin öne çıkarılarak Türklerin kendi vatanlarında aşağılanmalarına verdikleri tepkiye işaret eder. Betty'nin, atındayken elinden düşürdüğü kırbacını, henüz tanımadığı Yüzbaşı İzzet'ten isterken "Hişt, şu kırbacı versene!" demesine, Yüzbaşı İzzet'in, bu söyleyiş biçimine "Ne kadar nazıksınız Miss. Memleketinizde de bir insandan yardım isterken böyle mi hitap edersiniz?" diyerek tepki göstermesi ve Betty'yle beraber gezintiye çıkmış olan İngiliz subaya dönerek "Şımarık arkadaşınızın kırbacını verin eline" demesi konuya uygun bir örnektir. Bunun üzerine İngiliz subayın Yüzbaşı İzzet'i atının üzerinden kırbaçlayarak, "Sefil herif! Bize hizmet etmek mecburiyetindedir" demesi ise Batıların, Türkleri aşağılama ve hor görmesinin bir ifadesidir. Böylesi bir davranış üzerine Yüzbaşı İzzet ve İngiliz subay arasında çıkan kavganın sonunda yediği dayığı hazmedemeyen İngiliz subay silahına davranır. Yüzbaşı İzzet'in buna tepki olarak verdiği, "Demek siz size uşaklık etmeyenlere kırbaç, kuvvetiniz yetmeyenlere de silah kullanırsınız," cevabı ise Batılı güçler karşısında boyun eğmeyen bir Türk kimliğinin yansıması olarak görülebilir.

Türklerin, Osmanlı İmparatorluğunun çok etnikli yapısına rağmen, "Millet-i Hakime"<sup>14</sup> olarak diğer halk ve kavimlerin üzerinde kendilerini konumlandırmaları, İmparatorlukta Türklerin diğerlerini yönetme hakkına sahip olması inancını da getiriyordu. Bu durum, Akçam'ın da ifadesiyle, aşağılanmaya duyulan bir tepkinin eseridir (2009, s. 56). Osmanlıcılık, İslamcılık gibi farklı siyasi tartışmaların olduğu dönemlerde bile Türk egemenliğinin etnik milliyetçi ifadesi alttan alta da olsa varlığını sürdürmüştür. Türklüğün yüceltilmesi veya Türklüğe vatan sevgisi, özgürlük düşkünlüğü gibi değerler atfedilmesi, düşmanlarının dahi bu inancı taşımaları, bunun sonucudur.

I. Dünya Savaşı esnasında Çanakkale'de, Gelibolu'da meydana gelen muharebelerin anlatıldığı *Çanakkale Aslanları* filminde Köylü Mehmet'in cepheye susuz kalan askerlere su getirmek amacıyla yola düşmesi ve düşman

<sup>14</sup> Türklerin Osmanlı Devleti içerisinde "Millet-i Hakime", yani imparatorluğun hakim unsuru olarak tanımlanması, daha çok 19. yüzyıl sonunda kullanılmaya başlanır. Örneğin Necip Asım (Yazıksız), 1897 yılında Türklerin imparatorluğun yönetici milleti olduğunu belirtir (aktaran Çetinkaya, 2009, s. 97). Dönemin aydınlarından Hüseyin Cahit Yalçın ve Ali Kemal de yazılarında "Millet-i Hakime" düşüncesini paylaşırlar (Çetinkaya, 2009, s. 95).

cephelerinin yakınına geldiğinde yakalanması sonucu suyu düşman askerlerine kumandanının yolladığı yalanını söylemesine, düşman komutanının, “Düşmanın susuzluktan sıkıntı çektiğini anlayıp su göndermek işitilmemiş bir mertlik. Bu kibarlığı siz Türkler yaparsınız” diyerek dizdiği övgüye, aynı filmde başka bir yerde, yine bir düşman komutanının, “En samimi temennim Türkler gibi mert bir milletle düşman değil dost olmaktır” diyerek Türklere olumlu özellikler ile yaklaşması eklenebilir. Savaşta öldürülen bir Türk subayının, rütbesini öğrenmek için esir düşmüş bir Türk askeriyile, İngiliz bir komutanın arasında geçen konuşma ise savaşta ölen askerlerin kahramanlıklarını Türk olmalarıyla açıklamaktadır:

**İngiliz subay:** Teslim olmaktansa hayatını istihkar eden bu zabitan asalet ünvanı nedir?

**Esir asker:** Asalet ünvanının sizce meçhul oluşuna hayret ettim, Sör. O Türk'tür.

Filmde daha sonra İngiliz taburunda savaş devam etmesine rağmen ölen subay için resmi tören yapılır ve Türk subayı üzerine Türk bayrağı örtülerek, İngiliz komutan ve askerleri selam dururken gömülür.

*Allahıs marladık* filminde işgal kuvvetleri komutanı General Thompson'un savaşı kaybedip İstanbul'dan ayrılırken, kızını da Türk subaya bırakmak zorunda kalmasının ardından yaptığı konuşmada da yine Türklüğün üstünlüğünü, özellikle de savaşçı niteliklerini kabullenmesi vardır:

Ben Çanakkale'de Türklerle karşı karşıya göğüs göğüse günlerce ve aylarca harbettim. Türklerin ne kadar şerefli, mert ve kahraman bir millet olduğunu herkesten daha iyi bilirim. Siz de o şerefli milletin şerefli ordunun şerefli bir zabitisiniz. Memleketinize düşman olarak gelip içi dostça hislerle ayrılan bir asker, bir general değil, kalbi yaralı bir baba olarak yalvarıyorum. Betty'i, kızımı, mesut ediniz.

Yine aynı filmde, aynı komutan, “Bu harp bize toprak kazandırmadı. Ondan çok daha kıymetli olan asil bir milleti tanıttı” diyerek, bir yabancıdan dilinden Türklüğü yüceltip bu yüceltmenin değerini artırma gayretine sokulur.

Fimlerde yüceltme sadece yabancılar tarafından yapılmaz, Kurtuluş Savaşı mücadelesi verenler, sıklıkla övülür. Padişah'ın yaveri iken, Anadolu'ya geçerek mücadeleye katılan Yüzbaşı Süha'nın hikâyesini anlatan *İstiklal Harbi/ Ruhların Mucizesi* filminde, bölgedeki Kuva-yı Milliye'nin başkanı ile Mehmet Çavuş arasında geçen konuşmada savaşın bütün millet tarafından yapıldığı vurgulanır. “Bu milletin erkeğinde, kadınında, gencinde, ihtiyarında bu ruh hali varken, bu milleti kimse yere vuramaz”, diyen komutana Mehmet Çavuş destek verir: “Yere vuramayacaklar, Yüzbaşım”.

Türk ulus kimliğinin oluşmasında bir diğer etken ise yok olma korkusudur. Osmanlı İmparatorluğu'nun emperyalist güçler tarafından paylaşılması ve böylelikle tarih sahnesinden silinmeye çalışıldığı fikri, acil bir şekilde harekete geçilmeyi şart koşturmuştur. Akçam'a göre, “yok olma korkusu Türk ulusal kimliğinin ebesidir” (2009, s. 56). Bu korku Türk ulusal kimliğini zayıflık ve çaresizlik ile biçimlendirmiş, Osmanlı bünyesindeki diğer ulusların ve etnik grupların taleplerini, çöküşünün ve dağılmasının baş sorumlusu olarak



görmesine neden olmuştur. Bu minvalde özellikle Hıristiyan azınlıklar, yüzyıllarca huzur içinde yaşadıkları imparatorluğa ihanet ederek çöküş sürecinin belirleyici unsurları oldukları iddialarına maruz kalmışlardır. Zira, azınlıkların imparatorluğun çeperinde, ayaklanmalarla sürekli Osmanlı'dan toprak kazanması, içerideki azınlıkların da onlara katılarak elde kalan yerlerin kaybedileceği korkusunu güçlendirmiştir.

Hıristiyan azınlıklara verilen imtiyazlar ve azınlıkların emperyalist devletler tarafından korundukları düşüncesi onlara karşı gelişen düşmanlığın nedeni olarak gösterilmiştir. Azınlık grupların, savaşta dahi düşman kuvvetlerini desteklemeleri kadar kendi ulusal kurtuluş mücadelelerini vererek Osmanlı'dan ayrılmaları ise egemen ulus tarafından ihanet olarak görülmüştür (Akçam, 2009, s. 57). Islahat Fermanı ile birlikte Müslüman ve Türklerin azınlıklar karşısında egemen konumlarını kaybetmeleri, daha yakın bir zamana kadar tebaaları olan azınlıkların, emperyal kuvvetler tarafından üste çıkartılmaları da onlara karşı duyulan nefretin nedenleri arasındadır.

*Bir Millet Uyanyor* filminin son sahnesinde, dış ses Türklüğün yok edilmesinin imkânsızlığından bahseder:

Tarihten Türkleri silmenin kabil olmadığını anlayan, Türksüz bir dünyanın olamayacağını kabul eden düşman kuvvetleri, İstanbul'u da asil sahiplerine teslim ederek gidiyorlar. Bu gidiş geldikleri kadar azametli değil. Biraz itiraz etmeye kalksalar Anadolu'da düşman bağrında bilenmiş Mehmetçiğin süngüsünün kendi göğüslerinde şifa bulmaz yaralar açacağını biliyorlar. Büyük kumandanın, kahraman Türk ordularına başka hedefler vermesinden korkuyorlar. Güle güle gidin. Bir daha mukaddes topraklarımıza düşmanca ayak basmayın. Unutmayın, Türkiye Türklerindir.

*Çanakkale Aslanları*'ndaki sekans, Osmanlı bünyesindeki azınlıkların varlığını kendi varlığına tehdit olarak gören düşüncenin bir yansımasıdır. Filmde Gelibolu'da bir köyde fırıncının yanında çalışan Aleko'nun köyün papazı tarafından Türk askerleri hakkında bilgi toplamak amacıyla kullanılması ve sonrasında da 3. Kolordu cephaneliğini verdiği bombayla patlatmaya zorlanması gösterilir. Azınlıkların Türkiye sinemasında alamet-i farikaları olan aksanlı konuşmaları dikkat çeker; aksan, azınlıkları damgalar:

**Peder:** Bu kıyafetlerle tam bir Türk'e benzeyeceksin, Aleko.

**Aleko:** Muhterem Peder, biz zaten Türk değil miyiz?

**Peder:** Hayır, oğlum. Bu topraklar eskiden bizimdi. Günün birinde, hem de çok yakında gene bizim olacak Aleko.

Yanlarında konuşmalarını dinleyen diğer Peder Kriako, "Çocuğun kafasına böyle fikirler sokmak doğru mu? Biz din adamıyız, siyasi ihtiraslarımız olmaması icap eder. Mademki bu topraklar üzerinde yaşıyor ve onun nimetlerinden istifade ediyoruz, biz de bu memleketin evladlarıyız" der. Çocuğa dönerek, "İsmin Aleko da, Dimitro da, Yani de olsa gene Türksün" der. Bunun üzerine Peder, Kraiko'ya karşı çıkar:

**Peder:** Sizinle görüşlerimiz hiçbir zaman uymadı. O yüzden başka bir kiliseye naklinizi Fener patrikhanesinden isteyeceğim ve dinimize, aslığınıza nasıl ihanet ettiğinizi de bildireceğim.

**Peder Kriako:** En büyük ihaneti siz işliyorsunuz. Bu da vatana ihanettir.

Peder, cephaneyi patlatması için bombayı koymasına gereken Aleko'yu odasında sabırsızca beklemektedir. Aleko, bir süre sonra gelir, odaya girer. Aleko'nun bombayı koyup koymadığını sorduğu pedere cevabı şöyle olur:

**Aleko:** Aleko mu? Ne Aleko'su? Aleko öldü. Ben Ali'yim.

**Peder:** Sen çıldırmışsın.

**Aleko:** Çıldıran sizsiniz Papaz Efendi. Ben Türküm, hem de Türk oğlu Türk. Her şeyi öğrendim. Anam da babam da Türkmüş. Her şeyi yaptınız ama kanımı değiştiremediniz.

Bombayı odanın içine doğru atar. Bomba patlar ve papazla birlikte kendisi de ölür.

Filmin içindeki bu hikâye, büyük benzerlikler gösterdiği, Ömer Seyfettin'in *Bir Çocuk Aleko* hikâyesinden uyarlanmıştır. Seyfettin'in bu hikâyesinde, Ali isimli bir Türk çocuk, savaş zamanı aç ve susuz kaldığı için köyüne dönen bir Rum kafilesine isminin Aleko ve kendisinin Rum olduğunu söyleyerek katılır. Papazın yanında çalışmaya başladıktan sonra, papaz tarafından çok iyi Türkçe bildiği ve Türk'e de benzemesi sayesinde askerlerin arasında rahatça dolaşabileceği ve Türk askerlerinin hareketleri hakkında bilgi verip kendilerini Türklerden kurtarmalarını dileyen bir mektubu İngiliz komutana iletmesi için kullanılır. Ali, mektubu İngiliz komutana vermek yerine Türk paşaya ulaştırır. Mektup sayesinde Papaz'ın tutuklanması kararı çıkartılır. Ali, vatana hizmet etmek amacıyla, paşanın da onay vermesiyle, mektubu İngiliz komutana da götürür. Karargâhta kendisine Türk paşanın çadırına atılması için verilen bombayı patlatmak amacıyla kurar. Bomba patlamadan önce gerçek adının Aleko değil, Ali olduğunu itiraf eder. Bomba patlar, İngiliz komutanla beraber kendisinin de ölümüne sebebiyet verir. Bu hikâye Türk edebiyatında “milli kin” ve hamasetin simgesi Ömer Seyfettin'in diğer hikâyelerinde olduğu gibi azınlıkları katıksız düşman olarak addeden, onları aşağılayan (“korkak Yunanlılar”), Türkleri ve Türklüğü diğer her şeyden üstün tutan (“Büyük Türklük için, Türk düşmanlarının perişan edilmesi için...”), tüm Dünyanın, özellikle Avrupalıların Türk düşmanı olduğunu iddia eden (“Biraz geç de olsa mutlaka gelip sizi kurtaracağız. Mutlaka İstanbul'u alacağız”) bir anlayışın yansımasıdır. Seyfettin'in anlatısında, *Çanakkale Aslanları* filmindeki hikâyede olduğu gibi, milli kimliğin kişi üzerine yapışmışlığı, kişinin onsuz var olamayacağı düşüncesi vardır.

*Vurun Kahpeye, Düşman Yolları Kesti* gibi filmlerde Yunanlıların müdahalesi seyirciye aksettirilirken, Yunanlıların sivil halkı katletmesi, yaptıkları zalimlikler, evleri yakıp yıkmaları gösterilir. *Düşman Yolları Kesti*'de buluşma yerindeki köye gelen Yüzbaşı Nazmi, İdris Bey ve Makbule Hanım, tüm köyün genç, yaşlı denmeden Yunanlılar tarafından katledildiğini görürler.

*Son Osmanlı Yandım Ali*'de Rum azınlık ellerinde Yunan bayrağı İstanbul'u işgal eden İngiliz kuvvetlerini sevinç gösterileriyle karşılarken gösterilir. Filmde iç düşman Rumlar ve ülkeyi işgal eden İngilizler, içimizdeki düşman ise işgalcilerle işbirliği yapan Çukurcumalı'dır. Yandım Ali, “İstanbul yakındır bizim zamanda. Trakya da... Osmanlı bitti. Şimdi Büyük Yunanistan

dönemi başlıyor. İstanbul çok yakında Konstantinople olacak” diyen Rum gençlerle, oturduğu kahvehanede kavga çıkartır, onları döverek intikamını alır. İç düşman olarak addedilmeler de, Anadolu’da yerel halkın gönülsüzlüğü de filmlerde kendine yer bulur: Halkın Milli Mücadele’ye bazen olumlu yaklaşımı, bazen de olumsuz tavır göstermesine *Meçhul Kahramanlar* ve *Vurun Kahpeye* filmlerinde değinilir. Saltanat ile özdeşleştirilen İstanbul, her zaman eleştirilir. *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi*’nde, Anadolu ile İstanbul’un tavrı kıyaslanır: “Ötekiler, İstanbul’da her şeyden habersiz, boyun eğmeye dursunlar; bunlar bir araya gelmiş, dalga dalga, deniz gibi isyanın bayrağını kaldırmışlar, istilâya, zulme karşı yürümeye ant içmişler”.

Akçam’a göre, Türk ulusal kimliğini oluşturan nedenlerden bir diğeri de “yenilgiler, Müslüman katliamları ve toprak kayıplarının ürettiği bir intikam duygusu”dur (2009, s. 58). Osmanlı Rus Savaşı’ndaki göçler, 1912 Balkan Harbi’ndeki katliamlar, yine göçler ve ardından gelen toprak kayıpları aynı zamanda bir mağduriyet duygusu da yaratmaktadır. Bu durumu besleyen koşullar ise Batı’nın çifte standartı olarak değerlendirilmiştir. Batı kamuoyunun Müslüman halka yapılan haksızlıkları es geçerek sadece azınlıklara yapılan katliamlarla ilgilenmesi, bu konudaki haberleri abartılı ve tek yanlı olarak aktarması, Türk ulusal kimliğinin oluşumunda derin izler bırakmış, Türklerin tarihin gerçek kurbanı olduğu inancını pekiştirmiştir. Öte yandan, Hıristiyan azınlıklarla çatışmalar ve onlara yönelik katliamların ardında da Müslüman ahalinin onlar tarafından kışkırtılması ve neticede azınlıkların yapılanları hak ettiği algısı güçlendirilmiştir. Keza, Ermeni soykırımının ardında da “Ermenilerin başlarına gelenlerin müsebbibi yine bizzat Ermenilerdir” tezinin resmi bir ideoloji haline gelmesinin arkasında bu durum yatmaktadır.

Mağdur olma durumundan beslenen bu intikam duygusu ile filmlerde yabancı güçler, milli kimliğin ötekisi olarak Türk olmayan tüm özellikleri içlerinde barındırırlar. Bunun sonucunda öldürülmeleri de hak ettikleri içindir. *Bir Millet Uyanıyor*’da işgal kuvvetlerinden bir askerinin şarkı söylediği gerekçesiyle bir çocuğu önce dövüp sonra öldürmesinin intikamı Yahya Kaptan tarafından alınır. Yine Yahya Kaptan, başı kapalı kadınlara saldıran İngiliz askerlerini de öldürür. Türklük yerine Osmanlılık vurgusunu yapsa da *Son Osmanlı Yandım Ali*’de komutanını döven Alman subayını ve gelen diğer askerleri bertaraf ettikten sonra Yandım Ali denize atlayarak kaçır. Filmin daha sonraki sahnelerinde düşman askerlerini ve onlarla işbirliği yapanları öldürecekler.

Dış ve iç düşmanlara karşı “Vatan elden gidiyor” minvalinde gelişen parçalanma paniği, devletin düşmandan kurtarılmasını, yıkılmasını engelleme (Akçam, 2009, s. 60) çabaları, devletin sınırları içindekileri bir arada tutacak ve birliği sağlayacak ortak manevi değerlerin yaratılmasını gerektirmiştir. Ortak manevi değerlerin en önemlilerinden birisi İslam’dır. Cumhuriyetin ilk zamanlarında filmlerde öne çıkmayan dini vurgu, edebiyatta 1940’lı yıllarda milliyetçi düşüncedeki farklı anlayışlara binaen dikkat çeker. Sinemanın toplumsal gelişmeleri edebiyata göre daha geriden takip etmesinin getirdiği bir sonuç olarak dinsel inançların Türkiye sinemasında yansımaları ancak sonraki dönemlerde ortaya çıkabilecektir. Örneğin *Allahausmarladık* filminde İzmir’in işgali sırasında İstanbul’da yapılan mitingdeki görüntüler eşliğinde dış ses, İslami ve milli duyguları öne çıkartan bir konuşma yapar:

Mukaddes topraklarımız bizim kalacaktır. Minarelerimizden duyduğumuz bu ilahi sesleri daima dinleyeceğiz. Şehitlerimiz kalplerimizdedir. O durmadan hiçbirini alamazlar... Ey hakka tapan, zülme baş eğmeyen Türk milleti. Tarihine yeni bir şeref kat. Hiçbir kuvvetin seni yıldırmayacağını dünyaya göster.

*Çanakkale Aslanları* filminde askerlerin toprağa teyemmüm yaptıkları ve hep beraber namaz kıldıkları gösterilir. *Meçhul Kahramanlar*'da da Kuva-yı Milliyeciler'in hep beraber namaz kıldıkları, sonrasında da "Ey ulu Tanrım, harb esnasında vatan için canlarını feda eden şehitlerimizin ruhlarını şad eyle. Allah'ım, yedi düvele karşı çarpışan ordularımızı muzaffer eyle. Haklı davamızda bizi düşmanlarımıza karşı zafere kavuştur yarabbi" şeklinde dua edişleri, filmin *diegetik* yapısıyla ilgisi olmasa da yapılan savaşta dinin oynadığı önemli rolü seyirciye aksettirmek amacıyla gösterilir.

Taner Akçam, Ermeni katliamlarını Türk ulusal kimliğinin oluşumunda önemli bir etken olarak nitelendirir ve Anadolu topraklarında son büyük azınlık olarak kalan Ermenilerin, Türk ve Müslüman nüfusun başlarına gelenlerin sorumlusu olarak görüldüklerini; I. Dünya Savaşı'nın çalkantılı günlerinin, Ermenilerin ortadan kaldırılmaları için gerekli ortamı sağladığını ileri sürer (2009, s. 60). 1915 yılına kadar yapılan Ermeni katliamları yerel karakterde iken, 1915 sonrasında yapılanlar tehcir adı altında önceden tasarlanmış bir hareketin parçasıdır. Zira bu hareketin ardında İttihat Terakki yönetimince "Şark Sorunu" olarak adlandırılan konunun kökünden çözümü ve Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasının önüne geçme amacı ile Ermenilerin devletin varlığına bir tehdit unsuru olarak görülmeleri vardır (Akçam, 2008, s. 133-134). Ermeni milliyetçi örgütlerin isyanları da onların başlarına gelenleri hak ettiğine dair gerekli kurgunun yaratılmasını sağlamıştır.

Son olarak ordunun bu filmler içindeki rolüne bakılabilir. Türk milliyetçiliğinin biçimlenmesindeki ve yeniden üretilmesindeki rolü göz önüne alındığında (Altınay & Bora, 2009, s. 146) ordunun sinemanın kitlelere ulaşmadaki başarısını dikkate alarak bazen yapımcı olarak, bazen yönetmen subaylarla, zaman zaman da malzeme ve asker sağlayarak bu alanı boş bırakmadığı söylenebilir. Türk ulusal kimliğinin öncelikli olarak savaş meydanlarında kurulması, devlet kuran ordu düşüncesinin "'ordu-millet' şiarı"yla (Bora, 2007, s. 54) yükseltilmesi, orduya açıktan devleti ve cumhuriyeti koruma ve kollama misyonu verilmesini de getirir. Özetle, ordunun, Altınay ve Bora'nın ifadeleriyle, "Türk milliyetçiliği ideolojilerini hegemonize etmeye ve bununla birlikte milliyetçiliğin hegemonik bir ideoloji olmasını" (2009, s. 154) sağlamaya çalışması, kendisini pek çok şeyin yanısıra milliyetçiliğin temsilcisi olarak görmesinin bir sonucudur.

Jeneriklerinde, "Bu filmi hazırlamak için büyük yardımlar lütfeden Genelkurmay Yüksek makamına, Kara ve Deniz Kuvvetlerimize teşekkür ederiz" diyen *Allahısınmarladık* ve "Türk Silahlı Kuvvetleri ile And Film'in müştereken çevirdiği film" olduğunu ilan eden, yönetmenlerinden birisinin Ordu Foto Film Merkezi Başkanı Albay Nusret Eraslan olduğu *Çanakkale Aslanları*, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin çekimler sırasında geniş destek verdiği, ortak yapımcılığını yaptığı, askeri malzeme sağladığı filmlerin tümü değildir

kuşkusuz. 27 Mayıs savunusu olarak öne çıkan Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963) filmi kadar yeni dönemde çekilmiş olan *Cumhuriyet* ve *Kurtuluş* dizileri, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin askeri teçhizatını ve figüran olarak askerlerini kullandığı filmlerdendir. Filmlerde ordunun oynadığı role verilen önem her daim öne çıkartılır. Örneğin *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi* filminde, Çanakkale Boğazı'nda geçen gemileri seyreden iki askerden biri diğerine, "Ordusu dağıtılan, silahları alınan, istihkâmları yıkılan bir millet, şah damarı kesilen bir insana benzer" der. Maktav'a göre bu filmler, ordunun, "cumhuriyetin kurucu gücü olarak hegemonik konumunu devam ettirmek ve aurasını koruyabilmek için milletin desteğine her zaman ihtiyacı ol[duğu]" (2006, s. 82) ve bu nedenle propagandasını yapması gerektiği düşüncesinin ifadesidir.<sup>15</sup>

### Sonuç: Geçmiş ve Bugüne Dair

Bu makalede cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte temel hedef olarak ortaya çıkan ulus-devlet anlayışının ve bu anlayışa bağlı olarak tanımlanan Türk ulusal kimliğini var eden etkenlerin Kurtuluş Savaşı filmlerinde nasıl yansıtıldıkları incelenmiştir. Kurtuluş Savaşı filmlerinin bu etkenleri bünyesinde fazlasıyla barındırdığını, milli kimlik inşası için gerekli olan kültürel homojenleşmenin unsurlarını başarıyla aksettirdiğini makalede incelenen filmlere bakarak söylemek mümkündür. Derin millet oluşumunun bir ürünü olan homojenleşme, Türkiye sinemasında kanonik anlatı formatı içerisinde ve belirli simgesel kodlarla ifade edilebilir. Sinema bu konuda edebiyattan ayrılmaz çünkü Köroğlu'nun Türkiye edebiyatından verdiği örnek, her iki sanatta da Milli Mücadele'nin daha çok retorik amaçlarla kullanıldığını gösterir:

Bir Kurtuluş Savaşı romanında Sarıkamış'tan söz ediliyorsa, başta Enver Paşa olmak üzere İttihatçı önderlerin cehaleti ve Türk milletine çektiydikleri vurgulanmaya çalışılmaktadır; Çanakkale Zaferi ele alındığında, Milli Mücadele'nin prototipi ve Mustafa Kemal'de önderini bulacak ulusal bilincin kendini ilk defa görünür kılmaya söz konusudur (2010, s. 435).

Kurtuluş Savaşı filmlerinde, aynı dönemi tema olarak seçen romanlarda olduğu gibi "öteki olarak Osmanlı" (Köroğlu, 2010, s. 435) söyleminin kullanılmasından aynı homojenlik dahilinde vazgeçilmez. Aynı minvalde Türklük sürekli olarak yüceltilir, azınlıklar daima düşman addedilir. Değişen siyasi yapıya bağlı olarak yeni öğeler homojenleşmenin parçası haline getirilir. Örneğin cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal kimliğin oluşumunda bir engel olarak görülen din, dönemin siyasi yapısındaki dönüşümlerle beraber ulusal kimlik anlayışına eklemlenir, ondan ayrılmaz. Bununla birlikte, derin millet tasarısının bir sonucu olarak devletin tüm sanatlardaki yönlendirici desteğinin mevcudiyeti, sinemada da belirli beklentilerle karşılanmaya çalışılır. Bu beklentilerin en

<sup>15</sup> Sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması, doğal olarak, sadece Türkiye'ye özgü bir olay değildir. Dünya sinemalarında da, haliyle, bu durumun pek çok örneği vardır. Aslında sinemada propaganda önemli bir tartışma konusudur. Örneğin II. Dünya Savaşı yılları sırasında "filmlerin geniş halk kitlelerince paylaşılabilmesi, kolay anlaşılabilir ve inandırıcı olması, tekrar tekrar izlenebilmesi" ve ekonomik sıkıntı dolayısıyla resmi kurumlarla çalışmanın zorunluluğu (Berktaş, 2010, s. 100) gibi nedenler pek çok ülkede sinemayı etkin bir propaganda aracına dönüştürmüştür.

önemlisi, “sanatçıların, yapıtları yoluyla cumhuriyet ilke ve inkılaplarını ve yakın geçmişte yaşanmış olan kahramanlıklarla dolu Kurtuluş Savaşı’nı gelecek nesillere aktarmaları ve toplumu bu yönde etkilemeleri” (Üstinipek, 1999, s. 188) olarak tanımlanır. Türkiye sinemasının da kendine biçilen bu role hizmet ederken hamasi duygulara hitap ettiği bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer taraftan Kurtuluş Savaşı filmlerinin her birinin bugüne dair bir şeyler söylemekte oldukları da iddia edilebilir. Tüm bu filmler günün koşullarına göre, milli hamaseti olduğu kadar ulusal bilinci artırmak ve bugüne dair söylenmek istenilenleri geçmiş üzerinden iletmek hedefini gözetmektedirler. Kurtuluş Savaşı döneminde “vatanın düşmandan kurtarılması” amacıyla hem iç, hem de dış düşmanlara karşı yeraltı örgütleriyle ve çetelerle verilen mücadele, günümüzde vatani “içine düştüğü durumdan” kurtarmak ve “devleti ve milleti korumak” adına sarfedilen çabaya destek sağlamak için temel alınmaktadır. Bunun bir sonucu olarak da Kurtuluş Savaşı filmlerinde, Milli Mücadele’ye karşı çıkan İstanbul Hükümeti’ne ait görülerek ötekileştirilen her unsur, günümüzün düşman sayılan kesimlerine karşı aynı türden bir ötekileştirme için kullanılabilir.

## Kaynakça

- Akad, L. (Yönetmen). (1949). *Vurun Kahpeye* [Film]. Türkiye: Erman Film.
- Akçam, T. (2008). *Ermeni Meselesi Hallolunmuştur*. İstanbul: İletişim.
- Akçam, T. (2009). Türk Ulusal Kimliği Üzerine Bazı Tezler. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 53-62). İstanbul: İletişim.
- Aktar, A. (2000). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*. İstanbul: İletişim.
- Altınay, A. G. & Bora, T. (2009). Ordu, Militarizm ve Milliyetçilik. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 140-154). İstanbul: İletişim.
- Ayanoğlu, S. (Yönetmen). (1951). *Allahısamarladık* [Film]. Türkiye: Lale Film.
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara*. İstanbul: Birikim.
- Bazin, A. (1995). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. İstanbul: Bilgi.
- Berktaş, E. (2010). *1940’lu Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora.
- Bora, T. (2007). *Medeniyet Kaybı*. İstanbul: Birikim.
- Bora, T. (1997). Cumhuriyet’in İlk Döneminde Milli Kimlik. Nuri Bilgin (Ed.), *Cumhuriyet, Demokrasi ve Kimlik* (s. 53-62). İstanbul: Bağlam.
- Çağaptay, S. (2009). Otuzlarda Türk Milliyetçiliğinde Irk, Dil ve Etnisite. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 245-262). İstanbul: İletişim.
- Çetinkaya, Y.D. (2009). Orta Katman Aydınlar ve Türk Milliyetçiliğinin Kitleselleşmesi. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 91-102). İstanbul: İletişim.
- Criss, B. (1993). *İşgal Altında İstanbul*. İstanbul: İletişim.
- Demirağ, T. & Eraslan, N. (Yönetmen). (1964). *Çanakkale Aslanları* [Film]. Türkiye: K.K Foto Film Merkezi & And Film.
- Deren, S. (2009). Türk Siyasal Düşüncesinde Anadolu İmgesi. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 533-540). İstanbul: İletişim.
- Doğan, M. H. (1976). Türk Romanında Kurtuluş Savaşı. *Türk Dili*, 298, 7-40.
- Doğan, M. Ş. (Yönetmen). (2007). *Son Osmanlı Yandım Ali* [Film]. Türkiye: Özen Film.
- Ertuğrul, M. (Yönetmen). (1932). *Bir Millet Uyanıyor* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- Esen, H. (Yönetmen). (1954). *İstiklal Harbi/Ruhların Mucizesi* [Film]. Türkiye: Milli Film.
- Georgeon, F. (2009). Yusuf Akçura. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 505-514). İstanbul: İletişim.
- Göcek, F. M. (2009). Osmanlı Devleti’nde Türk Milliyetçiliğinin Oluşumu: Sosyolojik Bir Yaklaşım. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 63-76). İstanbul: İletişim.
- Göktürk, D. (2009). 1919-1923 Dönemi Türk Milliyetçilikleri. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 103-116). İstanbul: İletişim.
- Hün, A. (Yönetmen). (1958). *Meçhul Kahramanlar* [Film]. Türkiye: Güven Film.
- Köroğlu, E. (2010). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı*. İstanbul: İletişim.

- Maktav, H. (2006). Vatan, Millet, Sinema. *Birikim*, 207, 71-83.
- Özguven, F. (2010, 4 Kasım). Türkler Ata'larını Dramatize Edemiyor. *Radikal*.  
[http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?  
aType=RadikalYazar&ArticleID=1027323](http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1027323)
- Özön, N. (1968). *1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi*. İstanbul: Bilgi.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi (1896-1960)*. İstanbul: Doruk.
- Robins, K. & Aksoy, A. (1999). Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü. *Toplum ve Bilim*, 82, 180-197.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabcacı.
- Seden, O. (Yönetmen). (1959). *Düşman Yolları Kesti* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Şener, E. (1970). *Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız*. İstanbul: Dizi.
- Terzioğlu, A. (2010). Dersimiz Atatürk. *Altyazı*, 94, 82-83.
- Türkeş, Ö. (2003a). Genel Bir Bakış. M. Balabanlılar (Haz.), *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı* (s. 11-23). İstanbul: İş Bankası.
- Türkeş, Ö. (2003b). Yeni Bir Dönem, Yeni Bir Milli Mücadele. M. Balabanlılar (Haz.), *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı* (s. 465-498). İstanbul: İş Bankası.
- Türkeş, Ö. (2009). Milli Romanlardan Milliyetçi Romanlara. T. Bora (Ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Milliyetçilik* (s. 811-828). İstanbul: İletişim.
- Ünder, H. (2001). Atatürk İmgesinin Siyasal Yaşamdaki Rolü. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Kemalizm* (s. 1381-155). İstanbul: İletişim.
- Üstünipek, M. (1999). Cumhuriyet'in İlk 50 Yılında Sanat Yapıtı Piyasası. A. Ödekan (Ed.), *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri* (s. 188-195). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yakar, A. (1973). *Türk Romanında Milli Mücadele*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.
- Yıldız, A. (2001). "Ne Mutlu Türküm Diyebilene": *Türk Ulusal Kimliğinin Etno Seküler Sınırları 1919-1938*. İstanbul: İletişim.