

**TC.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA
ÜLKÜCÜ FİLMLER**

SELÇUK KÜPÇÜK

**DANIŞMAN
PROF. DR. MEHMET YILMAZ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak savunduğum “POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA ÜLKÜCÜ FİLMER” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “KAYNAKÇA” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/08/2019

Selçuk KÜPÇÜK
Numarası - İmza
16530600004

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı 16530600004 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Selçuk KÜPÇÜK, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA ÜLKÜCÜ FİLMER” başlıklı tezini 05/08/2019 tarihinde aşağıda imzaları bulunan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Prof. Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU	Ordu Üniversitesi	
	Doç. Dr. Yavuz BAYRAM	Trabzon Üniversitesi	

ONAY

02/09/2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdür V.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
KISALTMALAR.....	v
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
PROBLEM.....	1
AMAÇ.....	3
ÖNEM.....	3
VARSAYIM.....	3
SINIRLILIKLAR.....	4
YÖNTEM.....	4
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
1. MİLLİYETÇİLİK.....	5
1.1. MİLLET KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI.....	5
1.2. MİLLİYETÇİLİK KURAMLARI.....	18
1.3. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ.....	29
1.4. CUMHURİYETÇİ KÖYLÜ MİLLET PARTİSİ'NDEN (CKMP) MİLLİYETÇİ HAREKET PARTİSİ'NE (MHP) TÜRK-İSLAM MİLLİYETÇİLİĞİ.....	36
1.5. ÜLKÜCÜLÜK.....	44
İKİNCİ BÖLÜM.....	51
2. ÜLKÜCÜ HAREKET VE SİNEMA.....	51
2.1. 1970'LERE DOĞRU TÜRK SİNEMASI.....	51
2.2. ÜLKÜCÜ HAREKETİN SİNEMAYA İLGİSİ.....	62
2.3. HERGÜN VE MİLLET GAZETELERİNDE SİNEMA SAYFALARI.....	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	85
3. ÜLKÜCÜ FİMLER.....	85
3.1. “GÜNEŞ NE ZAMAN DOĞACAK”.....	85
3.2. “GÜLÜN BİTTİĞİ YER”.....	107
3.3. “KAFES”.....	125
3.4. “ANKARA YAZI/VEDA MEKTUBU”.....	135
SONUÇ.....	145
KAYNAKÇA	148
EK-1.....	162
ÖZGEÇMİŞ.....	163

ÖZET

POLİTİK TÜRK SİNEMASINDA ÜLKÜCÜ FİMLER

Türkiye’de politik sinemanın bir alt türü biçiminde tanımlanan “12 Eylül Filmleri”nde, döneme ilişkin ürünlerin yoğun olarak Türk Solu’nun argümanlarından beslendiği gözlenmektedir. Dönemin en önemli siyasal tarafı konumundaki ülkücü hareketin bakış açısıyla işlenmiş film örneklerinin yok denecek kadar az oluşu, ortaya yanlı bir külliyat çıkarmaktadır. Son yıllarda ardı ardına vizyona giren “Kafes” (2015) ve “Ankara Yazı/Veda Mektubu” (2016) filmleri yeni bir dil arayışının şekillenmeye başladığını işaret etmektedir. Köken kazısı 1978’deki “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmine kadar götürülebilen bu örnekleri “Ülkücü Sinema” adı altında yeni bir politik sinema türü biçiminde değerlendirmek mümkün.

1950’lerden itibaren Türkiye’nin yaşadığı politik, toplumsal ve kültürel dönüşümle beraber sinemamız da bu süreçten etkilenmiştir. Ancak ülkücü hareketin bahsi geçen süreç içerisinde sinemaya ilgisi üzerine yapılan yorumlar muğlak kalmış, hatta görülmemiştir. Gerek MHP ve gerekse CKMP dönemindeki seçim beyannamelerine sinema sanatının önemine atıflar yapan maddeler konulması bu açıdan dikkate değerdir. Aynı şekilde 1970’li yıllardan itibaren ülkücü yayın organlarında sinemaya dair ilginin artması, Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Başkanlığı tarafından 1976’da “Milli Ülkücü Sinema Cephesi” başlıklı bir bildirinin yayınlanması, sinema-siyaset ilişkisi açısından çözümlenmeye muhtaçtır.

Bu çalışmada 1960’lardan günümüze ülkücü hareketin sinemaya yönelik dönüşen ve gelişen politik ilgisinin yanı sıra, film örnekleri üzerinden 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi’ni nasıl anlamlandırdığı konu edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Milliyetçilik, Ülkücülük, Ülkücü Sinema, 12 Eylül

ABSTRACT

THE IDEALISTIC MOVIES IN POLITICAL TURKISH CINEMA

In the “September 12 th movies” described as the subtype of political cinema in Turkey, it is observed that the movies related to that period are fed intensively by the arguments of Turkish Left. It brings out a prejudiced corpus that there are very few movie samples that have idealistic movement, which is the most important side of the period. The movies “Kafes-The Cage” (2015) and “Ankara Summer - A letter of Farewell” (20016) that begin to play lately show that a new language (approach) need has been formed. The origin of the “Idealistic Cinema” dates back to 1978 with the movie “Güneş Ne Zaman Doğacak -When Will the Sun Rise” and it is possible to describe it as a new political cinema type.

From 1950s, together with Turkey's political, social and cultural transformation, our cinema has also been effected by this period. But the comments made on the interests of the idealistic movement during the period mentioned went up in the air, even weren't seen. It is important in that respect that some articles related to the importance of cinema art were put on the the election declarations of during both MHP and CKMP periods. In the same way, the increase of interests to cinema on the idealistic publications from 1970s and the declaration of a bulletin titled as “National Idealist Cinema Front” in 1976 by the Social and Cultural Department of Idealistic Association need to be analysed in terms of cinema and politics relations.

In this study, it is aimed how the idealistic movement see the Military Coup of September 12, together with the increase and developing interests of The idealistic Movement to the cinema.

Key Words: Nationalism , Idealism, Idealistic Cinema, September 12

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
ATÜT	: Asya Tipi Üretim Tarzı
BBP	: Büyük Birlik Partisi
C.	: Cilt
CENTO	: Central Treaty Organization / Merkezi Antlaşma Teşkilatı
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
çev.	: Çeviren
ETKO	: Esir Türkleri Kurtarma Ordusu
ed.	: Editör
KGB	: Sovyetler Birliği İstihbarat ve Gizli Servisi
MDD	: Milli Demokratik Devrim
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MİSK	: Milliyetçi İşçi Sendikası
MTTB	: Milli Türk Talebe Birliği
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	: Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TKP-ML	: Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist
TİKKO	: Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu
TİT	: Türk İntikam Tugayı
TÖMFED	: Töre Musiki Folklor Eğitim Derneği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
ÜLKÜ-HAN	: Ülkücü Hanımlar Derneği

GÖRSELLER DİZİNİ

<i>Görsel 1.</i> “Milli Ülkücü Sinema Cephesi” Bildirisi, sayfa 1.....	80
<i>Görsel 2.</i> “Milli Ülkücü Sinema Cephesi” Bildirisi, sayfa 2.....	81
<i>Görsel 3.</i> “Güneş Ne Zaman Doğacak” Film Afişi.....	85
<i>Görsel 4.</i> “Gülün Bittiği Yer” Film Afişi.....	107
<i>Görsel 5.</i> “Kafes” Film Afişi.....	125
<i>Görsel 6.</i> “Ankara Yazı/Veda Mektubu” Film Afişi.....	135



GİRİŞ

Çalışmanın bu bölümünde, “Problem” başlığı ile yapılacak araştırmanın dayandığı çerçeve ve çalışmanın probleminin ne olduğu, “Amaç” başlığı ile çalışmanın hangi amaçlar gözetilerek yapıldığı, “Önem” başlığı ile seçilen konunun önemi ve seçilme nedeni, “Yöntem” başlığı ile çalışma yapılırken izlenen yöntem ve metotlar, “Varsayım” başlığı ile hangi önermelerin doğru kabul edildiği, “Sınırlılıklar” başlığı ile çalışmanın sınır alanları açıklanmaya çalışılmıştır.

PROBLEM

Türkiye'nin geçirdiği siyasal, toplumsal, kültürel dönüşümler müzikten edebiyata kadar sanatsal pratiklerin insanı ve çevresini algılama biçimlerini etkilemektedir. 1950 sonrası yaşanan Çok Partili dönem, dünya siyaseti ve ekonomisine eklenme deneyimi, kalkınma oranları, kırdan kente göçün artması estetik ürünlerin tema ve biçimlerinde değişimi zorunlu kılmıştır. Türk sineması da bu değişimin bir parçası olarak 1950 sonrası siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümün etkisi ile hem yeni yönetmenler kuşağını doğurmuş hem de kendine mahsus akım arayışlarına girmiştir. 1960'lardan itibaren Türkiye'ye yönelik siyasal tezlerin de etkisi ile sinemamızın ne şekilde bir içeriğe bürünmesi ve Batı sineması karşısında ne tür pozisyonları alması gerektiğine ilişkin görüşler ortaya atılmıştır.

1960'lar aynı zamanda Türk siyasetinin çeşitlendiği, solda ve sağda yeni arayışların belirdiği yıllardır. Demokrat Parti tarafından temsil edilen geniş sağ yelpaze 1960'ın sonu ve 1970'in başında Türkiye'nin sonraki on yıllarını etkileyecek iki önemli siyasal organizasyon çıkartarak bu çeşitliliğe yeni katkılar sundu. Siyasal İslamcılığa yaslanan Milli Nizam Partisi ve resmi milliyetçilikten ayrılarak milliyetçiliği politik bir tez haline getiren Milliyetçi Hareket Partisi bu siyasal çeşitliliğin Türk sağındaki en önemli temsilcilerindendir. Bu iki politik hareket İkinci Dünya Savaşı ardından biçimlenen Soğuk Savaş yıllarının 1970'lerdeki yoğun propaganda atmosferi etkisiyle sadece siyasal alanda değil, hayatın farklı kompartımanlarında da Türkiye'ye dair politik önerilerini yaymayı amaçladılar. Dolayısı ile parti propagandasının yanı sıra yayıncılıktan edebiyata, tiyatrodan müziğe kadar sanatsal üretimlerde bulunarak varlıklarını anlamlandırmak ve sempatic alanlarını genişletmek yoluna gittiler.

Sinemada da ilk ürünlerini görmeye başladığımız bu propaganda anlayışı temelde Türk sinemasının, Türk milletinin kültürel kodlarını ve ahlaki yapısını bozduğu, Batıcı bir zihinsel bellek taşıdığı şeklindedir. Ulusal Sinema tartışmaları ile başlayan, 1970'lerin sokağa taşan şiddet ortamı içerisinde Devrimci Sinema anlayışını üreten bu ortama, Milli Sinema tezi de eklenerek açık oturumların, sinema gösterimlerinin düzenlendiği, birbirini takip eden sinema dergilerinin çıkarıldığı yeni bir döneme girildi.

Gerek Türk solunun, gerek Türk İslamcılığının, gerekse Yeşilçam sinema anlayışının sinemamıza katkısı ve ürettiği tartışmalar üzerine birçok makale, basılı kaynak ve hatta belgesel söz konusu iken, 1970'lerin en etkili siyasal aktörlerinden ülkücü hareketin sinema ile ilişkisine dair ortada herhangi bir bilginin olmaması dönemin bütüncül fotoğrafını görmeyi engellemektedir. Türk solunun, 1978'de vizyona giren ve salt Maraş Katliamı üzerine tartışmalarda atıf yapmakla sınırlandırıp, politik ve araçsal malzemeye indirgediği "Güneş Ne Zaman Doğacak" filmiyle bu fotoğrafı anlamaya çalışmak yetersiz kalacaktır.

Oysa mevcut tez çalışmasında 1970'lerdeki ülkücü yayınlarda sinemaya yönelik çok yoğun bir ilginin belirdiği, yapı ile organik ilişki içerisindeki günlük gazetelerde sinema sayfaları hazırlanıp, film çözümlerinin yapıldığı, 1976'ta Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi tarafından "Milli Ülkücü Sinema Cephesi" başlıklı bir bildirinin yayınlandığı, sinema gösterimlerinde bulunduğu, 1979 yılında da Yücel Çakmaklı ile "Milli Ülkücü Sinema" anlayışını temsil eden bir film çekmek için ortak karara varıldığı saptanmıştır. Kuşkusuz Türk sinemasın politik yüzü bakımından bu geç bir tarihtir. Ancak ülkücü harekete ait insan kaynaklarının 1970'li yıllarda taşralı gençlerden oluşması, modern sanat türleri ile doğal olarak geç ilişki kurmaları ve sermaye sorunu bu tartışmalarda göz önünde bulundurulmalıdır.

Tez kapsamında 1960'lardan itibaren ülkücü hareketin sinema ile kurduğu ilişkiler incelenmiş, literatürdeki eksiklik dikkate alınarak "ülkücü sinema" anlayışı içerisinde değerlendirilebilecek film örnekleri çözümlenmeye çalışılmıştır.

AMAÇ

Sanat-siyaset ilişkisinin iç içe geçtiği 1970’li yıllarda sadece Türk solu ya da Türk İslamcılığının değil, ülkücü hareketin de sinemada varlık göstermek isteğinin belirginleştirilmesi amaçlanmıştır. 1980 öncesi yaşanan politik şiddeti konu edinen ve sadece Türk solunun argümanlarından beslenen film örneklerinin, dönemi anlamak açısından yeterli veri aktaramayacağı, yanlı bir bakış açısı çıkartacağı iddiasıyla ülkücü hareketi, onun siyasal tezlerini ve 12 Eylül Askeri Darbesi ardından cezaevlerinde yaşadığı insan hakları ihlallerini anlatan film örneklerinin bu fotoğrafı daha net anlamayı kolaylaştıracağı tezi ileri sürülmüştür.

ÖNEM

Dünya sinemasındaki “akım” tanımlamalarına bütünüyle uymamakla beraber, Türk sinemasında da değişen toplumsal, kültürel ve siyasal algılarla beraber farklı anlayışlar söz konusu olmuştur. Bu anlayışlar, konuyu ele alan yazarın ideolojik pozisyonuna göre kaynaklarda yer bulmuş, ilgili literatüre girmiştir. Ancak ülkücü hareketin sinemaya yönelik ilgisi salt “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmine atıfla “siyaset-şiddet-derin devlet” ilişkisi üzerinden ya çarpıtılarak okunmaya çalışılmış ya da görünmek istenmemiştir. Kuşkusuz bunda film örneklerinin yetersizliği de önemli bir etkidir. Ancak literatürde yer bulmasına karşın Türkiye’de “Devrimci Sinema” anlayışını temsil eden bir filmin de çekilememesi yeterince tartışma konusu edilmemiştir.

1976 yılında Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetleri Sinema Kolu tarafından yayınlanan “Milli Ülkücü Sinema Cephesi” bildirisi, Türkiye’deki diğer sinema anlayışları gibi ülkücü bir sinema arayışının da olduğunu göstermekte ve literatüre kazandırmaktadır.

VARSAYIM

Bu çalışmadaki temel varsayım, ülkücü hareketin sinemaya ilgisiz kalmadığı, 1970’lerin mevcut siyasal ortamı içerisinde diğer politik aktörler gibi (Türk solu ve Türk İslamcılığı) sinemayı bir propaganda aracı biçiminde kullandığı ve mevcut sinema anlayışına itirazları ile beraber bir tanımı ve tezinin bulunduğudır. Ayrıca seçilen filmlerin çözümlenmesinde milliyetçilik ile ilgili kuramsal metinlerin yeterli teorik çerçeve sunduğuna dair kabul, çalışmanın dayandığı diğer bir varsayımdır.

SINIRLILIKLAR

Kahramanları olumlu temsiller üzerinden yapılandırılmış, ölkücü hareketin politik iddialarına katkı sunan “Güneş Ne Zaman Doğacak” (1978), “Gölün Bittiği Yer” (1999), “Kafes” (2015) ve “Ankara Yazı/Veda Mektubu” (2016) filmlerinin seçilmesi tezdeki temel sınırlılıktır. Filmler vizyona girme tarihlerine göre incelenmiş, incelemeler yapılırken ölkücü hareketin ideolojik argümanları, sembolleri, ana metinleri, 12 Eylül öncesi politik şiddete bakış açısı, 12 Eylül sonrası cezaevi şartlarında güvenlik güçleri tarafından uygulanan şiddete yaklaşımı öncelenmiştir.

YÖNTEM

Çalışmada kuramsal literatür taranarak, tanımlar, kavramlar, bu tanım ve kavramların tarihsel arka planı verilmiştir. Bahsi geçen kavram ve tanımlamaların dünyanın farklı toplum ve kültürlerinde nasıl biçimlendiği açıklandıktan sonra ölkemize girişi, tartışmalar, temel metinler, temsilciler üzerine çözümlenmeler yapılmıştır.

Resmi milliyetçilik anlayışı karşısında milliyetçilik düşüncesinin Türkiye’de nasıl sivilleştiği, toplumsal ve politik yayılım bulduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Politik Türk milliyetçiliğinden beslenen, ancak kendisine mahsus bir tanıma erişen ölkücülüğün ana metinlerinden hareketle genişletilen çalışmaya örneklem teşkil eden filmler ideolojik eleştiriye tabi tutularak incelenmiştir. Bu bağlamda tez konusunun evreni Türk sineması içerisindeki milliyetçi filmlerdir. Örneklem olarak ise “Güneş Ne Zaman Doğacak” (1978), “Gölün Bittiği Yer” (1999), “Kafes” (2015) ve “Ankara Yazı/Veda Mektubu”ndan (2016) meydana gelen dört film seçilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MİLLİYETÇİLİK

1.1. MİLLET KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI

Millet kavramının ortaya çıkışı, milliyetçiliğin toplumsal köklerini besleyen ve ona asıl karakterini veren 19.yüzyıl Batı Avrupa tarihi üzerinden okunur. Bu aynı zamanda ekonomi-politik ile açıklanmaya müsait bir süreçtir. Yani feodal yapının egemenliğindeki tarım merkezli yaşama biçimlerinin meydana getirdiği küçük şehir devletlerinden, krallıklar ve büyük ticaret aktivitelerinin yapılanmaya, aynı zamanda günümüz büyük kentlerinin oluşmaya başladığı monarşik-milli devlete ulaşan bir tarih. İmparatorlukların parçalanıp homojen insan topluluklarının, belirli coğrafik sınırların, bu sınırları koruyan milli orduların, milli marşların, bayrakların ve herkesin kullandığı ortak dillerin ortaya çıktığı bir tarih, pekala milletlerin de öykülerini taşımaktadır.

Bu tarihin miladı sadece dinin değil, siyaset, toprak ve ticaretin de kilise hegemonyası altında olduğu 11.yüzyıla kadar gidiyor. Tarımsal gelişim ve üretimin artması ile toprak ve ticaretin üzerindeki bu teolojik iktidara karşı yeni bir sınıfın biçimlendiği görülür: Tüccarlar. Ağırlıklı olarak tarımsal ürünleri alıp satan tüccarlar feodalitenin sınırları aşan akışkan bir ilişkiye girerek mevcut iktidar düzeneğini bozan ilk girişimi gerçekleştirirler. Kırsal bölgelerden tüccarlar eli ile toplanan tarımsal malzemelerin pazarlanacağı ortak mekanlar olarak bugünkü anlamda kentlerin doğuşu da etkili bir başka olgudur.

Kentselleşme temelde iki şekilde gerçekleşir: Ya feodal bir bey, tüccar ve zanaatkarları çekmek amacıyla bir pazar yerine yakın müstahkem bir merkez kurmaya karar verir ya da bir grup tüccar, savunma amacıyla bir kale, küçük müstahkem bir şehir veya büyük bir manastır yakınlarında bir yerleşim yeri kurar. Borgo adı verilen bu yeni yerleşim yerleri kısa sürede yüzölçümü ve ekonomik düzey açısından gelişerek yeni tüccarlar, zanaatkarlar, seyyar satıcıları çeker ve asıl merkeze üstün gelmeye başlar; her iki merkez tek bir surla çevrilince de yeni bir şehir doğmuş olur. Flandre'de birçok şehir (Bruges, Gand, Arras, Lilla, St. Omer, Ypres) böyle bir kökene sahiptir ve bu bölge, Orta-Kuzey İtalya'nın yanı sıra Avrupa'nın kentsel açıdan en gelişmiş bölgelerinden biri haline gelir. (Eco, 2014, s.155).

Giderek sermaye biriktiren ve feodalitenin yerleşik dünyasında kendisine yeterince ekonomik hareket alanı bulamayan tüccar sınıfının talepleri artık yeni bir çağın yaklaşmaya başladığının ifadesiydi aslında. Kentlerde bir araya gelen

tüccarların, sivilleşmenin ilk deneyimlerinden olan ve “meslek örgütleri” biçiminde tanımlayabileceğimiz loncaları kurmaları hem hukuki yeni düzenlemelerin önünü açtı hem de feodal beylerin nüfuz alanını giderek anlamsızlaştırdı. Bu ticari deneyime atıfla Weber’in feodal alanda meydana gelen değişimden hareket ederek feodal dönemdeki şehir için “pazar yerleşimi” demesi anlamlıdır (Weber, 2000, s. 75). Üretilen malların pazarlanması süreci aynı zamanda yerleşik Avrupa feodal sisteminin siyasi ve askeri sınırlarını zorlayarak kökten değiştiren yenilikler meydana getirdi.

Kendi içlerine kapalı ve mahalli dünyalarına hapsolmuş feodalitenin sınırlı alanı her şeyden evvel geçmiş zamanlarda görülmeyecek denli dolaşıma giren tüccar sınıfının devinimini zorluyordu. Feodal beylerin kaleleri içerisinde toplanmış asker korumasından yararlanamayan ticaret yolları üzerinde güvenlik sorunu yaşayan tüccarlar için artık bu siyasi yapının yetersizliği ortada idi. Bütün feodal yapının üzerinde ve merkezi nitelik taşıyan yeni bir siyasi otoritenin gerekliliğinin tartışıldığı bir çağa gelinmişti bir bakıma. İhtiyaç olan bu merkezi yapının birbirinden bağımsız ve düzensiz küçük askeri varlıkları yerine düzenli bir orduyu barındırıp besleyecek ekonomik güce sahip olmasının bir tarafında da bahsettiğimiz bu tüccar sınıfının varlığı söz konusudur. Tüccarların pazar güvenliğini güden ticari ve askeri kaygılarını giderebilecek en önemli unsur olarak feodal beyler karşısında tercih edilen otoritesiyle öne çıkan kralın merkezi konumu yeni bir tarihsel ittifak doğurdu. Dolayısıyla kralın siyasi otoritesi ve sermaye biriktirmeye başlamış tüccar sınıfının ekonomik gücü birleşince feodal beylerin konumu sönmülenerek tarih sahnesinden çekildi.

Coğrafi keşifler ve oluşan yeni pazar ilişkileri zamanla sermaye birikimini önemli aşamaya ulaştırarak “burjuva”ya dönüşen tüccar sınıfının ekonomik faaliyetlere ağırlık vermesi ve beraberinde merkezileşmenin bütün imkanlarını kullanan kralın kamusal alan üzerinde hakimiyetinin güçlenmesini sağladı. Bu güçlü hakimiyet bir anlamda ticaretin güven içerisinde yapılmasını kolaylaştırıyordu. Kralın ülkesi içerisindeki bütün topraklarda aynı hukuki uygulamaların varlığı, kentler arasındaki ticari ilişkilerin kurulması, paranın kullanımının artması gibi yeni uygulamalar doğal olarak toplumsal yapıyı da değişime zorladı.

Özellikle “İngiltere ve Belçika gibi güçlü bir ticarileşmenin olduğu ülkelerde ulusal devletlerin ortaya çıkmasıyla kapitalist ilişkilerin gelişmesi arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Hatta ticarileşme sürecinden İngiltere kadar nasibini almamış ve tarımsal üretim ilişkilerinin baskın olduğu Fransa ve İspanya gibi ülkelerde de on altıncı yüzyıldan itibaren bu ilişkiyi gözlemlemek mümkündür. Avrupa tarihinde kapitalist mülkiyet ve üretim ilişkilerinin sonucunda toprak ilişkilerinin bozulmaya başlamasıyla tarımın ticarileşmesi gerçekleşti. Mülkiyet ve üretim ilişkilerinin değişimi devlet gelirlerinin akışını kolaylaştırdı ve gelirlere artışa yol açtı. (Boztemur, 2006, s. 169-170).

Merkezi otoriteye sahip bütün ülkede ortak bir pazar ekonomisine geçilince yerel kalan loncaların da işlevi ortadan kalktı. Ortaçağa özel olarak varolan tek mülkiyetin ancak toprak olabileceğine yönelik anlayışın değişimi de yine tüccar sınıfının etkisi ile dönüşmüş, mal ve sermaye gibi yeni unsurlarla donanır olmuştu. Bahsettiğimiz bu pazar birliği giderek ortak bir hukuki anlayış kadar ortak bir dilin ihtiyacını da gerekli kılmıştır. Latince eski konumunu yitirdi mesela. Bu konum yitirme ile beraber teolojik bir dönüşümün yaşandığını da belirtmek gerekli. Merkezi iktidar biçiminde güçlenen kralların etrafında o otoriteyle organik ilişki içerisinde bulunan mezhepler ve kiliseler ortaya çıktı. Bir kralın ülkesi içerisinde aynı hukuk, profesyonel bir ordunun verdiği güvenlik, ortak pazar ekonomisi, aynı mezhepsel inanç, ülkeye aidiyet duygusunu mistifike eden kilise bir anlamda ileride “ulus”/”millet” dediğimiz toplumsal mutabakatın öncülü olan tarihsel bir süreç üretmiştir. Bu süreç hiç kuşkusuz ortak bir dil, geçmiş ve gelecek bilinci, paylaşılan ortak bir toprak olarak vatan ve daha iyi şartlarda birlikte yaşamanın ülküleştirildiği bir gelecek tahayyülünü doğurdu. Bu doğum aslında “millet” dediğimiz kavramı tarihin önüne getirip bırakmıştır.

“Kentlerin Doğuşu” yazısında Begel, Avrupa’da kentlerin birbirinden farklı şekilde büyüdüğünü belirttikten sonra Doğu Avrupa bölgesindeki bu sürecin Batı Avrupa’ya göre çok yavaş geliştiğini, bunun da nedeninin Avarlar, Macarlar, Moğollar ve daha sonra Türklerin düzenlediği akınlar olduğunu söyler. Çünkü istilalar neticesinde ticaret riskli hale gelmiştir. Slavların ticarete yatkın olmadığı yorumunu yapan Begel feodal yöneticilerin, ticari aktivite sağlamaları için göçmenleri topraklarına davet ettiğini ve hatta bazı ticaret kentlerinin bizatihi Batı Avrupa’dan gelen tarafından kurulduğunu not düşer.

İkinci Dünya Savaşı'na kadar Doğu kentlerinde, Batı Avrupa'dan gelmiş kalabalık Alman ve Yahudi toplulukları yaşıyordu. Buna rağmen Doğu'daki kentsel yerleşimler yavaş büyüdü. Batı'daki kentler sayı,

nüfus ve nüfuz bakımından Doğu Avrupa'dakilerden daha hızlı geliyordu, ama krallar ile onlara bağlı feodal beyler arasındaki çekişmelere karışmışlardı. Bunun sonucunda, kentleşmenin hızı ve niteliği açısından ülkeden ülkeye farklılıklar görülüyordu. (Begel,1996, s.12).

Bir bakıma millet/ulus kavramının ortaya çıkışı ve Avrupa tarihiyle gelişen feodalitenin işlevini tamamlayarak ortadan kalkmasından sanayi devrimine kadar birbirine eklemlenen halkalar biçiminde ilerleyen sürecin ürettiği bir toplumsal tahayyül öyküsüdür.

Dünya tarihi açısından milliyetçiliğin geçirdiği evreleri çeşitli dönemlere ayıran Carr'a göre Ortaçağın feodal yapısının kapanıp, bir kralın kişiliğinde temsiliyet bulan aidiyet duygusunun belirlediği, şehirlerde oluşmaya başlayan yeni toplumsal yapısındaki kolektif bir ruh arayışının güçlendiği, ekonominin ulusal ölçekli organizasyonlara ulaştığı bu dönem milliyetçiliğin ilk dönemidir. Kendinden önceki içkapalı, sınırlı alanda dolaşıma girebilen, hukuki ve güvenlik imkanları yetersiz ticaret pratiğinden koparak merkezi bir otorite olarak öne çıkan monarkların devlet gücü altında gelişen ve *Merkantalizm* biçiminde tanımlanan bu dönem,

Devleti ekonomik birim haline getirmeye ve kendi topraklarının her yerinde ticaret ve manüfaktür alanlarındaki mutlak otoritesini dayatmaya; dışta ise, devletin zenginliğini ve dolayısıyla diğer devletler karşısındaki gücünü arttırmaya çalışıyordu. En basit şekliyle külçe altın veya gümüş olarak anlaşılan zenginlik, ihracat yoluyla sağlanıyordu. O dönemde geçerli olan statik toplum düşüncesine göre, ihraç pazarları bir bütün olarak artma eğiliminde olmayan sabit bir nicelikte olduğu için de, bir ulusun pazarlarını ve dolayısıyla zenginliğini genişletmenin tek yolu, onları bir başka ulustan zorla, gerekirse "ticaret savaşı" yaparak, ele geçirmektir. (Carr, 1990: 11).

İkinci dönem ise Napolyon Savaşları ile 1914 yılı arasını kapsayan yıllardaki gelişmelerdir. Bir önceki dönemde milli ekonominin kendisini yapılandırması amacıyla siyasal otorite ile ekonomik aktörlerin kolektif işbirliği varken, bu dönemde bir ayrışmanın, daha doğrusu uzmanlaşarak kendi belirlenmiş alanlarında ilerlemenin tercih edildiğini görürüz. Siyasal milliyetçilikten beslenen ulus-devletler ile uluslararası ekonomik güç ilişkilerin karşılaştığı ve gerilimlerle ilerleyen dönemin 1914 sonrası, yani Birinci Dünya Savaşı ile yeni bir denge arayışını zorladığını söylemek mümkün. Bu yüzyıl aynı zamanda günümüze kaynaklık eden *modern ulusun* asıl şeklini aldığı dönemdir.

Fransız Devrimi hiç kuşkusuz bu yüzyıl içerisinde yeni bir insan tanımını getirerek, başta Batı Avrupa olmak üzere yavaş yavaş bütün komşu coğrafyaları etkisi altına alan bir zihinsel yayılım gösterip hem siyasal otoritenin form değiştirmesini sağladı hem de siyasal ile birey arasındaki ilişkiyi haklar, özgürlükler bakımından geri dönüşümü mümkün olmayan belirli bir eşiğe taşıdı. Buna göre bütün vatandaşlar eşik haklara ve özgürlük imkanlarına sahiptiler. Ekonominin biçimlendirdiği büyük kentlerde artık yeni bir toplumsal ruh ortaya çıkmıştı. Bu ruh üretmek, daha iyi ekonomik koşullarda yaşamak, insanlığın gelişerek ilerleyeceğini düşünmek, bu amaçla ortak hedeflere, bu hedeflerin biçimleneceği ortak bir toprak parçasına, yani *vatana* sahip olmak gibi temel vasıflara oturuyordu. Bireye ilişkin bu özgürlükçü, liberal yaklaşım aynı zamanda ulus niteliği taşıyan her topluluğun bağımsız bir ülke kurma konusunda kararlarını kendilerinin alabileceğine dair üst bir akıl da üretiyordu.

İnsanlık birikiminin bu ilerlemeci tarih anlayışı ile oldukça iyimser bir fotoğraf ortaya koyduğu milliyetçiliğin bu ikinci dönemi sonrası 1914'tü takip eden yıllarda yaşanan gelişmeler milliyetçilik açısından daha baskıcı, taşkın ve çevreye yayılma potansiyeli taşıyan bir anlayış sunar. Carr bu dönem yaşananları açıklamak için üç gerekçe sıralıyor. Birincisi ulusu meydana getiren unsurlara yeni katmanların katılımı, siyasal otorite ile ekonomik gücün yeniden ittifak yapması ve ulusların sayısındaki gözle görülür artış (Carr, 1990, s. 23). Bu üç gerekçenin farklı alt unsurları milliyetçiliğin gelişim dönemleri arasında Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanmasına yol açtı. Böylece ulusal niteliklere sahip modern devletlerin, milliyetçi ideolojiden beslenen ve tarihin insanlığı geliştireceği inancına sahip iyimser, ilerlemeci anlayışlarının büyük bir darbe aldığı söylenebilir.

İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yılları dördüncü döneme katan Carr, *“Daha cesaret verici olmasa bile, gelecek birkaç yıl neye gebe olursa olsun, her halükârda ulusların ve uluslararası ilişkilerin bir başka ince, ama henüz açıkça tanımlanamayan, değişim sürecinden geçmekte olduğunu öne sürmeye yetecek kadar farklı bazı eğilimleri açığa çıkarabilir”* (1990, s. 39) görüşündedir. Sovyetlerin dağılıp, sosyalist Doğu Avrupa ülkelerini içine alan bloğun çözümlüşüne kadar olup *Soğuk Savaş* biçiminde tanımlanan dönem ve günümüze ulaşan yılları kapsayan dördüncü dönem, yine milliyetçiliğin etkisinin dünyanın

farklı coğrafyalarında etkisini sürdürdüğü zamanlara kapı aralar. Asya, Orta Doğu ve Afrika'da emperyalizme karşı verilen bağımsızlık hareketlerinin de milliyetçilikten beslendiği, kimisinin sosyalizmle ittifak kurarak ilginç karakterler taşıdığı deneyimlerin yaşandığı bu dördüncü dönem aynı zamanda modernite sonrası bir zaman dilimine geçildiği *post-modernite* (Anderson, 2002) olarak tanımlanan yıllardır.

Merkezi siyasal yapılara sahip ulus-devletlerin yerleşik milliyetçilik formlarının artık yeterli gelmediği, yeni toplumsal hareketlerin başladığı, ulus tanımına sahip ülkelerde insanların kendilerini daha alt bir kimlik ve etnisite üzerinden anlamlandırmaya başladığı, ulus-devletlerin sınırlarını aşan çokuluslu ekonomik şirketlerin belirdiği, homojen, türdeş toplumsal tahayyüller yerine *çok kültürlülük* tartışmalarının yapıldığı, tarihin eski hiçbir döneminde olmadığı kadar insanoğlunun gelişen teknolojik ulaşım imkanları vasıtasıyla yer küre üzerinde dolaşıma girdiği, kimliklerin melezleşmeye başladığı, internet dolayısı ile insanlığın -yine tarihin eski hiçbir döneminde olmadığı kadar- birbiri ile etkileşime girdiği bu dördüncü dönemde milliyetçiliğin ne tür etkilere maruz kalacağı ve ne tür toplumsal olayları etkileyeceği belirsizliğini koruyor.

19.yüzyılın temel taşıyıcı toplum fikri biçiminde ele alabileceğimiz *ulus/millet* İngilizce *nation* kelimesinden geliyor. Türkçeye transfer edilirken *ulus* ve *millet* biçiminde karşılık bulmuştur (Alderson, İz, 1978, s. 356). Tanımı konusunda ise hem kaynağı karşılayan Batılı metinler hem de Türkiye'de farklı içeriğin varlığı söz konusu. Dolayısı ile aşağıda da görüleceği gibi birbirine benzer yanları olmakla beraber kastedilen toplumsal mutabakatın hangi nitelikler üzerinden biçimlendirildiği meselesi tartışmaya açıktır. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş süreci içerisinde biçimlenen "*Ulus, bir cemaat olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır. Son iki yüzyıl boyunca milyonlarca insanın, birbirini öldürmekten çok, böylesi sınırlı hayaller uğruna ölmeye razı olmalarını mümkün kılan şey, son kertede bu kardeşlikti*" (Anderson, 2007, s. 22).

Anderson'un *kardeşlik* olarak daha organik bir kelime üzerinden tanımladığı, *büyük akrabalılık* şeklinde genişletilebilen bu birlikteliğin, tarihin eski dönemlerinde de var olduğunu, günümüzdeki ulus kavramının bu tarih öncesi

birlikteliğin devamı halinde sürdüğünü söyleyenler de söz konusudur. Smith'in, bu tarihsel devamlılığı dillendirenler için kullandığı İngilizce *perennial* kelimesinin Türkçe'ye *süreklilikçi* biçiminde çevrilebileceğini, ancak kendisinin kelimeyi *eskilci* olarak kullandığını ifade eden Özkırmılı, bu görüşü savunanlara göre ulusun ortak bir kültürü, tarihi, dili ve toprağı paylaşan insanların teşekkül ettirdiğı bir topluluk olduğunu belirtiyor. Mesela John Armstrong, Liobera, Hastings, Pierre Van Den Berghe, Geertz, Shils gibi isimleri sayar.

Ulus kavramının modernleşme evresinin öncesinde de toplumlarda bulunduğunu öne süren bu eskilci yaklaşıma göre ulusu oluşturan etnik kimlik öğeleri kuşaktan kuşağı fazla değişikliğe uğramadan aktarılmıştır. Etnik ve millî kültürü meydana getiren vasıflar hiçbir şeyden türememiş ve dünyanın varlığı ile başlamıştır, etnik ve ulusal kimlik o topluma içkin başkaca kimlik kodlarının önündedir, ayrıca her şeyin üzerindeki bu kimliğe yönelik aşkın, mistik bir duygu hali ile bağıllık vardır (Özkırmılı, 1999, s. 75-96).

Ulusun tanımına yönelik bu mistifikasyonlara açık eskilci anlayış karşısında meseleyi modernleşme tarihiyle senkronik biçimde ele alan yaklaşımın, milliyetçilik üzerine çalışan çevrelerde daha tercih edilir olduğunu belirtiyor Özkırmılı (1999, s. 98). Ulusu modernleşme üzerinden açıklamak aynı zamanda onu ortaya çıkartan saikler arasında doğal olarak ekonomik, politik, sosyolojik gelişmelerin geldiğı inancını açıklar. Bir anlamda tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş demektir bu. Teknolojik ve ekonomik değişim sırasında kaçınılmaz biçimde toplum da geleneksel yaşama ve kendisini tanımlama biçiminden farklılaşarak ulus adını almıştır. Bu adı verenin ise toplumun kendisi değil, aydınlar, entelektüeller, politikacılar, tarihsel önderler, yazarlar olduğunu, onlar tarafından kurgulandığını, hatta icat edildiğini hatırlamak gerekli.

Ulus meydana getiren ortak paydaşların nelerden meydana geldiğine dair birbirinden farklı alt başlıklara inen modern yaklaşımları Özkırmılı, John Breuilly'nin 1996 yılında yayınladığı "Approaches to Nationalism" isimli makalesinden hareketle kendisi kabaca üç kategoriye ayırıyor: 1-*Ekonomik dönüştürücü*, 2-*Siyasal dönüştürücü*, 3-*Toplumsal-kültürel dönüştürücü*. Bu üç tür yaklaşımın kuramsal derinliğini oluşturanlar arasında ise Tom Nairn, Michael Hechter, John Brauilly, Paul R. Brass, Eric J. Hobsbawm, Ernest Gellner,

Benedict Anderson, Miroslav Hroch isimlerini sıralar. (Özkırmılı, 1999, s. 97-191).

Ulus tanımının modern bir hâl olduğunun söyleyen iki önemli isim Gallner ve Anderson, bu toplumsal yapının inşa edildiği fikri üzerinde durup toplumsal ve kültürel dönüşüme vurgu yaparlar. Gallner bu bağlamda Sanayi Devrimi sonrası oluşan işgücü ihtiyacını karşılamak maksadı ile ortak bir duygu halinin, sosyopsikolojik bütünlüğün sağlanması için ulusun ortaya çıkarıldığını, Anderson ise modernleşmenin ardından geleneksel zamanlardaki en etkili motivasyon olan dinin geri çekilmesi sonrası kitap ve yayıncılığın artması, beraberinde iletişim kurulabilecek dilin tekilleşmesi neticesinde ulusun biçimlendiğini belirtir. (Yanık, 2006, s. 191).

Siyasal yaklaşımı savunan Hobsbawm mesela millet kavramı ile ilgili olarak “*Ancak belli bir modern teritoryal devletle, ‘milli devlet’le ilişkilendirildiği kadarıyla bir toplumsal birimdir; bununla ilişkilendirmediği milleti ve milliyeti tartışmanın hiçbir yararı yoktur*” der (Hobsbawm, 1995, s.24). Dolayısı ile geleneksel iktidar yapısından modern devlet organizmasına geçişi ve bu geçiş sırasında *icat edilen* toplumla ortak bir mutabakatlaşarak adeta özdeşleşen bir ilişkiden bahseder. Ki bu bağlamda Gellner’in yorumuna yaslanan bir bakışı açısı sunar. “*Milliyetçi toplumsal örgütlenme ilkesi devletle kültürün evlenmesini gereksinir: devlet kültürün koruyucusu olur ve kişi de soy, mülkiyet, ikamet gibi şeylerle değil; bu kültüre iştirak edişiyile (ve aynı zamanda, yazılı ben-imgesinin gereklerini yerine getirerek) vatandaşlık kazanır*” (Gellner, 2012, s. 49-50) diyor. Gellner gibi ulus ile devlet arasında özdeşleştirilmiş siyasi bir irtibattan bahseder. Özkırmılı Çek asıllı olan Gellner’in kendi döneminin en cesur, milliyetçiliği açıklamaya çalışan derli toplu ilk sosyolojik kuram ve kendinden evvel ortaya konan çözümlenmeleri hayli aşan bir yaklaşımı olduğunu söyler (Özkırmılı, 1999, s. 149).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Gellner’in millet ve milliyetçilik tanımı siyasi ve milli birimin uyumluluğu esasına dayanır. Bu uyumu sağlayan esas ise siyasi yapı tarafından desteklenen üst kültürün yaygınlaştırılması, eşitlikçi bir ilişki ağının kurulması, eğitim kurumları, standartlaşma, ortak bir dil gibi unsurlardır. Bütün bu unsurlar ulusun bir parçası olan bireye yüksek bir kültürel donanım verir. Bu yüksek kültürel organizasyonların güvencesini sağlayan ve

vatandaşlar adına denetleyebilen merkezi güçlere sahip olan siyasal iktidar ise modern devlettir. (Özkırımlı, 1999, s. 155).

Benedict Anderson millet kavramının, kapitalizmin kendisini biçimlendirme süreci içerisinde ve bu sürece eklenerek kurgulandığını ve ortaya geleneksel zamanlardaki cemaat bilincinin dışında bir *hayali cemaat* çıktığını söyler. Bu cemaat bilincinin yapılanması ise dil ve yayıncılık yolu ile olur. Kapitalizm ve dolayısı ile matbaa mekanizması öncesinde konuşulan dil çeşitliliğini *baş döndürücü* sayıda bulan Anderson bu yayın dillerinin ulusal bilince yönelik inşasını üç gerekçe ile açıklar:

Bunlardan en birincisi ve önemlisi, Latince'nin altında ama konuşulan halk dillerinin üzerinde bir düzeyde, birleşik bir mübadele ve iletişim alanı yaratmak oldu. Konuşurken birbirini anlamakta güçlük çeken ve hatta kimi zaman tamamen başarısız kalan devasa sayıdaki Fransızca, İngilizce, İspanyolca'dan birini bilenler, artık birbirleriyle baskı ve kağıt aracılığıyla anlaşabiliyorlardı. Bu süreçte bir yandan kendi dil alanları içinde yer alan yüzbinler ya da milyonlarca insanın farkına varırken, aynı zamanda yalnızca o yüzbinler ya da milyonların bu şekilde kendileriyle aynı alana ait olduğunun da farkına vardılar. Yayın aracılığıyla bağlı oldukları bu okur-yoldaşlar, kendi dünyevi, tikel ve görünür görünmezlikleriyle ulusal olarak hayal edilen cemaatlerin nüvelerini biçimlendirdiler (Anderson, 1995, s. 59-60).

Ulus bilincinin oluşumunu belirleyen ikinci etmen ise yine yayıncılığın giderek ortaklaşa kullanılan dile bir değişmezlik, sabitlik pratiğini getirmesidir. Zaman ve mekan değişse bile matbaa yolu ile basılan kitabın her yeni üretimde hiç değişmeyen biçimi vardır artık. Basılı dilin bu değişmezliği bilginin, kelimenin, kavramların hiç değişime uğramadan dolaşıma girmesini, kuşaktan kuşağa sabitleşerek aktarılmasını ve dolayısı ile biçimsel standartlaşmayı zorunlu kıldı. Bu bir anlamda millete ait özün yüzyıllar geçse bile değişmeyeceğine yönelik mistik inancın simgesel karşılığı gibidir. Anderson'un üçüncü sıraya koyduğu belirleyici etmen, birbirinden farklı halkların kullandığı çeşitli diller karşısında merkezi bir dilin yine yayıncılık üzerinden ortaya çıkmasıdır. (Anderson, 1995, s. 60).

"Millî" kimlikle kastettiğimiz şeyin, zayıf da olsa belli anlamda bir siyasî topluluğu gerektirdiğini gösterir. Siyasî bir topluluk da, topluluğun bütün fertleri için en azından belli ortak kurumların, hak ve görevlere dair tek bir yasanın varlığını ima eder. Yine topluluk mensuplarının kendilerini özdeşleyecekleri, aidiyet hissi duyacakları belli bir toplumsal mekân, az çok hatları kesin ve sınırlanmış bir toprak parçasını da akla getirmektedir. Milleti, belli bir ülkede aynı yasalara ve kurumlara boyun eğen bir halk topluluğu olarak

tanımlarken *Filozofların* da (Fransız Aydınlanmacıları) akıllarında olan tam da buydu. (Smith, 1994, s.24).

Modernleşme seyrine senkronik olarak eklenen ve kurgulanarak, tahayyül edilerek inşası gerçekleşen millet ve bağıntılı biçimde milliyetçilik her şeyden öte büyük akrabalık çatısı altında topladığı toplumsal unsurları (etnik, dinsel, kültürel vs) bir arada tutabilmek amacıyla ortak bir dil ve bu dil üzerinden üretilen ortak bir geçmiş, yeniden millet lehine yorumlanmış bir tarih üretilmesini gerekli bulur. Hatta üretilen bu geçmiş ve tarihi şimdiki anda yaşatabilmek, toplumun, yurttaşların ortak duyarlılığı haline getirebilmek için semboller, törenler, bayramlar, anma, kutlama etkinlikleri icat eder. Üretilen tarih ile *şimdide* pratiğe geçirilen bu etkinlikler modern bir gelenek olarak varolur. Özellikle ulus öncesi toplumun dağınıklığı karşısında tahayyül edilen bu yeni toplumun, kendi bir aradalığını sağlamak amacıyla yeni konsensüslere ihtiyaç gözüktünce, sanki önceki yüzyıllarda da varmış, kadim bir birikimmiş gibi *gelenek icat etme* gibi operasyonel pratiğe sahip güçlü bir karakter taşıdığını da gözlemleriz.

Netice itibariyle “*Bütün icat edilmiş gelenekler, mümkün olduğunca grup birlikteliğinin oluşturulması ve meşrulaştırılması için tarihe başvururlar*” (Hobsbawm, 2006, s. 16). Tahayyülle ortaya çıkan ulusun vasıfları doğrultusunda ulus-devletin politik dilini inşa eden geçmişe ait birikim ihtiyaca binaen kurgulanarak yurttaşlara eğitim kurumları ve basın başta olmak üzere pedagojik bir tedrisattan geçirilerek öğretilir. Yurttaşlar tahayyül edilen ulusa ait bir aidiyet duygusu geliştirirler. Bu aidiyet bilinci geleneksel ilişkilerinden kopmuş, laikleşmiş, yeni bir mekan olarak kırdan koparak kentte yaşamaya başlamış modern bireye diğer bütün yurttaşlar ile eşit haklara sahip biçimde, yaşadığı ulusun üyesi olarak güvenlik duygusu verir.

Coğrafik sınırları belirli vatan yapılmış olan kara parçası üzerinde tarihin her döneminde yaşamış, bu vatan toprağında kalabilmek için bedeller ödemiş, savaşmış, kahramanlar ortaya çıkarmış, karanlık çağlardan aydınlanmış zamanlara kapılar aralamış soylu bir tarihe sahip olduğuna yönelik yeni metinlerle icat edilen bu geçmiş bilincini diri tutmak için kuşkusuz bazı tören, sembol ve ritüellere ihtiyaç vardır. Bu yüzden “*İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımmen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak*

belli değerler ve davranış normlarını aşılamaaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünmelidir. Aslında, mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişiler.” (Hobsbawm, 2006, s 2).

Bu yaklaşım bir bakıma tahayyül edilen ulusun tarihin her döneminde kimi zaman kurucu, kimi zaman etkin bir özne biçiminde süreklilik göstererek yeniden yorumlanmasını gerektirir. Adeta tarih, kastedilen ulusun sınırlandırılmış coğrafik mekan olarak vatanında ve bu vatan üzerinde ortak değerlerle bütünlenmiş topluluğun öyküsünde merkezi bir dil üretir. Tabi bütün bu tahayyülü ve geleneksel zamanlardan modern zamanlara, tarım merkezli yaşama biçiminden sanayi merkezli üretim biçimine geçilirken oluşan yeni topluluğun verimini artırmak, bir aradalığını sürdürülebilir kılmak, bireylerin aidiyet duygusunu güçlendirmek için coğrafik sınırları belirli olduğu kadar ortaklık taşıyan vasıflarla bezenmiş bu yeni topluluğun isminin konulup tanımlanması gerekmektedir. Bunun için yeni, modern bir akrabalık biçiminde anlayabileceğimiz millet tanımını kurgulayan temel saik, öncelikle milliyetçilik düşüncesinin varlığı ve bu düşüncenin sınırlarına uyan bir topluluğun icat edilmesidir.

Gellner'in öğrencisi olan Anthony Smith ise millet kavramının modernleşme öncesinde de var olduğunu ve belirleyici unsurun etnik kimlikle şekillendiği belirterek ayrıştır. Etnik kimliği belirleyen temel vasıfları ise “1. *Kollektif bir özel ad*, 2. *Ortak bir soy miti*, 3. *Paylaşılan tarihî anılar*, 4. *Ortak kültürü farklı kılan bir ya da daha fazla unsur*, 5. *Özel bir "yurt"la bağ*, 6. *Nüfusun önemli kesimleri arasında dayanışma duygusu”* (Smith, 1994: 42) biçiminde açıklar.

Ancak Ernest Renan bu ırk ve etnik kimlik üzerinden yapılandırılmaya çabalanan millet anlayışının günümüzü açıklamadığını ve modern toplumların milletleşmesinde tesirinin bulunmadığı görüşündedir. Her şeyden evvel bugün saf bir ırktan bahsetmenin mümkün olmadığı yorumunun ardından çok kesin bir şekilde

İnsanlık tarihi, zoolojiden bambaşka bir şeydir. İnsanlık tarihinde ırk, kemirici veya kedi cinsinden hayvanlarda olduğu gibi her şey değildir; dünyayı dolaşp herkesin kafatasını muayene etmeye, sonra insanların yakasına yapışarak onlara : ‘Sen bizim kanımızdansın; sen bize aitsin!’ demeye kimsenin hakkı yoktur. Etnografik karakterlerden başka, herkes için bir olan hak, adalet,

hakikat, güzellik vardır- üstelik bu ırk siyaseti emin bir siyaset de değildir (Renan, 1946, s. 113) ifadesinde bulunur.

Renan, kolektif dil birliğinin bile bugün bir milleti tanımlamakta yetersiz kaldığını Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, İspanyol Amerikası rnekleri üzerinden açıklar. Aynı dili konuştukları halde bu ülkelerin tek bir millettten teşekkül etmediğini ekler (1946, s. 114). Hatta dinin ve menfaat birliğinin bile tek başına millet tanımı için yetersiz kaldığı inancındadır. Ona göre millet “*Bir ruhtur, mnevi bir varlıktır. Bu ruhu, bu mnevi varlığı, hakikatte bir olan iki Şey teşkil eder. Biri mazide, öteki haldedir. Biri, müşterek olarak zengin bir hturalar mirasına konmadır. Öteki, bugünkü birlikte yaşama rızası, tüm olarak elde edilen mirası değerlendirmeye devam etme iradesidir*” (Renan, 1946, s. 120).

Bir topluluğa millet dememizi gerekli kılan vasıfların neler olduğuna dair objektif ve sübjektif yaklaşım geliştirmek mümkün. Bu da tek bir millet tanımına ulaşmayı zorlaştırdığı gibi ortaya müphem bir durum da çıkarmaktadır. Doğuştan getirilen ve bireyin kendi rızası ile seçmediği, bir zorunluluk halinde kimliğinin belirleyici unsurları *objektif* kriterler olarak açıklayabiliriz. Yani dil, din, mezhep, ortak kültür gibi maddi karşılıklarla görebileceğimiz belirleyicilerdir. Bu tür millet tanımı üzerinden ulus-devletlerini kuran ve milliyetçilik dşncesini bu esaslara dayandırarak kendisini diğer milletlerden farklı ve hatta üstün gören milliyetçilik daha çok Avrupa’nın Doğusunda karşılık bulan bir tarihsel pratiğin adresidir.

Bunun tam tersi konumda ele alabileceğimiz kriterler ise bir zorunluluk ifadesi değil, tam tersi bireyin rızası esasına dayanır. Dolayısı ile katılım gösterilmek istenen kolektif topluluğa/milliete yönelik duygusal bir bağ, his ifadesi söz konusudur ve manevidir. Ki vatandaşlık siyasal kimliği üzerinden tarih sahnesinde takip edebileceğimiz bu millet tanımı ve milliyetçilik türü Batı Avrupa ülkelerini açıklar. *Subjektif* milliyetçiliği oluşturan manevi niteliklere ilk vurguyu yapan düşünür Renan’ın belirttiği gibi günümüzde insanlık çağlarının hiç birinde bu kadar küresel dolaşıma girmeyen, g hareketliliklerinin çok yoğun yaşandığı günümüz dünyasında zorunluluk esasına dayanan millet tanımının, yaşanan gerçekliği karşılamakta yetersiz kaldığı, toplumsal uyum ve kolektif bilinç meydana getirmekte donanımsız olduğu söylenebilir.

Modernleşme öncesi tarım toplumları her şeyden evvel kendilerini tanımlarken ırkları, dinleri, mezhepleri ya da dilleri üzerinden bir söylem kurarlardı. Bütünüyle türdeş olan bu topluluklar aynı zamanda içe kapalı cemaatler olduğu için diğer toplumlarla kaynaşmaları, kolektif bir başka topluluk meydana getirmeleri mümkün olmamıştır. Kuşkusuz bunda geleneksel yaşama biçimleri ve inanç kodlarının etkisi olduğunu da söyleyebiliriz. En basit kaynaşma şekli evlilikler bile modern öncesi toplumlarda daha çok cemaat içi olması tercih edildiği için zaten böyle bir süreç işlememiştir. Sürecin ekonomi-politik yönü ise bir başka boyuttur. Oysa modern toplumlar hareket ve iletişim halindeki daha büyük cemaatlerdir. Karşılaşmalar, kaynaşmalar çok daha fazla olduğu için objektif unsurların belirleyiciliğini aşan doğal bir süreç yaşanmaktadır.

Asya ve Afrika'da modernleşmeyi geç yakalayan toplumlar kendi ulusal kimliklerini kurgularken Avrupa'nın tarihsel, ekonomik, kültürel ve sosyal gelişiminin bir aşaması olarak ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesini 20.yüzyıl içerisinde kendilerine göre yeniden yorumlayarak özgün milliyetçilik anlayışlarını pratiğe geçirmişlerdir. Osmanlı devletinin din eksenli kurgulanıp ve yine din merkezli tanımlanan *millet* kavramından kopup, teolojik kaynakları geride bırakarak seküler bir devlet ve toplum fikrinden hareket eden Avrupa tarzı bir millet düşüncesini benimseyen Türkiye başta olmak üzere Arap, Asya ve Afrika toplumları coğrafik, kültürel ve sosyolojik vasıflarına göre kendilerine mahsus yeni devlet ve toplum tasarıları ürettiler.

Bu Batı dışı toplumların kendilerine mahsus üretmiş oldukları milliyetçilik biçimlerine rağmen Smith yine, millet düşüncesinde temel ortaklıkların bulunduğunu belirterek 1-Tarihî bir toprak/ülke, ya da yurt, 2-Ortak mitler ve tarihî bellek, 3-Ortak bir kitlesel kamu kültürü, 4-Topluluğun bütün fertleri için geçerli ortak yasal hak ve görevler, 5-Topluluk fertlerinin ülke üzerinde serbest hareket imkânına sahip oldukları ortak bir ekonomi sıralamasını yapıp şu tanıma ulaşır: "*Millet, tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun, adı olarak tanımlanabilir*" (Smith, 1994, s. 31-32).

Calhon bu sıralamaya başka nitelikleri de katarak millet tanımının çok daha farklı alt başlıkları içerisinde taşıyabildiğini işaret etmektedir. Sınırları olan bir toprak, vatan, yurt veya belirli bir nüfus ya da her ikisi, hem kastedilen bu

toprak hem de toprak üzerindeki homojen toplumun bölünmezlik ve dolayısıyla ulusun bir bütün olduğu kavramı, bağımsızlık ya da en azından bu bilincin idealini taşımak ve böylece kendi nüfuz alanı içerisinde yeterli olduğu varsayılan bir devlet halinde diğer uluslarla biçimsel eşitlik, üstün bir meşruiyet kavramına sahip olmak (halkı yöneten hükümetin halkın üstün çıkarları için adalete sahip olduğu fikri gibi mesela), toplumun kolektif katılım ve görev bilinci gerektiren olaylara iştiraki, toplumu oluşturan homojen yapıdaki her bir bireyin diğer bireylerle eşit haklara sahip olması, konuşulan dil dahil, inanç ve değerleri içeren ortak bir kültür, üyesi olunan milletin geçmişten bugüne tarihin içerisinde varolageldiği fikri, ortak bir dinsel mezhep ya da ırk özellikleri, sınırları belirlenmiş bir kara parçası (vatan, yurt) ile kurulan aşkın bir bağdan bahseder mesela (Calhon, 2007, s. 6).

1.2. MİLLİYETÇİLİK KURAMLARI

Millet kavramının açıklanmasına yönelik tek bir tanıma ulaşmanın mümkün olmadığını söylemek mümkün. Sanayi devrimi ve modernleşme ile birlikte gelişen yeni bir toplumsal birliktelik olduğuna ilişkin ortak kanaate rağmen birbirinden farklı tanımlamalar, çözümler ile karşılaşırız. Kuşkusuz bu biraz modern toplumların kimlik kodlarını bir araya getiren unsurların çeşitliliği ile de ilgilidir. Netice itibarıyla modern toplumlar karmaşık ilişki ağları ile örülü büyük bir cemaattir. Bu karmaşıklık farklı coğrafyalarda, farklı tarihsel, ekonomik, kültürel süreçlerle çeşitlenmektedir. Eldeki bu çeşitliliğin tek bir millet tanımını zorlaştırdığı ortada. Her şeyden evvel gerek Doğu tipi gerek Batı tipi milliyetçilik türü olsun, hitap ettiği toplum açısından modern zamanlarda bir hayli işlev gören bir kavram üzerinde tek bir cümle üzerinde dolaşan bir ittifaktan söz edemiyoruz.

Milliyetçilik kavramının tarihsel yatağı olan Avrupa'daki farklı ekonomik, toplumsal ve kültürel deneyimi merkez alarak *Batı* ve *Doğu tipi milliyetçilik* ayrımını yapan Hans Kohn, vatandaşlık kavramını ve bir ulusa bağlanmayı rıza temelli açıklamıştır. İngiltere, Fransa, Hollanda, İsviçre, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki uluslaşma ve milliyetçilik anlayışının bu kavramları besleyen tarihsel gelişim neticesinde belirlediğini analiz eden Kohn, Doğu Avrupa toplumlarının milliyetçilik düşüncesinin ise etnik bir bilinç üzerinden oluştuğunu

söyleyerek Almanya örneğini verir ve Batı Avrupa ülkelerinin tersine Doğu tipinde bir ulusa bağlılığın *kan birliği* ile anlaşıldığı yorumunu yapar (Çoban, 2012, s. 351). Batı tipi milliyetçiliğin aynı zamanda sivil bir nitelik taşımaktadır. Milliyetçiliğin sivilliğinden anlamamız gereken ise başlangıç noktası devlet olan ve bu devletin kendine mahsus, sınırlarıyla uyum içerisinde bulunan bir millet inşa etme girişimidir (Alakel, 2011, s. 5). Bir millete dair bağlılığı rızaya ve belirli hak ve sorumluluklara sahip vatandaşlık kimliği üzerinden tanıyan Fransız tipi milliyetçilik böyledir mesela.

Hans Kohn, klasikleşmiş kitabı *The Idea of Nationalism*'de (1945), İngiltere ve Fransa'da 1600-1800 arası dönemde ortaya çıkan "Batı" tipi milliyetçiliği, daha sonraki yüzyıllarda baş gösteren "Doğu" tipi milliyetçilikten ayırmaktadır. Batı tipi milliyetçilikte ulus, kitlelerle ve siyasetin halka özgü biçimleriyle özdeşleştirilmiştir ve böylece, daha önce zaten varolan siyasal yapının kültürel düzeyde gerekçelendirilmesine hizmet etmektedir. Doğu tipi milliyetçilikte ise, dünyanın iktisadi ve siyasal bakımdan az gelişmiş kısımlarında siyasal sınırların etnografik taleplere uygun biçimde yeniden çizilmesiyle, ulus devletler yaratmayı meşru göstermek amacıyla kullanılır (başka bir deyişle, yeni devletlerin ve siyasal süreçlerin inşası açısından meşru bir zemin sağlar). Milliyetçiliğin daha sonraları ortaya çıkan tipolojilerinin çoğu gibi bu ayırım da, betimleyici ve normatif amaçlara hizmet eder; hem modern dünyada varolan milliyetçilik tiplerini sınıflandırır, hem de eşzamanlı bir biçimde, bu milliyetçilik tiplerinin siyasal bakımdan değerli ya da tehlikeli olup olmadığını bildirir. Milliyetçiliğin Batılı versiyonu otantik, liberal, demokratik ve iyi görülürken, Doğulu versiyonuna yabancı, etnik, ırkçı ve genellikle kötü gözle bakılmıştır. (Marshall, 1999, s. 506).

Özellikle ulus-devletlerde, devlet ile siyasal ilişki halindeki toplumun tarihsel kırılma noktalarında (savaşlar, ekonomik buhranlar, sosyolojik çalkantılar gibi) özel işlev gören milliyetçilik düşüncesinin dallanıp budaklanarak çeşitlendiği bir çağda tanımının da muğlaklaştığı tartışma götürmez. Her ne kadar klasik milliyetçilik tanımlamalarında ortaya çıkan ırk, din, dil gibi objektif unsurların tek başına modern toplumları açıklamakta yetersiz kaldığını söylesek de bütün bu unsurları içine alan, kimi zaman bunlara atıflar yapan bir iç içe geçme durumu da söz konusudur. Bir bakıma vatandaşlık rızasına bağlı Batı tipi milliyetçilikten kültürel homojenliğe göndermede bulunan Doğu tipi milliyetçiliğe kadar kimi zaman birçok objektif ve sübjektif unsurun tek başına o toplumu açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Ancak şu bir gerçek ki, milliyetçilikten bağımsız bir modernleşme düşünülemez. Yani devletin, merkezileşmesi, üretimin fabrikalaşması, pazar ekonomisinin yapılanması, bu ekonomik organizasyonun birbiri ile ilişkili farklı sınıfları oluşması ve kapitalizm arasındaki pragmatik beraberlikten bağımsız bir milliyetçilik tarihi söz konusu olmamıştır.

Kapitalist dünya ekonomisinin ortaya çıktığı dönem, son üç yüzyıldan fazla bir süredir, ulus-devletin tüm dünyada süregelen siyasî bir birlik biçimi haline geldiği bir dönem olmuştur. Kapitalizmin yayılması, 16. yüzyıldan bu yana, Batı'nın askerî gücüyle, özellikle deniz gücüyle yakından ilgili olmuştur. Faşizmden sağ kanat radikalizmine kadar çeşitlenen hareketlerle birlikte milliyetçilik, çağdaş dünyadaki en önemli etkilerden biri haline gelmiştir. (Giddens, 2016, s. 143).

Her ne kadar Batı'da kilisenin hegemonyası ve dinsel kurumların geriletilmesi, geleneksel inanç esaslarının ağır eleştirilere tabi tutularak yerine, akla ve aydınlanma düşüncesine yaslanan rasyonel bir dünya tasarısı getirmiş olsa da, kimi yorumlara göre milliyetçilik düşüncesinin kendisi de bir din işlevi görebilmektedir. Bu iddianın sahibi olan Hayes'e göre,

Modern milliyetçilik evvela, geleneksel olarak Hıristiyan olan halkların arasında ortaya çıktı ve bir din olarak, mahiyeti gereği, tarihin Hıristiyanlığın pek çok adet ve örfünü alarak kendi amaçlarına uydurdu. Tıpkı evrensel Kilise'ye olduğu gibi, milli Devlete de necata erdirmeye misyonu ve ölümsüzlük ideali atfedilmektedir. Millet baki kabul edilmekte, sadık evlatlarının ölümü olsa olsa onun ölümsüz ihtişamını arttırmaktadır. Üyelerini dış şeytana karşı korumakta; onları sanatlarla ve bilimlerle beslemekte; rızkı onlara o vermektedir. Milli devletin rolünün, kar amacı gütmese de, yalnızca ekonomik olduğu düşünülemez. Onun rolü her şeyden önce manevidir, hatta hatta uhrevidir ve itici gücü kolektif imandır, onun misyonu ve mukadderatına, gaybi şeylere imandır- dağları yerinden oynatacak bir imandır bu. (Hayes, 2010, s. 190).

Millet kavramının tanımında karşımıza çıkan farklılık ve çeşitlilik doğal olarak milliyetçilik düşüncesinin neleri kapsadığına ilişkin kuramsal genişliği üretmektedir. Hatta modernleşme ve kapitalizm ile irtibatı düşünüldüğünde sosyalizm ve milliyetçiliğin bir arada bulunduğu deneyimlere de pekala rastlanabiliyor. Ki özellikle Batı emperyalizmi karşısında bağımsızlıklarını elde etmek isteyen Arap, Asya ve Güney Amerika ülkelerinin kimisinde böyle bir sentez söz konusu. 1960'lar ve 70'ler bir anlamda tarihe gecikmiş, modernleşmenin dinamiklerini üretememiş toplumların uluslaşma yıllarıdır. Özkıımlı *üçüncü dünya ülkeleri* arasındaki bu bağımsızlık mücadelelerinin yerleşik ortodoks Marksist anlayışın sorgulanmasına yol açtığını söyler. Birbirinden farklı kültürel form, tarihsel geçmiş ve sosyolojik öyküleri olan bu ülkelerde yerel özellikler ile sosyalizmin iç içe geçtiği yeni deneyimler, bu ideolojinin verili metinlerini de zorlamıştır. Hem Marksist bir entelektüel hem de İskoç Milliyetçi Partisi'nin sempatizanı olan Tom Nairn sosyalizm ile

milliyetçiliğin sentezini kuramsal zemine oturtan en önemli isimlerin başında geliyor mesela. “Klasik Marksizmin iskeletini korumaya çalışan bu girişimler, kuramsal çözümlerinde kültür, ideoloji ve diledaha fazla önem vermeye başladılar. Yeni girişimler milliyetçilik konusunda daha ılımlı, ama yine de sınırları net çizgilerle belirlenmeyen bir tavır takınıyordu”. (Özkırımlı, 1999, s. 101).

Nairn’e göre milliyetçiliğin ortaya çıkışını belirleyen temel mesele kapitalizmin 18.yüzyıldan itibaren meydana getirdiği eşit olmayan ekonomik dağılımdır. Bunun da sebeplerinden birisini de, içerisinde yer aldığı ideolojiyi eleştirerek, Marksizm’in başarısızlığına bağlar. (Özkırımlı, 1999, s. 102). Üçüncü dünya ülkelerinin emperyalizm karşısında vermiş olduğu bu mücadele motivasyonu ile ele alınmaya müsait olan “Bu milliyetçilikler, zorunlu bir aşamadan çok, zorlukla elde edilen bir bağımsızlığın bedeli olarak ortaya çıkmaktadırlar. Her milliyetçilik, bir ‘sömürgecilik-karşıtlığı’, yabancı egemenliğine bir panzehir, gelecekteki bir kurtuluş vaadi olmuştur ve öyle kalmıştır” (Braudel, 1996, s. 119).

Kuşkusuz milliyetçilik tanımlamalarının çoğunda kolektif toplumun kullandığı dil meselesi de yinelenen bir enstrümandır. Dilin kullanım alanını inşa eden edebi metinler milliyetçilik duygusunu besleyen estetik ürürler halinde de işlev görürler. Hususen folklor araştırmaları, dilin tarihsel köklerini kurgulayan mitolojik metinlerden günümüzün modern edebiyat türlerine kadar genişleyen bir hareket alanından söz etmek mümkün.

Milliyetçilik bireyleri edinecekleri ortak kimliğin mekanı haline gelen ortak bir toplumsal deneyim içerisinde bir araya getirir. İnsanları dil birliği ve belli bir amaçla seçilmiş hikayelerden oluşan bir kanon temelinde birbirleriyle ilişki kurmaya teşvik eder. Bu birliğin mensupları birbirlerine, kendileri, milletleri ve milletlerinin tarihi hakkında öğrendikleri hikayeleri anlatırlar. (Jusdanis, 1998, s. 60).

Milletin tanımında dilin en önemli bir etken olduğuna yönelik temel kuramsal yaklaşımlara karşın farklı örnekler de verilebilir. Kuşkusuz bunun en gösterişli örneği milliyetçiliği bir kırılma noktası olarak modern zamanlara taşıyarak Fransız Devrimi’ni üretmiş Fransa’da bugün dahi farklı dillerin konuşulması ama yine de bir Fransa milletinden bahsedilmesidir. Aynı şekilde ırk bakımından İspanyol olmamalarına rağmen Güney Amerika halklarının önemli

kısının yine bugün İspanyolca konuşması da millet tanımı içerisinde dil meselesinin yeterli açıklama getirmeyebileceğini gösteriyor.

Sübjektif unsurlarla biçimlenmiş Batı tipi milliyetçilik kuramına eklenen tanımlamalarda ırk, din, mezhep, dil gibi sübjektif vasıfların yetersizliğine atıflar yapılsa da özellikle ırkçılık eğiliminden bütünüyle bağımsız kalamayacağını, nihayetinde bu tutum ile milliyetçiliğin kimi kritik anlarda bütünleşebileceğine ilişkin tereddütlü yorumlar da vardır. Bu tereddütü taşıyan Balibar ırkçılığın zaten kusursuz bir milliyetçiliği talep ettiğini, milliyetçiliğin varlığını sürdürebilmesi için ise hem kendi iç toplumsal yapısı hem de kendisini ayırttığı farklı milletlere karşı bütünlük duygusu taşıdığı müddetçe yaşayabileceğini belirtir. “*O halde ulus ırkın etrafında toplanmak zorundadır. Her türlü alçalmadan korunması gereken "ata mirası", ırkla "ruhsal" olduğu kadar "bedensel" ya da "tensel" bir şekilde özdeşleşmek zorundadır (aynı durum, ırkı ikâme edici ya da içerideliğini oluşturucu yönüyle kültür için de geçerlidir*” (Balibar, 2000, s. 81). Ki kelimenin Latince köken kazısını yaptığımızda millet anlamına gelen *nationun* etnik grup ile ulus tahayyülü arasında ilişki kurulabilecek bir veri sunduğunu iddia eder Alakel. Buna göre Latince’deki ilk kullanımının ortak kan bağına vurgu yaparak *doğmak* anlamına gelmesi *nasci* fiilinin geçmiş zamanından türemiştir (Alakel, 2011, s. 9) Keza Latince’de isim hali olarak kullanılan *nationem* kelimesinin de ırk ve soyu karşılaması Balibar’ın düşüncesi ile paralellik taşıyor.

Milliyetçiliğin ötekileştirici, dışlayıcı tutumunun ekonomik, toplumsal, siyasal, askeri kırılma anlarında kendisini varedebileceğine dair bu kuşkunun yersiz olduğunu iddia etmek, özellikle modernleşme tarihinin farklı evrelerinde insanlık birikiminin acı ve trajedi ile deneyimlediği örnekleri yok saymakla mümkün olabilir ancak. Bu yüzden Braudel’in Batılı bir entelektüel kimliği ile “*Biz Batılılar, geçmişte kendi milliyetçiliklerimizden çok çektik ve Avrupa bu yüzden ağır bedeller ödedi*” cümlesi oldukça dikkat çekicidir. (Braudel, 1996, s. 119).

Tanımı ve içeriği konusundan ortak bir metne ulaşmanın adeta imkansız olduğu milliyetçilik kavramının aşağı yukarı bütün unsurlarına hitabeden üç boyutundan bahsedilebilir. Calhoun bu üç boyutu *söylem, proje ve değerlendirme biçimi* olarak ele alıyor. Milliyetçiliği besleyen söylemden anlamımız gereken

geçmiş ve gelecek tasavvuru ile ortak bir toplumsal bütünlük sağlayabilmek için üretilen, retoriklerden beslenmiş bir dil ve zihinsel üretimdir. Kolektif nitelikler taşıyan topluluğun sürekli ilerlemesi, gelişmesi, bir devlete ya da yönetsel bağımsızlığa sahip değil ise bunun için gerekli sürecin yapılandırılması maksadını güden politikalar üretmek ise milliyetçiliğin proje boyutudur. Sonuncusu ise bireyin milliyetçiliğe sadakatinin, bağlılığının değerlendirilebileceği ideolojik, ahlaki tutumlardır (Calhoun, 2007, s. 7-8).

18.yüzyılın sonuna gelindiğinde, Avrupa'daki bu tarihsel deneyim, geleneksel cemaat bilincinden çok farklılıklar arz ederek inşa edilen topluluğun kendisini tanımlama, onu bir arada tutan değerleri, geçmiş ve gelecek tasavvurunu yorumlama performansı bakımından yeni bir durum olduğunu göstermektedir artık. Eşit haklara sahip vatandaşların yönetsel aygıt imkanları bakımından da, geleneksel dönemlerdeki gibi kişi ya da aile merkezli tekçi iktidarların tahakkümü yerine, toplumun bütününe katılabildiği Cumhuriyet modeli esasıyla sürecin müdahale edebildiği ileri bir siyasal özne olduğu söylenebilir. Bir anlamda Batı tipi vatandaşlık ya da Doğu tipi etnik kimlik anlayışı ile kurulan bu ulus-devletler, imparatorluk çağının kapatılan en önemli siyasal gelişmedir de denilebilir.

Milliyetçiliğin aynı zamanda bir toplum ve dünya tasarısı olma durumuna eşlik eden ideolojik nitelik taşıdığı görüşü de vardır. Belli bir milletin üstünlüğünü savunan sloganların, bu milletin kimlik kodlarını temsil eden imgelerin, törenlerle üretilen milliyetçi dil ve sembolizmin, kitlesel duygular üretme konusunda milliyetçi bir ideolojiden daha güçlü bağlantılar kurduğunu söyleyen Smith ideolojiyi milliyetçilikten ayrı düşünmez. Milliyetçilik ona göre “*Hâl-i hazırda ya da potansiyel olarak bir "millet"i kuracağı bazı mensuplarınca farzedilen bir halk adına özerklik, birlik ve kimlik edinmek ve bunu sürdürmek için oluşturulan ideolojik bir hareket olarak*” tanımlanır (Smith, 1994, s. 120).

Milliyetçilik, eşit hakları bulunan, siyasal talepler üzerinden bir araya gelerek (vatandaşlar) milleti oluşturmuş kolektif bilinç ile onun bu siyasal taleplerini güvence altına alan ulus-devlet teşekkülünün uyumlu ilişkisini üretir aynı zamanda. Millet olma düşüncesini sürekli kılan, toplumsal bağı diri tutan ideolojikleşmiş dil, bahsettiğimiz bu topluluğu siyasal bir birim haline de getirir. Ki Gellner'in tanımı da bu siyasallaşmış topluluğu göz önünde bulundurur. *Siyasal birim ile siyasal birimin çakışmasını* kendi tanımına yerleştiren Galler'e

göre “*Kısaca ulusçuluk, etnik sınırların siyasal sınırların ötesine taşmamasını ve özellikle -aslında genel ilkenin dışladığı bir rastlantı olarak- bir devletin içindeki etnik sınırların iktidar sahipleriyle yönetilenleri birbirinden ayırmamasını öngören bir siyasal meşruiyet kuramıdır*” (Gellner, 1992. s. 20).

Millet ve milliyetçilik düşüncesinin modern zamanlara içkin bir durum olması kuşkusuz onun modernleşme süreçlerini yaşayan toplumların uğraması gereken yeni bir istasyon fikrini gündeme getirmiştir. Kapitalizm, sanayileşme, aydınlanma düşüncesi, burjuvanın ortaya çıkışı ve imparatorluk, krallıklar çağının kapanışını temsil eden milliyetçilik fikri er ya da geç modernleşme tecrübesi yaşayan bütün toplumların kendilerine özgü coğrafik, kültürel ve sosyolojik zemin üzerinde zamanı gelince biçimlenen bir olgu olduğuna dair inancı güçlendirmektedir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği hegemonyasının dağılması ile beraber yeni bir *geç kalmış milliyetçilik* dalgasının yaşandığı Balkanlarda 1990’lardaki savaşın varlığı bu düşüncenin ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Milliyetçiliğin ürettiği devlet ve toplum tahayyülünün tam karşısında konumlanan sosyalist ülkelerin 90’larda savrularak yaşamış olduğu bu savaşın temel motivasyonu milli devlet kurma ve tek bir kimlik etrafında biçimlenen homojen toplum kurgulama düşüncesidir. Tarihsel istasyonuna uğrayan Balkanlardaki bu gecikmenin bütün bir Avrupa coğrafyası ve siyasal ortamı dikkate alındığında milli sınırları ortadan kaldırmak, tek para biçimine, tek bayrak figürüne, tek ordu gücüne doğru hızla bütünleşen bir kıta ve daha da ötesi küreselleşen bir dünya içerisinde adeta anakronik biçimde ortaya çıktığı da söylenebilir.

Türkiye’de milliyetçilik üzerine çalışan önemli isimlerden Tanıl Bora bu anakroniklik meselesi ile ilgili olarak yaptığı değerlendirmede, kastedilenin Batı Avrupa tarzı ulus ve ulus-devlet tahayyülünün dışındaki Doğulu nitelik taşıyan milliyetçilik olduğunu belirtir. Tarihsel işlevini tamamlamış ve dolayısı ile bir başka tarihsel aşamaya geçme potansiyeli barındıran (Avrupa Birliği gibi mesela) Batı Avrupalı bu toplum ve devlet tahayyülünün aynı zamanda *medeni* olgularla yapılanmış bir milliyetçilik vasfına sahip olduğunu söyleyen Bora’ya göre “*Mesele, ‘fanatik’, ‘gayrı-medeni’, dolayısıyla ‘gayrı nizami’ Doğulu (Alman, ama asıl Doğu Avrupalı/Balkanlı) milliyetçilik iledir. Doğulu milliyetçiliğin anakronikliğinin asli gerekçesi de, milliyetçiliğin gördüğü dünya-tarihsel işlevi*

tamamlayamamış (ve/veya buna yeteneksiz) olmasıdır” (Bora, 1995, s. 18). Burada bahsedilen *tarihsel işlevini tamamlayamamış* ve hatta *buna yeteneksiz* milliyetçilik türlerinin Batı Avrupa'nın geçirmiş olduğu ekonomik, politik, sosyolojik ve tabii ki tarihsel süreci yaşamaması ile ilgilidir. *Tarihe geç kalma* biçiminde tanımlanabilecek durum tam da burada karşılığını buluyor aslında.

Dini otorite/kilisenin despotizmine karşı bir aydınlanma mücadelesi vermemiş, varlığını bu teolojik otoriteden alarak adeta mistifike edilmiş bir iktidar üreten imparatorlukların mülkiyet başta olmak üzere, sorgulanamayan ekonomik, politik nüfuz alanları karşısında kendi özgürlük ve eşit yurttaş haklarının mücadelesini verebilen burjuva sınıfını üretmemiş ve 19.yüzyıl içerisinde başlamış, biçimi belirlenmiş bütün bu sürecin en önemli sonuçlarından birisi olan sanayi devrimini gerçekleştirememiş Batı Avrupa dışındaki coğrafyaların tarih dışında kaldığı bile söylenebilir. Anakroniklik meselesini besleyen öykü kuşkusuz burada başlıyor. Yaşamamış ekonomik, siyasal, kültürel süreçlerin ardından 20.yüzyılda Batı'nın sömürge tarihine eşlik eden ve adeta milli kimlik ve milliyetçilik düşüncesini kucağında bulan diğer toplumlar kendilerine bir modernleştirme biçimi olarak dayatılan bu yeni durumu kendi topraklarında yeşertecek *yeteneğe* sahip değillerdi. Bütün bu değerlendirmelerin yanı sıra Bora, Balkan milliyetçiliğinin şekil almasında Batı Avrupalı kuramsal metinlerin bizi bu ülkelerde aktif biçimde politik belirleyiciliğinin bulunduğunu belirtir ve ekler: *“Batılı milli devlet modelinin Balkanlara uyarlanmasının sonucudur. Modernleşme ve sanayileşmenin içinde gerçekleştiği kurumsal düzen formu olarak milli devlet, bir biçimsel icap haline gelmiştir. Bu icabın benimsenerek uyarlanması, salt Balkanlı ve Doğu Avrupalı milliyetçi akımların etkinliğiyle değil, Batılı büyük güçlerin dahliyle de gerçekleşmiştir.”* (Bora, 1995, s. 19). Bora ayrıca Orta Avrupalı düşünür Karl-Markus Grauss'un Avrupa ülkelerinin ulus-devlet sınırlarını aşan yeni bir milliyetçilik aşamasına geçişlerini *Avrupalılık milliyetçiliği* biçiminde tanımladığını söyleyerek milliyetçiliği belirleyen vasıfları uluslarüstü düzeye taşıyarak yeniden ürettiğini hatırlatır. (Bora, 1995, s. 24).

Bu Batılı olmayan modele "etnik" millet kavramı diyebiliriz. Ayırdedici özelliği doğuştan, fitri bir topluluk fikrini öne çıkartmasıdır. Batılı millet kavramı bireyin, kendi seçebileceği belli bir millete ait olması gereğini şart koşarken bu Batılı olmayan ya da etnik kavramlaştırma böyle bir müsamaha göstermiyordu. Kendi topluluğunda kalsa da, başka bir yere göçse de birey kaçınılmaz biçimde, organik olarak içinde doğduğu topluluğun mensubu olarak

ve sonsuza dek onunla damgalanmış olarak kalmaktaydı. Başka bir ifadeyle bir millet evvel emir ortak soydan gelen bir topluluktur. (Smith, 1994, s. 28).

Alman milliyetçiliğinin Doğulu sayılmasının nedeni ise Greenfeld'e göre Prusya'da yaşanan yenilgidir. Hatta ulus düşüncesinin 18.yüzyıl boyunca Almanlar tarafından bilinen sıradan bir bilgi olduğunu, ancak Prusya yenilgisi ardından İmparatorluğun dağılına kadar bilenen bu kavramın yine de Almanya'da bir karşılığının bulunmadığını, Alman milliyetçiliğinin en gösterişli isimlerinden Johann Gottlieb Fichte'nin 1806'daki Prusya yenilgisine kadar Fransız düşüncesinin yanında yer aldığı (çünkü Fransız edebiyat ve düşüncesinin derin bir etkisi vardı Almanya'da), çöküşün ardından "Alman Ulusuna Söylevler"i yazdığını belirtir. Napolyon istilas, yaşanan özgüven kaybı, üreyen Fransız karşıtlığının yol açtığı çöküş ardından Alman romantikler romanlar, şiirler, dergiler aracılığıyla romantik bir milliyetçiliğin doğuşuna imkan aradılar.

On dokuzuncu ve yirminci yüzyılların Romantik ruhunda, on sekizinci yüzyıldakinden oldukça farklı bir devrimcilik vardı: Romantik ruh bu dünyada doyuma ulaşmalıydı. Eski gücüne kavuşan bu Romantik zihniyetin ve vücut bulan Alman ulus bilincinin ilk ifadesi, Fransızlara karşı açılan savaştı. Bu, sahneye bu kadar geç ve neredeyse aniden adım atan Alman milliyetçiliğinin neden hikayedeki en etkin, en sert ve yabancı-düşmanı olduğunu açıklamaya yetecektir. (Greenfeld, 2006, s. 34).

Milliyetçilik 19.yüzyılda Avrupa merkezli olarak şekillenen, Avrupa toplumlarının imparatorluk ve krallık dönemini sonrası ortaya çıkan bir düşünce. Bir anlamda Avrupa'nın geçirmiş olduğu ekonomi-politik dönüşümün ardından ulaşılan yeni bir evre de denilebilir. Bu evreleri senkronik olarak Avrupa ile beraber yaşamamış ve geçirmemiş toplumların gerek 20.yüzyılda ve gerekse 20.yüzyılın sonuna doğru sosyalizm tecrübesinden sonra Balkanlarda tekrarlaması kuşkusuz tarihin çizgisel hattı üzerinde bir *gecikme* biçiminde tanımlanabilir. Kral merkezli politik ve ekonomik iktidara karşı burjuva sınıfının sermaye biriktirmeye başlaması, sermayenin ürettiği ekonomik gücü besleyen politik talepler sonucu feodal sistemlerin zorunlu olarak dönüşüm geçirmesi ile şekillenen bir modern tarihten bahsediyoruz. "*Millet ve milliyetçilik, feodalizmin siyasal ve ekonomik buhranları sonucunda hanedanların ve dinsel otoritelerin önemini kaybetmeye başladığı geç orta çağda devletin yeni ittifaklarla hakim olduğu topraklar*

üzerindeki siyasal topluluğu tanımlamaya başladığı zamanlarda doğdu” (Boztemur, 2006, s. 170).

Üretim ilişkilerinin toprak merkezli geleneksel zamanlardan kopması, taşranın sanayileşen şehirlere doğru hızla akması, şehirlerin kapılarını zorlayan ve birbirinden farklı dil, kültür, hatta dinsel inanış taşıyan bu insan kütleleri karşısında kendisini yeniden yapılandırmak zorunda kalmasına paralel şehir/belediye meclislerinin kurulması ile başlayan yeni yönetim talepleri yeni bir devlet organizmasını da zorunlu kıldı. Bir anlamda kralın teokrasi ile iç içe geçen politik ve ekonomik iktidarına, aynı zamanda onun tanrısal hükümleraltığı altında kulu olmaktan öte geçemeyen toplum biçimine karşı çıkarak, burjuva sınıfının iktidarı devralması, toplumun teolojik bir tanımlamayı aşır seküler bir tahayyül ile yeniden kurgulanması sürecinin adıdır milliyetçilik.

Kuşkusuz bu biraz da 19.yüzyılda yaşanan toplumsal deneyimlerin birbiri ile farklılık arz etmesinden kaynaklanmaktadır. Yani Alman düşüncesinin, İngiltere ve Fransa düşüncesinin ve bütün bu Batı Avrupalı literatürden kuramsal ve politik pratikle beslenmiş başta Doğu Avrupa/Balkanlar olmak üzere başka coğrafyalardaki farklı modernleşme şekilleri, tarih karşısında alınan tutum, dini, etnik, mezhepsel eğilimler bu farklılaşmayı doğal kılmıştır. Ancak bütün tanımlamalar içlerinde nüanslar barındırmakla beraber etnik vurgulu ve vatandaşlık temelli iki tür milliyetçilik başlığının açılabilceğini gösteriyor: *Batılı ve Doğulu milliyetçilik*. Ki konu ile ilgili hakim literatürün de milliyetçiliği *toprak/vatandaşlık* ve *etnik* biçiminde iki geniş kategoriye ayırma eğilimindedir (Canefe, 2007, s. 211). “*Birincisinde, ulusal kimlik, kurulmuş siyasi devletin meşru bir üyesi olmaktan doğar; ulusun mensupları da her şeyden önce vatandaşlar olarak sahip oldukları siyasi kimlikleriyle anlaşılır. İkinci durumda ise ulusal kimlik siyasi vatandaşlıktan ayrı ve belki de üstün görülen, kimi kültürel veya etnik kıstaslara göre belirlenir.*” (Calhoun, 2007, s. 123). Anlaşılacağı gibi ilkinin rıza merkezli vatandaşlık anlayışına, diğerrin ise bir kültürün, inanışın, ırkın üstünlüğüne yaslanan etnik temelli kavrayışa vurgu yapmaktadır.

Etnik ve vatandaşlık temelli milliyetçilikler ikiliğinin köklerini Hans Kohn’un Batılı ve Doğulu milliyetçilik biçimleri arasında yaptığı ayırmada bulabiliriz. Kohn’un ayırımı temelde coğrafi ölçütlere dayalıydı. Kohn’a göre Batı dünyasında milliyetçilik siyasi bir olaydı. Milli devlet oluşumunu takip ediyor ya da onunla çakışıyordu. Orta ve Doğu Avrupa’da ve Asya’da ise milliyetçilik daha sonra, toplumsal ve siyasi gelişmenin daha geri bir

aşamasında ortaya çıkmıştı. Mevcut devlet biçimleri ile çatışan milliyetçilik ilk ifadesini kültürel sahada bulmuş ve meşruiyetini geleneksel akrabalık ve statü bağları sayesinde bir arada duran bir cemaat olgusunda aramıştır. (Özkırımlı, 2010, s.21).

Vatandaşlık esasına dayanan ve milleti meydana getiren topluluğun ortak referanslarının vurgulandığı üstün bir ırk, mezhep, inanış, dil gibi vasıflara indirgenmeyen milliyetçilik düşüncesi bütün bu niteliklerin eşit statüde kamusal güvence altına alındığı çok kültürlü, demokratik, katılımcı, insanlığın tarihsel gelişim çizgisi üzerinde medeni olarak algılanan bir konsensüse sahiptir.

Birbirinden farklı toplumsal katmanlardan gelmelerine, başlangıçta ayrı diller konuşmalarına (çünkü daha sonra ortak bir dil üzerinde mutabakat sağlanacaktır), ayrı inanç esasları ve ırklara sahip olmalarına karşın iktidarın kendileri ile muhataplık kurma biçimleri bakımından herkesin eşit haklarla donatıldığı, herkesin *vatandaş* kavramı içerisinde haklarının yeniden tanımlandığı ve tarihsel, politik zemini Fransız Devrimi üzerinden gelişen Batı Avrupa milliyetçiliği her şeyden evvel katılımcılığa imkan aralaması bakımından, bir zorunluluk değil, rızayı gözettiği için insanlık birikimi, deneyimi dikkate alındığında daha demokratik bulunmaktadır. Fransa'da gerçekleşen ve devrim olarak tanımlanan bu toplumsal hareketi tarihin diğer uğrakları arasında öne çıkartan temel mesele bireyin siyasal otorite karşısında diğer bireylerle eşit haklara sahip olması, üzerinde geleneksel zamanlardan kalma ve onun birey olmasını engelleyen baskı ve yasakların kalkarak özgürleşmesi, bütün bu hakları uhdesinde barındıran diğer bireylerle bu ortak değerler etrafında birleşip bir dayanışma ruhunun ortaya çıkması, bu ruhun toprağı sekülerleştirerek vatan biçiminde tanımlaması, yönetsel olarak halkın egemenliği anlayışının yürürlüğe geçmesi durumudur. Ve bu durum ulus dediğimiz toplumsal mutabakatın önünü açan en önemli siyasal gelişmedir. “*Vatandaşlık haklarının genişlemesi, önemli ölçüde, işverenler ve devletle çatışan işçi hareketlerinin başarısıdır.*” (2016, s. 58) diyen Giddens'in bu sözü bir anlamda ulus ve ulus-devletin arkeolojik kazısına çıktığımızda karşılaştığımız ekonomi-politik çözümlemenin temelini oluşturan Orta Çağ Avrupası'ndaki tarımsal verimin artması ve neticesinde tüccar sınıfının ortaya çıkması ve kapitalizmi biçimlendiren ilişkiler ile bir arada düşünüldüğünde Batı Avrupa tarzı milliyetçiliğin çok derin biçimde ekonomik hareketlilikle ilgisi belirmektedir.

Çünkü kapitalist dünya ekonomisinin ortaya çıktığı dönem, son üç yüzyıldan fazla bir süredir, ulus-devletin tüm dünyada süregelen siyasî bir birlik biçimi haline geldiği bir dönem olmuştur. Kapitalizmin yayılması, 16. yüzyıldan bu yana, Batı'nın askerî gücüyle, özellikle deniz gücüyle yakından ilgili olmuştur. Faşizmden sağ kanat radikalizmine kadar çeşitlenen hareketlerle birlikte milliyetçilik, çağdaş dünyadaki en önemli etkilerden biri haline gelmiştir. Savaş ve şiddet, iki dünya savaşı ve diğer savaşlarda milyonlarca insanın toplu olarak yok edilmesine şahit olan 20. yüzyılda şimdiye dek benzeri görülmemiş bir yükseliş göstermiştir ve hâlâ bu dehşet veren olaylardan, diğer alanlardaki yazarların çeşitli düşünceleri ne olursa olsun, sosyolojide genellikle söz edilmez (Giddens, 2016, s.143).

18.yüzyıl içerisinde Sanayi Devrimindeki gelişmelerle beraber kırsal alanda içe kapalı olarak hayat bulmuş geleneksel kimlik kodlarından koparak kentlere göçen, sanayileşmenin ve modernleşmenin belirgin unsuru halinde değerlendirebileceğimiz, seri üretimler yaparak ticari mallar arz eden fabrikaların işçilerinden, uzmanlaşarak meslek sahibi olan profesyonel bireylere kadar yeni etkileşim kanalları sayesinde herkesin tek bir tanımlama biçimiyle devlet karşısında vatandaş kimliğiyle eşit haklara sahip olduğu yeni ve daha büyük bir cemaat yapıları artık görülür olmuştur.

1.3. TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ

Milliyetçilik kavramının tarihsel gelişiminin Batı dışı bir toplum olarak Türkiye'de izlediği seyrin kendine özgü bir karakter taşıdığını iddia etmek mümkün. Her şeyden evvel Batı medeniyetinin tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişinin bir tezahürü biçiminde ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesinin ekonomik, sosyolojik ve kültürel dinamiklerini içerisinde barındırmayan Türkiye gibi Batı dışı toplumlar modernleşme karşısında -Daryush Shayegan'ın deyişi ile- *yaralı bilinç* taşımak durumunda kalmışlardır. Batı'nın geçirdiği dönüşüm tarihine muhatap olmayan, dolayısı ile geleneksel tarım toplumu olarak ve hiç de eşit şartlarda bulunmadan Batı modernleşmesi ile bir şekilde karşı karşıya kalan coğrafyalarda ortaya çıkan kimlik sorunu ve yaşanan hâlin *kültürel bir şizofreniye* yol açtığı tezini ileri sürer Shayegan (2002).

Henüz bütünüyle terk edilemeyen gelenek ve henüz bütünüyle kabullenemeyen modernleşme karşısında Batı dışı toprakların bilincinde üreyen gerilim hâli hiç kuşkusuz bizde de benzer bir fotoğrafı önümüze getirip koymuştur. Batı'da olup biten dönüşümü anlamaya çalışan ve aradaki bariz gelişmişlik farkının nasıl kapanacağına dair önlemler almayı isteyen ve Batı dışı

kültürler içerisinde bu deneyimi yaşayan öncü toplumlardan birisi olan Türklerin modernleşirken yaşadıkları toplumsal değişim sancılı olmuştur. Geleneği temsil eden *periferi* ve modernleşmeyi temsil eden *merkez* arasındaki çatışmanın kökleri Osmanlı'nın Batılılaşma girişimlerine kadar gitmektedir.

Modernleşme ile milliyetçilik arasında Batı'nın kendi öyküsünü besleyen doğrudan bir ilişki kurulsa da Osmanlı'da bu düşünceyi taşıyacak ekonomik bir sınıf -yani burjuva- bulunmadığı için modernleşme hem devlet merkezli ve resmi bir proje hâlinde yürümüş hem de yapılan yeniliklere rağmen Türk unsurunda milliyetçilik ile ilgili bir bilincin doğmadığını görürüz. Fransız Devrimi'nin oluşturduğu özgürleşme ve milliyetçilik dalgası karşısında imparatorluğun dağılması için *Osmanlıcılık*, *İslamcılık* ve *Türkçülük* düşüncesinden beslenen siyasal açılımlar denense de dinsel ifadeye karşılık gelen Osmanlı *milletlerinin* çözülüşüne engel olunamamıştır. Birbirinden farklı din ve etnik kökene ait imparatorluk bünyesini inşa eden toplumların çözülüşünü engellemeyi amaçlayan özellikle Osmanlıcılık ve İslamcılık düşünceleri sübjektif unsurlara sahip sivil milliyetçilik kuramlarına çok yakın durmaktadır aslında. Bu ikisinin toplumsal karşılığının kurulamaması üzerine denenen Türkçülük düşüncesinin ise sivil olmaktan çok objektif unsurlara gönderme yapan etnik milliyetçilik kuramları ile benzerlikler göstermektedir.

Türk milliyetçiliği düşüncesinin Osmanlı entelektüel dünyasında doğuşunu belirleyen öncü isimlerin en önemlileri arasında Askeri Mektepler Nazırı Süleyman Paşa, Mahmud Celaleddin Paşa -ki Fransızca olarak "Eski Türkler" isimli kitabın sahibidir- ve Batılı Türkologlardır. Yani Armenius Vambery, Leon Cahun, W. Radloff, E.J.W. Gibb ve Orhun alfabesini okumayı başaran V.Thomsen vardır. Tanzimat Dönemi içerisinde çıkan üç gazetenin de yine Türk milliyetçiliğinin doğuşuna katkılar sunduğunu görürüz. Bunlar "Kamus-ı Türki"nin yazarı dilbilimci Şemseddin Sami'nin makalelerinin yayınladığı Sabah, Osmanlıların asıl anavatanının Orta Asya olduğunu dile getiren Ahmed Midhat Efendi'nin Tercüman-ı Hakikat ve Türk kültürü üzerine ilgisi olan aydınları bir araya toplayan Ahmed Cevdet'in İkdam gazetesidir. (Öğün, 2000, s. 107-111).

Milliyetçilik tarihinin Türkiye'deki öyküsünün köken kazısına yöneldiğimizde karşımıza iki ana damar çıkar. Temsil gücü bakımından bu iki ana damar Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura üzerinden açıklanabilir. Bu iki isim aynı

zamanda milliyetçilik düşüncesinin iki ayrı tecrübesini de işaret etmektedir. Hatta Rusya'daki Türkler arasında milliyetçilik düşüncesinin Osmanlı'ya göre daha erken başladığını da iddia etmek mümkün. Beşir Ayvazoğlu Osmanlı Türkeri'nin Türkçülük konusunda tereddütlü davranmalarına karşın, Rusya'daki Türklerin verdikleri özgürlük mücadelesi sebebiyle tecrübeli ve cesur olduklarını belirtip “*İstanbul'da Türkçülük hareketi, Hüseyinzade Ali, Akçuraoğlu Yusuf ve Ağaoğlu Ahmet gibi Rusya Türkleri tarafından başlatılmıştır*” der (Ayvazoğlu, 2009, s. 8). Rusya Türkleri derken de Tatarları özellikle milliyetçilik düşüncesinin erken gelişimi açısından diğer Rusya nüfusu içerisindeki Türk unsurlardan ayrı tutmak gerekli. Osmanlı Türklerine göre Rus emperyalizmine muhatap kalmalarının yanı sıra,

Ekonomik ve kültürel düzey açısından ele alındığında, Rusya Müslümanları arasında en ileri durumda olan onlardı. Rus ovasındaki ileri konumları dolayısıyla, uzun süredir, Rusya'daki dindaşlarından çok Rus uygarlığıyla köklü bir ilişki içindeydiler. İstilayı izleyen yüzyıllar boyunca Rus politik baskılarının kurbanı oldular; katliamlar, mülksüzleştirmeler, kovulmalar, göç ettirilmeler birbirini izledi. Ancak II. Katerina'nın başa geçmesiyle birlikte durum değişti. Tatarlar bir tür dinsel ve sivil özerkliğe sahip oldular. Daha da önemlisi, Rusların dinsel engellere çarparak giremedikleri zengin Orta Asya pazarları ile Batı arasındaki ticarete aracılık etmeye başladılar. Bu durum dolayısıyla, Tatar toplumunun bağrında zengin bir tüccar sınıfı doğdu, ticaret yolları boyunca yayıldı, Pazar-kentlere yerleşti ve Çin'e kadar ilerledi. Kazan'da, Orenburg'da, Simbirsk'te çeşitli sanayi birimleri ortaya çıktı (Georgon, 1996, s. 8).

Görüleceği gibi Rusya Tatar Türkleri arasında milliyetçilik düşüncesinin Osmanlı Türklerine göre daha erken gelişmesinin sebepleri arasında sayabileceğimiz bir tüccar sınıfının ortaya çıkması, tıpkı milliyetçilik düşüncesinin ana coğrafyası olan Batı Avrupa'da ticaretin benzer biçimde süreci etkileyen en önemli faktörlerden birisi olması ile ilişkisi söz konusu. Hâlbuki aynı ilişkiyi Osmanlı Türkleri açısından kurmak mümkün değildir. Çünkü Osmanlı Türkleri arasında ne hatırı sayılır bir tüccar sınıfı söz konusudur ne de şehirlerde Türklerin şekillendirdiği *sanayi birimleri* kurulabilmiştir. Gerek Osmanlıcılık ve gerekse İslamcılık düşüncesinin istenilen neticeyi vermemesi üzerine Akçura'nın “Üç Tarz-ı Siyaset” fikrinden hareketle soy milliyetçiliğine yaslanan ve bütün Türklerin bir araya gelmesini amaçlayan pan-Türkist arayışında ise Alman ve Rus romantik milliyetçiliğinin etkisi vardır (Grigoriadis, 2014, s. 84). Ki Akçura'nın Alman milliyetçiliğine yakın durduğunu zaten Türklük tanımından anlıyoruz:

“Türkler dediğimiz zaman, etnografya, filolocya ve tarih ilimleriyle ilgilenenlerin bazen ‘Türk-Tatar’, bazen ‘Türk-Tatar-Moğol’ diye bahsettikleri bir ırktan gelme, adetleri, dilleri birbirine pek yakın, tarihi hayatları birbirine karışmış olan kavim ve kabilelerin bütününi murad ediyoruz” (Akçura, 1978, s. 33).

Oysa birbirinden farklı dinler, diller, ırklar, mezhepler topluluğu halinde yaşamış Osmanlı tecrübesinden gelen Ziya Gökalp’in Türk milliyetçiliğine ilişkin görüşleri çok daha farklıdır. Akçura’nın yakın durduğu ve objektif unsurlara dayalı Doğu tipi Alman milliyetçiliği karşısında Gökalp ise dil ve kültür esaslarını önceleyerek Batı tipi sivil milliyetçiliğe akrabadır. Önemli eseri “Türkçülüğün Esasları” kitabında Osmanlıcı, İslamcı ve ırk esasını önceleyen başkaca yaklaşımları eleştirdikten sonra “Millet nedir?” sorusuna verdiği cevap şudur: “*ne irki, ne kavmi, ne coğrafi, ne siyasi, ne de iradi bir zümre değildir. Millet, Usanca, dince, ahlakça ve bediiyatça müşterek olan, yani aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bu’unan bir zümredir*” (Gökalp, 1968, s. 20). Her ne kadar İkinci Meşrutiyet (1908-1910) döneminin hatırı sayılır bir aydını, aynı zamanda İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin bir üyesi olmasına karşın Türklük, Millet ve Milliyetçilik fikriyatına yönelik temel görüşlerini daha sonra, yani 1920’lerin başında, ilk Kemalist kadro yönetimdeyken bütünlüklü hale getiren Gökalp 1924’teki erken ölümüne karşın yine de resmi ideolojiyi kurumsallaştıran kuşaklar üzerinde önemli etkiler bırakmıştır (Parla, 1993, s. 27-28).

Yine de şunu söylemek mümkün ki, “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e geçişi iki önemli düşünürün -Yusuf Akçura ve Ziya Gökalp- üzerinde durdukları tartışmalar simgeler. Daha 1904’te Yusuf Akçura *Üç Tarzı Siyaset* başlıklı makalesinde Türk ulusunun ‘etnik ögelere’ göre tanımlanması gerektiği belirtir. 1908’deki Jön Türk devriminden sonra *Türk Yurdu, Halka Doğru* gibi dergilerin kurulmasında etkin olmuştur. Akçura aynı zamanda 1931’den sonra olgunlaşan maksimalist ‘Türk Tarih Tezi’ne de başlıca katkıyı yapanlardandır. (Deringil, 2007, s. 267).

Ancak hem Akçura’nın hem de Gökalp’in Türk milliyetçiliği düşünceleri içerisinde vurgulanan ve bütün Türklerin bir araya gelmesi ütopyasına yaslanan *Turancılık* anlayışı Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu kadroları tarafından kabul görmemiş ve Anadolu coğrafyası ile sınırlandırılarak bu yeni devletin ideolojisi *Kemalizm* içerisinde temel taşıyıcı düşüncelerden birisi olmamıştır (Öğün, 2000, s. 127). Osmanlı sonrası kurulan Türkiye Cumhuriyeti netice itibariyle bir ulus-devletti ve din esasına bağlı milletler topluluğu olarak sosyal hayata nizam veren

geçmiş yerine, modern dünyanın geldiği toplum ve devlet formunu kendi toplumu ve bürokrasisi üzerinde de yapılandırarak yeni bir devlet ve toplum inşa etmek istedi. Bu inşa süreci içerisinde Osmanlı'dan devraldığı toplumsal yapıyı yoğurmak, şekil vermek amacıyla Türklük tanımından milliyetçilik uygulamalarına kadar kimi zaman birbirine eklenen, kimi zaman birbirinden kopan hâli ile aslında Akçura'nın soy esasına yaslanan Alman milliyetçiliği ve Gökalp'in kültürel homojenliğe dayanan Fransız milliyetçiliği arasında gidip geldiği iddia edilebilir.

Bu gidip gelmeleri belirleyen etmenler ise gerçek ve ütopya arasındaki çatışmalardır daha çok. Gerek yeni kurulan ulus-devlet olarak Türkiye'nin aşmaya çalıştığı iç sorunlar ve gerekse hem kendi coğrafi bölgesi hem de Avrupa'da meydana gelen gelişmelerle beraber etkili olmuştur. Bu yüzden yeni Cumhuriyet pan-Turanizm dâhil, Türklerin Türkiye dışında öteden beri yaşamakta olduğu ve hatta bir dönem Osmanlı sınırlarında yer alan coğrafyalardaki Türkleri içerisine alan herhangi bir politik söylem ve talepte bulunmayı reddetmiştir (Karpas, 2010, s. 329). Dolayısı ile Osmanlı'nın son dönemlerinde Türk milliyetçiliğinin farklı tonlarını taşıyan Gökalp, Akçura, Ağaoğlu ve Tekinalp gibi isimler (Turancı eğilimlerini bir kenara bırakarak) Misak-ı Milli sınırları içerisinde yeniden tanımlanan ve ulus-devletin ürettiği bu yeni milliyetçiliğe eklenmişlerdir (Öğün, 2000, s. 127).

Türk milliyetçilerinin bir araya toplandığı en gösterişli kurum olan Türk Ocakları dahi dünyanın farklı coğrafyalarında yaşayan bütün Türklere yönelik ilgisini daraltarak 1927 yılında yaptığı kongrede program revizyonu yaparak muhatap aldığı alanı "Türkiye Cumhuriyeti halkı" olarak sınırladı. (Akt., Özdoğan, 2006, s. 83). Ki bir müddet sonra da zaten Türk Ocakları kapatılarak (1931) onun faaliyet alanındaki çalışmaları yürütecek ve yeni kurulan ulus-devletin bütün ideolojik nosyonunu taşıması amaçlanan Halkevleri açıldı. Böylece "Mustafa Kemal, Kemalizmin dışında ve ondan önce doğmuş can sıkıcı bir kurumdur kurtulmuş oluyordu. Bu, Türkiye'deki entelektüel yaşamın mutlak denetim altına alınması sürecinde önemli bir aşamadır. Artık tarihsel söylemin üreticisi doğrudan Kemalizm olacaktır" (Copeaux, 1998, s. 40). Türk milliyetçiliği düşüncesinin merkez kurumu biçiminde ortaya çıkan Türk Ocakları'nın kapatılması bir anlamda Türk milliyetçiliği düşüncesinin de artık

devletin kendi uhdesinde biçimlendirilecek alanlardan birisi olduğunu göstermektedir. Ulus-devletin kurucu partisi Cumhuriyet Halk Fırkası'nın temel paradigmasını belirleyen ilkelerden birisinin *milliyetçilik* olması bu biçimlendirme pratiğini besleyen en önemli gerekçedir aynı zamanda.

Kemalizm/Atatürkçülük, çağdaş Türkiye'de her zaman (gayri resmi ya da yan resmi) tam bir egemen ideoloji olagelmıştır: Çok-partili dönemin ilk yılında da (1950-1960) Yürürlükte kalan 1924 Anayasası'na 1937'de konan, Kemalist tek-partinin siyasi ideolojisini özetleyen '6 Ok' (Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Devletçilik, Laiklik, İnkılapçılık/Devrimcilik); 1960 askeri darbesinden sonra yapılan ve 1980 darbesine kadar yürürlükte kalan 1961 Anayasası'nda kısmen özel adlarıyla korunmuş, kısmen tanımlan ve içerikleriyle devlet ideolojisi olarak sürdürülmüştür (Parla, 1991, s. 14).

Dinsel tanımlamalarla toplumsal katmanların anlamlandırıldığı Osmanlı tecrübesinden bir ulus-devlete geçiş sürecinde tıptı milliyetçilik düşüncesinin millet kavramının oluşmasından önce ortaya çıkması gibi resmi ideolojinin de kurulan yeni devletin halkına milli bilinç inşa etmek için yeni bakış açıları üretmeye başlamıştır. *Türk Tarih Tezi*, *Güneş Dil Teorisi* ve bu merkezde girilen uygulamalar Anadolu'da yaşayan Müslüman unsurlara kendilerini din üzerinden değil, ulus üzerinden tanımlamalarını adeta öğretmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün diğer üçüncü dünya liderlerinden -mesela Cemal Abdül-Nasır'dan- farklı bir modernleşme stratejisi izleyerek ayrıştığını, bu farkın da özellikle Osmanlı/dini geçmişe ait her şeyden koparak *radikal modernleşme* yolunu tercih etmesi ile ilgili olduğunu belirten Öğün'e göre Atatürk, yeni Cumhuriyet'i üzerinde barındıran Anadolu'nun dinsel (İslam) mirası ya da emperyal (Osmanlı) ruhundan kopan bir bellekle ulus-devleti tahayyül etmiş ve bu tür eğilimlerin modernleştirme projesine zarar vereceğini düşünmüştür. Türkçülüğün ise sadece kültürel birikimiyle ilgilendiğini ve bunu da o günün şartlarına göre pragmatik bir biçimde ele aldığını vurgulayan Öğün, Kemalizmin milliyetçiliğin kimi doğrultularını kültürel, siyasal ve ekonomik modernleşme perspektifine yönelik kullanmasını becerebilen, ama net bir biçimde milliyetçilik kaygısı taşımayan bir özelliği sahip olduğunu söyler (Öğün, 2000, s. 135).

1924 Anayasası'nda Türkiye Cumhuriyeti'ni oluşturan toplumsal kütleye ilişkin vatandaşlık bağının vurgulanması bir anlamda yeni devletin millet ve milliyetçilik anlayışının Fransız milliyetçiliğine yakın durduğunu göstermektedir. "*Türkiye'de din ve ırk ayırt edilmeksizin vatandaşlık bakımından herkese Türk*

denir” ifadesinde karşılık bulan tanımlamada din ve etnisiteye yönelik bir vurgulamanın yapılmadığı görülür. Ancak 1924 yılında Halifelik kurumuyla beraber Şeriye ve Evkaf Vekaletinin kapatılmasına ilişkin kanunla Şeyhülislamlığın kaldırılması, Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile medrese eğitime son verilip, eğitim-öğretime yönelik bütün sorumluluğun Milli Eğitim Bakanlığına verilmesi gibi ani uygulamalar, ilerleyen süreçte gelecek yeni devlet ve istenilen toplum yapısını haber verir niteliktedir. Türk ve Yunan milliyetçiliğinin din karşısındaki benzerliklerini inceleyen Grigoriadis. Türkiye’deki bu din merkezli yaklaşım ve kurumlarla mevcut bütün bağı koparan sert uygulamalar için “Sünni İslam günah keçisi ilan edilip marjinalleştirilirken, buna mukabil bir eğilim İslamiyet-öncesi gerçek veya hayali Türk mirasını tanımlıyordu. Bu, Türk ulusunun İslam’ın olumsuz etkisi olmaksızın medeniyetler yaratma potansiyelinin kanıtı olarak methediliyor ve yüceltiliyordu” (Grigoriadis, 2014, s. 95) değerlendirmesinde bulunur. Bir anlamda resmi/Atatürk milliyetçiliği, Gökalp’in *medeniyet* (Batı teknolojisi), *hars* (kültür) ve *din* (İslam) üzerine kurguladığı modernleşme projesinden dini terk ederek ya da kendisi yeniden tanımlayarak yürümeyi tercih ediyordu. İleride değinileceği gibi dinin toplumdaki uzaklaştırılmasına yönelik oluşan boşluğu doldurmak bu resmi milliyetçilik anlayışından ayrılarak sünni omurga üzerine oturan Türk-İslam milliyetçiliği rol alacaktır.

Özellikle Cumhuriyet devrimlerinin ruhunda bu, yeni bir ulus inşa etme kaygısını açıklıkla görmek mümkün. Türk kimliğine ait saf melodilerin Anadolu türkülerinde saklı olduğunu söyleyen ve Batı müziğinin geldiği teknik imkânlardan yararlanarak ancak ulusal bir müzik ortaya koyabileceğimizi söyleyen *Müzik Devrimi*, Cumhuriyet dönemi milliyetçilik uygulamalarının nereye kadar uzandığını açıklamak bakımından önem arz etmektedir.

Resmi söylemsel düzeyde değişime uğrayarak laik, cumhuriyetçi, dil ve kültür merkezli, hatta etnik çağrışımla da yeniden tarif edilen bu yeni Türk milleti fikrinin halk nezdinde genel kabul gördüğünü ve tamamen benimsendiğini varsaymak doğru olmaz. Mübadeleyle (1924) gayrimüslimlerden arındırılan Anadolu ve Trakya’da Atatürk devrimleriyle başlayan süreç Müslüman ahalinin tamamına laik Türk kimliği atfedilmesi ve benimsetilmesi çabalarını kapsar. (Dörmez, Enneli, Altuntaş, 2010, s. 90).

Bu tarihsel müdahale, ilerleyen yıllarda devletin kendi bürokratik aygıtlarınca üretilen ve güncel koşullara göre biçimlendirilen milliyetçilik anlayışının dışında farklı dernekler, yayınlar ve çok partili siyasal hayata geçince diğer politik örgütlerce yeniden yorumlanan öteki milliyetçiliklerin doğmasını sebep olmuştur. Devletin kendi bürokratik aygıtlarınca temsil edilen milliyetçilik anlayışını *resmi* veya *Atatürk milliyetçiliği* biçiminde tanımlayan Canefe, Türkiye’de kendisine alan bulabilen diğer milliyetçilik türlerini *Sol-milliyetçilik* veya *ulusal milliyetçilik*, *liberal milliyetçilik*, *etnisist milliyetçilik* ve son olarak *muhafazakar milliyetçilik* biçiminde sıralıyor (Canefe, 2007, s. 6).

1.4. CUMHURİYETÇİ KÖYLÜ MİLLET PARTİSİ’NDEN (CKMP) MİLLİYETÇİ HAREKET PARTİSİ’NE (MHP) TÜRK-İSLAM MİLLİYETÇİLİĞİ

8-9 Şubat 1969 Adana Kurultayı ile Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP), Milliyetçi Hareket Partisi’ne (MHP) dönüştü. Türkiye’de politik milliyetçiliğin belirleyici adresi konumundaki siyasal harekete evrilen MHP’nin ortaya çıkışı aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki Soğuk Savaş dönemine denk gelmesi açısından da dikkate değerdir. Sosyalist Sovyet bloğu ülkeler ve kapitalist Batı bloğu ülkeleri arasında biçimlenen, gerilimlerle dolu politik faaliyetlerle şekillenen bu dönem doğal olarak Batı bloğu içerisinde yer alan ya da Türkiye gibi bu bloğa yaslanan ülkelerde komünizmin bir tehdit halinde algılanmasını doğurmuştur (Bora, 2000, s. 52). Ki CKMP’nin 1965 seçimleri için hazırladığı Seçim Bildirisi’nde de *komünizm tehlikesine* ilişkin cümleler okunur: “*Komünizm tehlikesini mutlak surette yok edeceğiz. Türkiye’de komünizmin kökünü kazıyacağız. Bunun için bütün iktisadî, hukukî, kültürel tedbirleri alacak, Türk Milletinin demokratik, milliyetçi ve maneviyatçı bir istikamette gelişmesine ve ilerlemesine çalışacağız*” (1965, s. 29).

CKMP’nin 30 Temmuz-1 Ağustos 1965 tarihlerinde Ankara Büyük Sinema salonunda gerçekleştirilen 7. Olağanüstü Büyük Kurultayı’nda Genel Başkanlığa seçilen Alparslan Türkeş’in siyasal bir aktör biçiminde belirmesi sivil milliyetçilik tarihimiz açısından önemlidir. Aynı yıl gerçekleşen genel seçimler için miting gezilerine çıkan Türkeş’in Edirne’deki konuşmasında yine komünizm tehdidine ilişkin konuşmalar yaptığı görülür. *Türk solunun legal siyaset yapma*

pratiği açısından önemli bir deneyim biçiminde değerlendirilebilecek Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) de alanlarda etkili olmaya başladığı 1960'lar, adeta 70'lerde sıcak çatışmaya dönüşecek sürecin ilk işaretleri gibidir. Türkeş bu miting konuşmasında TİP'i kastederek, üçüncü enternasyonalin *kızıl havasıyla* siyasete girenlerin "*Kol ırgadı aşıklığı rolüne çıkararak masum vatandaşları kandırmaya çalıştığı uyarıları yaparak bunların millet, vatan, aile ve din gibi en mukaddes*" inançlara düşman oldukları propagandasını yapar (Öznur, 1999a, s. 112). 1965 Seçimleriyle beraber TİP 15, CKMP de 11 milletvekili ile Mecliste temsil edilme hakkı kazanırlar.

CKMP'nin MHP'ye dönüştüğü Adana Kurultayı politik milliyetçiliğin Türkiye'deki en önemli damarının sonraki yıllarda inşa edeceği paradigmasının değişimini haber vermesi açısından dikkate değerdir. Parti ambleminin *Üç Hilal* olarak değişiminden, söylemin İslami vurgulara sistemli biçimde evrilmesi MHP'nin milliyetçilik anlayışının resmi-Atatürk milliyetçiliğinden farklarını net biçimde ortaya koymaya başladığının da göstergesidir adeta. Parti ambleminin değiştirileceği fikri ile girilen kurultayda iki öneri vardır. Birisi *Üç Hilal*, diğeri *Bozkurt*. Bu amblem meselesinin kurultaydan çok daha önce tartışılmaya başlandığını CKMP'nin gayri resmi yayını olarak niteleyebileceğimiz ve Kasım 1966 tarihinden itibaren 15 günlük olarak yayınlanmaya başlayan Milli Hareket isimli derginin 14 Kasım 1967 tarihli sayısından öğreniyoruz. Orada 24-25-26 Nisan 1967 tarihinde Ankara'da CKMP'nin toplanacak Büyük Kurultayı ile ilgili bir bilgilendirme metninde "Amblem ve Partinin Adı Meselesi" alt başlığında partinin terazi biçimindeki amblemin Anadolu'daki teşkilatlardan gelen haberlere göre Türkeş'in Genel Başkanlığındaki değişimin aksiyoner yüzünü taşımadığı ve iki eğilimin belirdiği yazmaktadır. Buna göre en güçlü ihtimallerin Türklüğü temsil eden *Kurtun* ve Türk ve İslam birliğini temsil eden *Üç Hilal*'in olduğu belirtilir (Milli Hareket, 1967, s. 13). Ancak amblem meselesi bu kurultayda değişmez.

Milliyetçi çevrelerde itibarlı isimlerin başında gelen Osman Yüksel Sendengeçti'nin amblem meselesine yönelik Adana Kurultayı'ndaki tartışmalar sırasında "*Biz Osmanlının torunlarıyız, Üç Hilal'in amblem olması gerekir*" (Öznur, 1999a, s. 166) sözünün kurultayda gördüğü destek ve yine partinin etkin isimlerinden Dündar Taşer, Ahmet Er, İsmail Hakkı Yılanlıoğlu, Galip Erdem,

gibi isimlerin de bu fikirde birleşmeleri neticesinde amblem bu şekilde değiştirilir. Bozkurt amblemi ise partiye göre daha içe kapalı bir organizasyon olarak ele alabileceğimiz gençlik örgütü için tercih edilir. Osmanlı Devleti'nin bayrağı olan Üç Hilal'in MHP'nin resmi parti amblemi biçiminde kararlaştırılması ve Türkeş'in yapmış olduğu konuşmada "*İçimizde Tanrı Dağı'ndan taşıdığımız Ergenekon settini eriten ateş, gönlümüzde, zihnimizde Hira Dağı'ndan doğan güneşin ışığı var. Biz Müslüman Türk'ün öz nizamını, milli nizamını temsil eden milli hareketiz*" (Öznur, 1999a, s. 172) ifadelerini kullanması bir bakıma devletin resmi söylemlerinde temsiliyet bulan Atatürk milliyetçiliğinden bariz biçimde kopulduğunu göstermektedir. Kurultay ayrıca CKMP içerisindeki "laikçi-Kemalist" mahfillerin (Muzaffer Özdağ, Rıfat Baykal gibi) oluşan bu fotoğraf karşısında ayrışmasına neden olduğu gibi ve MHP'yi "dinci", "aşırı sağcı" ve "Atatürk ilke ve inkılaplarına muhalif bir çizginin temsilcisi" biçiminde değerlendirmelerine yol açmıştır (Öznur, 1999a, s. 184). Türkeş liderliğindeki CKMP'nin İslami söylemi aslında adım adım getirdiği görülür.

Adana Kurultayı'ndan önce yapılan ve 1967 yılında Ankara'da gerçekleştirilen Büyük Kurultay'daki önemli konuşması aslında ilerleyecek söylemine işaret etmektedir. Orada Türkeş, Türk milletini "*Türklük gurur ve şuuruna, İslam ahlak ve faziletine, yoksullukla savaşa, adalette yarışa, birliğe, kardeşliğe, kısacası hak yolu, hakikat yolu, ALLAH yoluna*" çağırıldığını söyler (Milli Hareket, 1967, s. 7). 27 Mayıs askeri darbesinin *kudretli albayı* Alparslan Türkeş'in Milli Birlik Komitesi'nden tasfiye edilerek Hindistan'a gönderildiği sürgünün ardından bir grup arkadaşı ile beraber siyaset yapmak amacıyla girdiği ve aslında ele geçirdiği CKMP sürecinde toplumsal tanıklıklarının belirleyici olduğu iddia edilebilir. Propaganda yapmak için alanlara inen ve Anadolu'daki teşkilatları gezerken yaşadığı deneyim burada etkili olmuştur. 1960'lı yılların toplumsal koşulları altında henüz kentleşmemiş ve adından da anlaşılacağı üzere *Köylü Millet'e* seslenen bir partinin lideri olarak oylarını istediği taşra sosyolojisinin değerleri üzerinden ancak kendisine bir alan aralayabileceği gerçeğini gören Türkeş'in giderek artan bu İslami söylemi buna göre şekillenmiştir.

Bora'ya göre ise CKMP'deki bu değişim "*Müslüman kitlelerin anti-komünist tahrik ve sloganlarla seferber olduğu konjonktürün verdiği esinden ve*

uzun vadeli büyüme hesapları yapılırken bu potansiyelin vadedtiği kitleselleşme imkanının gözetilmesinden kaynaklanmıştı” (Bora, 1991, s. 45) ve Türkeş’in İslam’a yüklediği anlam salt araçsaldı. İslam, Türklüğü güçlendirici bir etkendi ve asıl olan Türklüktü. Ki MHP’nin söylemlerini taşıyan Milli Hareket dergisinin 48-49. sayısında Hitler’in “Das Program” isimli kitabının tam sayfa ilanını görmek bu bakımdan ilginçtir. “İkinci Dünya Savaşının en önemli kişisi Hitler’in lideri bulunduğu Nasyonal Sosyalist Partinin Programı ‘Das Programı’ı yayınevimiz ilk defa Türkçe’ye çevirtirdi. Hitler’i iktidara getiren bu program kitap halinde Ekim ayında Milli Hareket Yayınları arasında çıkıyor” (Milli Hareket, 1970, s.24) cümleleriyle derginin tam sayfa arka kapağı bu ilana ayrılırken, içeride dağıtımı yapılan kitaplar listesinde İslam Peygamberinin hayatını anlatan kitaptan, İmam Gazali’nin “İlahi Nizam” kitabına kadar genişleyen bir liste de görülür.

Takip eden 1970’li yıllarda hem Soğuk Savaş döneminin konvansiyonel psikolojik havası, hem siyasetin sertleşerek sokağa taşması ve sağcı politik söylemin komünizm karşıtlığı düşünülürse, MHP’nin ideolojik fotoğrafını belirleyen en önemli niteliklerinin 1-Müslüman Türk söylemi, 2-Komünizm karşıtlığı olduğunu aşıkadır. Bu dönem ayrıca İkinci Dünya Savaşı sonrası milliyetçiliğin dünyanın farklı coğrafyalarında yeniden etkin olduğu, emperyalist ülkelerin tahakkümü altında yaşayan sömürge ülkelerinin ve toplulukların bağımsızlıklarını elde etmek için giriştiği mücadeleyi kapsamaktadır. Bu düşünce MHP’nin politik söylemlerinden birisi olan *Esir Türkler/Esir Türk İlleri* meselesiyle gündeme gelir. Bu, özellikle sosyalist bloğun lideri konumundaki Sovyetler Birliği sınırları ve yine komünizmle yönetilen Çin Halk Cumhuriyeti devleti toprakları içerisinde yaşayan Türk toplulukları muhatap alan bir söylemdir. Politik Türk milliyetçiliğinin ülke dışındaki topluluklara ilgisinin daha CKMP döneminden itibaren ifade edilmeye başlandığını da belirtmek lazım. Mesela 5 Haziran 1966 tarihinde yapılan Kısmi Senato Seçimleri münasebetiyle partilere radyoda 21.5.1966 tarihinde verilen konuşma saatinde CKMP’nin lideri olarak Alpaslan Türkeş’in yaptığı konuşma şu şekildedir:

Geçmiş devrelerde çeşitli partilere mensup hükümetler dış politikalarda pasif, hatalı ve her biri ayrı ayrı birer gaf ve gaflet olan davranışlarda bulunmuşlardır. Bunların başında, yeni bağımsızlığına kavuşan Asya ve Afrika devletlerine karşı gösterilen ilgisizlik ve kayıtsızlık gelir. Ayrıca Arap memleketlerine ve özellikle Cezayir’e karşı uygulanmış olan menfi politika ne

tarihimize ne de milli haysiyetimize uygun düşmemiştir. Fakat bizden Kars, Ardahan, Artvin ile Boğazları isteyerek hayatımıza kasteden Stalin Rusyası'na karşı, bize yardım elini uzatan Batı devletlerine ve Amerika'ya doğru dostluk göstermekliğimiz ve NATO ittifakına girmekliğimiz gayet isabetli bir politika olmuştur (CKMP'nin Radyo Konuşmaları, 1966, s. 7).

Bu konuşma, resmi/Atatürk milliyetçiliğinin sınırlarını Anadolu coğrafyası biçiminde belirlemesine karşın, ruh köklerini CKMP'den önceki dergi ve dernekler etrafında toplanan sivil Türk milliyetçiliği mahfillerinde bulunabilen, Türkiye dışına yönelik ilginin milliyetçilik algısındaki temel farkları göstermesi ve bu izleğin politik milliyetçilikte devam ettiğini işaret etmesi bakımından önemlidir.

Meşe, Türkiye'deki komünizm karşıtlığını Soğuk Savaş yıllarından çok öncelere, Osmanlı-Rus Savaşı'nda yaşanan olaylara kadar çekerek Anadolu'da var olan bir *Moskof* imgesinden bahseder. Negatif nitelikli bir imge olan Moskof imgesinin oluşmasında 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı ve sonuçlarının Türk toplumu üzerinde derin izler bıraktığını, yaklaşık 500 yıl yaşanan bugünkü Bulgaristan sınırlarındaki Müslüman Türk toplumunun katledilmekten kurtulmak ve göçe zorlanmak sebebiyle Anadolu'ya sığındıklarını belirtir. Ki bu savaş sırasında Edirne ve Tuna vilayetleri dışında kalan bütün Türkler yok olmuş ve bir milyondan fazla insan Anadolu'ya sığınmıştır (Meşe, 2017, s. 34).

Politik Türk milliyetçiliğinin Türkiye dışındaki Türk topluluklarına ilgisinin yoğunlaşarak MHP döneminde belirleyici söylemlerden birisi olduğu görülür. Türkeş'in *Türk Birliği ve Turancılık* meselesine ilişkin görüşü Türk devletini zor duruma sokacak girişimlerde bulunmadan *Dış Türkler* ile ilgilenmek, esaret altında yaşadıkları emperyalist devletlerden bağımsızlıklarını kazanmalarına yardımcı olmak ve bunu yaparken kesinlikle *silaha sarılmamak* yönündedir (Türkeş, 1988, s. 12). MHP'nin Türkiye Cumhuriyeti sınırları ötesinde yaşayan Türk topluluklar için kullandığı *Dış Türkler* ya da *Esir Türkler* kavramı ülke içine yönelik propagandayı amaçlayan seçim bildirilerine kadar yansımıştır. 1977 yılında dağıtılan seçim beyannamesinde CKMP döneminden beri devam eden ilginin bizatihi Türk topluluklarına yoğunlaşarak yinelendiğini görülür bu yüzden: "*Dünya Türklüğünün, insan haysiyetine yaraşır temel haklara kavuşması ve bulunduğu ülkelerde insanca yaşaması, hem milli hem de insani bir ülküdür*" (Milliyetçi Hareket Partisi Seçim Beyannamesi, 1977, s. 51).

MHP bünyesinde ete kemiğe bürünen politik Türk milliyetçiliğinin, Atatürk milliyetçiliğinden farklı olarak Dış Türkler'e yönelik ilgisi ayrıca parti söyleminin dışında yapının yarı resmi yayın organlarında ve gençlik teşkilatlarının faaliyetlerinde de sürmüştür. Mesela 1970'li yıllarda MHP'nin politikalarını destekleyen yayınları ile öne çıkan Devlet gazetesinin 14 Temmuz 1974 tarihli 297. sayısında birinci sayfasını boydan boya sağ yumruğunu yukarı kaldırarak zincirlerini kırmış bir Esir Türk resmi kaplar. Manşet ise şudur: “Yaşasın Dünya Türklüğünün Bağımsızlık Savaşı” (Devlet, 1974, s. 1). Yine o yıllarda Ülkü Ocakları tarafından çıkartılan ve risale boyutundaki “Esir Türkler- Yaşasın Dünya Türklüğünün Bağımsızlık Mücadelesi” isimli kitapçıkta “*Türklük alemi Hakkın nizamının yeniden kurulabilmesi için müstakil ve hür olmalı, Türk Birliği yeniden teessüs etmelidir (...) Türk Ülkücü Hareketinin Ocaklı neferleri de her sahada Türk Milletinin hür ve bağımsızlığı için mücadelelerini bütün cephelerde sürdürmektedirler*” (Esir Türkler, -Yayın Tarihi Belirtilmemiş-, s. 3-4) denilmektedir.

MHP'nin millet kavramına yüklediği anlamı çözümleyebileceğimiz temel metin hiç kuşkusuz Alparslan Türkeş'in imzasını taşıyan ve hareketin ideolojik çepçerlerini inşa eden “9 Işık Doktrini”dir. *Milliyetçilik, Ülkücülük, Ahlakçılık, Toplumculuk, İlimcilik, Hürriyetçilik, Köycülük, Gelişmecilik ve Halkçılık* biçiminde sıralanan doktrinlerin yer aldığı kitapta Türk tanımı “*Kalbinde başka bir ırkın gururunu taşımayan ve kendisini samimi olarak Türk hisseden ve Türklüğe adayan herkes*” (Türkeş, 1975, s. 15) biçimindedir. Burada karşımıza çıkan *ırk* vurgusu, Smith'in millete ilişkin tanımını hatırlatır niteliktedir (Smith, 1994, s. 42). Belirleyici unsurun etnik kimlik olduğunu önceleyen bu tanımda “*kendisini samimi olarak Türk hisseden*” ifadesi ise Türk ırkından olmasa bile bu kimliğe samimi bir şekilde eklemleme ve adanmışlığı da içine katıyor. Netice itibarıyla Türk kimliğinin adresini aradığımızda MHP'nin *mito-politik* söylemlerinin Orta Asya Türk tarihinden de beslendiğini, Ergenekon destanı ve bozkurt gibi Türk mitolojisinin temel taşıyıcı sembollerini Kemalizmden devralarak İslam-Türk tarihi ile bütünleştirdiği pekala tartışılabilir.

Ancak Türklerin İslam öncesi zamanlarını açıklayan bu mitolojik öykünün MHP'nin beslendiği sünni-Türk-muhafazakar kimliğini koruyan Doğu ve Orta Anadolu seçmeninde bir karşılığı olamayacağı için toplumun kolektif belleğinde

sürmekte olan Selçuklu ve özellikle Osmanlı-Türk tarihi bu kimlikte temel zemini inşa eder. MHP'nin Osmanlı bayrağı Üç Hilal'i parti amblemi yapması ve tonu 1970'lerde sürekli artan İslami söylem bunu kanıtlar niteliktedir. Dolayısı ile MHP'nin millet kavramını tanımlarken hem objektif hem sübjektif unsurları bir arada yapılandırmaya çalıştığı görülür. Keza 1970'li yıllarda MHP'nin önemli teorisyenlerinden Kurt Karaca meşhur kitabı "Milliyetçi Türkiye"de milleti tanımlarken ortak kullanılan dil, yurt, ortak kültür ve tarih birliğinin yanı sıra ortak soydan da bahseder. Karaca'ya göre Türk milletini meydana getiren faktörler "*Tabii veya objektif, manevi veya sübjektif olmak üzere ikiye ayrılır. Tabii veya objektif faktörlerin başında dil, yurt ve soy birliği gelir. Manevi sübjektif faktörler ise, bilhassa kültür, ülkü tarih ve bağımsız olarak birlikte yaşama arzusudur*" (Karaca, -Basım yılı belirtilmemiş-, s. 16). Bu tanımlama adeta bize, milliyetçiliğe dair 1970'lere kadar ulaşmış mevcut bütün literatürün taranarak ulaşılabilecek en operasyonel cümle bütünlüğü duygusunu verir.

Politik ihtiyaç ve günün koşullarına göre kullanılmaya müsait bir tanımlama olduğu pekala açık olan bu millet kavramı görüleceği gibi hem Fransız tipi Batı Avrupa milliyetçiliğini hem de Alman tipi Doğu milliyetçiliğini sentezleyen bir bileşim. Yine 1977 yılında yayınlanan ve MHP'nin temel metinlerindin birisi olarak ele alabileceğimiz "Sorulu-Cevaplı Milliyetçi Hareket Partisi El Kitabı"nda da millet ve Türklük kavramlarına hareketin yüklediği anlamlar tekrarlanır. Buna göre "*Millet, mazide, halde ve gelecekte mevcut olabilen tek canlı varlıktır*" (1977, s. 47). Bu ifade de bize Renan'ın millet tanımını hatırlatır. Özellikle *mazi* ve *hâl* yani şimdi yaşanan zaman dilimine ilişkin vurgular bunu gösteriyor. Renan önce mazi sonra hâle ilişkin şöyle demektedir: "*Biri, müşterek olarak zengin bir hâtıralar mirasına konmadır. Öteki, bugünkü birlikte yaşama rızası, tüm olarak elde edilen mirası değerlendirmeye devam etme iradesidir*" (Renan, 1946, s. 120).

Öteden beri MHP'de temsiliyet bulan milliyetçilik düşüncesinin ırkçılık ve faşizm ile ilgisini kuran yaklaşımlar söz konusudur. Oysa bahsettiğimiz bu el kitabında *Nazist Hitler ırkçılığının* yanı sıra, komünizm maskesi kullanılarak sınırları içerisindeki toplumları sömüren Rus ve Çin ırkçılığının karşısında bulunduğu belirtilirken, "*Başka milletleri küçük gören, dünya barışını tehlikeye koyan antropolojik ırkçılık, Türk Milliyetçilik Ülküsünün dışındadır*" hatırlatması

yapılır (1977, s. 48). Bu hatırlatmanın hemen girişinde ise Türklük kavramının ne olduğu açıklanırken bunun ölçüsü “Türklük şuuruna erişmek” ve “samimiyet” olarak açıklanır. Devamında da kendisini Türk biçiminde sayan, “Ben Türküm” diyen herkesin bu tanımın içine girdiği belirtilir. Hatta Türkeş bu meseleyi bir örnekle genişletir: “*Efendim, ben Türk’üm, nüfus kağıdında da T.C. vatandaşı yazılı, Türk milletini seviyorum, İstanbul’da işlerim de çok iyi, iyi kazanıyorum. Ama Yunanistan’ı, İsrail’i de çok seviyorum, kazancımın bir kısmını da oraya taşıyorum*” diyen bu zihniyette birisinin Türk olamayacağını altını çizer (Türkeş, 1988, s. 19).

Ülkücü kültür-sanat dünyasının önemli isimlerinden Ömer Lütfi Mete’nin bu konudaki görüşleri de meseleyi açıklamak bakımından önemlidir. Muhtemelen CKMP dönemini kastederek “*başlangıçta laik nitelikli, kentli bir harekettir. Böyle olduğu için de Kemalizm ile neredeyse özdeş denecek yakınlıktadır*” dedikten sonra o yılların yönetici kadrolarının dindar değil, ancak dine saygılı olduklarını belirtir. Hızlanan göç hareketliliği neticesinde bu toplumsal devinimin Türkiye ile beraber Türk milliyetçiliğini de dönüştürdüğünü, başlangıçta bozkurt simgesi ile temsil edilen Türkçü-Turancı çizginin zamanla terk edilerek bozkurtun hilal içine alındığını ve din eksenli tartışmalarda böylece “rahatlamak” için İslam’ın net bir şekilde ırkın önüne konulduğunu söyler. “*Burada yalın bir gerçekliği ifade bağlamında ‘ırk’ diyor, ‘ırkçılık’ demiyoruz; çünkü Türk Milliyetçileri’nin ezici çoğunluğu ta baştan beri sistematik anlamda ırkçılığı reddetmişlerdir. Aksi halde Türkiye’deki Türk Milliyetçileri’nin önde gelen isimleri arasında yer almış - sözgelimi- Kafkas kökenliler dışlanmış olurlardı. Oysa biliyoruz ki, bugün bile MHP vitrinindeki kişilerden pek çoğu Çerkez ve Kürt kökenlidir*” (Mete, 2008, s. 703).

Resmi-Atatürk milliyetçiliğinin dışında MHP’de temsiliyet bulan ve Anadolu sosyolojisinde belli bir öykünün izleğini süren (İslam, Osmanlı-Türk tarihi) milliyetçilik düşüncesinin en derli toplu teorik metni olarak değerlendirebileceğimiz ve Ayhan Tuğcugil adı ile yayınlanan “Türk Milliyetçiliği Fikir Sistemi-Teori” isimli kitap mevcut literatürdeki yorumlara atıf yaptıktan sonra “*dil, kültür, din, soy, vatan, tabiyet, ülkü, tarih, menfaat birliklerinin birkaçının (veya hepsinin) belirlediği bir cemiyet birimidir*” tanımını getirir ve bunlardan çoğunu bünyesinde barındıran milletlerin en güçlü,

mensubiyet şuuru ve milli birliğe sahip olduklarını söyler. Buna göre Türk milleti bu tanımdaki hemen bütün unsurlara sahiptir ve bu dünya üzerinde pek nadir millet için varolan bir durumdur (Tuğcugil, 1978, s. 87-88).

MHP'nin Türk milliyetçiliğine yüklediği anlam açısından başvurduğumuz temel kaynak olan "9 Işık"ta "*Türk Milletine karşı duyulan derin sevgi, bağlılık ve onu güç durumdan kurtarıp, kuvvetli, her çeşit korkudan, baskıdan uzak, şerefiyle yaşayan, müreffeh, mutlu ve modern uygarlıkta en ön safa geçmiş bir hale getirmek isteği ve bu isteğin yarattığı duygudur*" (Türkeş, 1975, s. 15-16) biçiminde bir tanıma ulaşırız. Ancak bu spesifik tanımla MHP milliyetçiliğini anlamak yeterli olmaz. Bu yüzden yan metinlere ihtiyaç duymak kaçınılmazdır. Kurt Karaca 1969 yılında Devlet gazetesindeki yazısında böyle bir ihtiyacı giderir ve Türk milliyetçiliğinin üç ana temel üzerine oturduğunu yazar. *Kültür Milliyetçiliği, Ekonomik Milliyetçilik ve Siyasi Milliyetçilik* biçiminde sıraladığı temellendirmede mesela Kültür milliyetçiliğini açıklarken yaslandıkları doktrin in kesinlikle ırkçılığı ve kafatasçılığı reddettiğini not düşer (Akt., Öznur, 1999c, s. 307). Atatürk milliyetçiliği ve ırkçı kavrayıştan uzak bir iklim kurmak isteyen MHP milliyetçiliğinin yönünü belirleyen en önemli ayırım hiç kuşkusuz *Türk-İslam* vurgusunun yoğun tonudur. Bora, 1960'ların sonundan itibaren 70'lere doğru giderek tercih edilen İslami söylemin Türklüğü güçlendirici, milli kimliği pekiştirici bir unsur biçiminde tutulduğunu ve asıl olanı Türklüğün belirlediği görüşündedir (Bora, 1991, s. 45).

1.5. ÜLKÜCÜLÜK

CKMP'den MHP'de evrilen süreç içerisinde Türk siyaset literatürüne katılan en önemli kavramlardan birisi de hiç kuşkusuz *ülküçülük* ve bu düşüncenin mekanı olarak *Ülkü Ocakları* teşkilatlarıdır. Varlığını günümüzde de sürdüren bu legal gençlik teşkilatının kurulmuş tarihi 1966'ya, Türkeş sonrası CKMP dönemine kadar gitmektedir. İlk olarak Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesinde kulüp kurmak ve pano açmak amacıyla öğrencilerin Ülkü Ocağı adı altında oluşturduğu yapı 25 Nisan 1966'da tüzüğünü yayınlar. 1968 yılına gelindiğinde ise bütün üniversitelerde aynı isimle teşkilatlar açılmaya başlanır (Turhan, 2016, 1). Ki Öksüz'e göre de ülküçülük 1969'dan bugünkü anlamını kazanmaya başlamıştır (Öksüz, 2007, s. 26).

1969 yılına gelindiğinde ise farklı üniversitelerde kurulan bu öğrenci dernekleri Ülkü Ocağı Birliği ismini alır (Turhan, 2016, s. 21). Kurulan birliğin İstanbul şubesinde 29 Mayıs 1969'da yayınlanan bir bildirisi İslam tonunun MHP'de temsiliyet bulan milliyetçilik açısından işlevselliğini göstermektedir. İstanbul'daki Ülkü Ocaklılar Ayasofya Camii'nin isminin Fatih Camii olarak değiştirilmesini ve ibadete açılmasını isteyen bir basın bildirisi yayınlamışlardır çünkü (Turhan, 2016, s. 25). Bu dönem aynı zamanda Türk solunun üniversiteler ve siyasette etkin olduğu, meclis dışı arayışlara yöneldiği yıllardır. CKMP ile Meclis'e giren ve demokratik süreçlerle mücadelesini vermek amacını güden TİP'in etkinliğini zayıf bularak farklı yapılanmalara yönelen farklı sosyalist legal ve illegal örgütlerin üniversitelerde etkinlik kurma istediği zamanlardır. Hatta *Milliyetçi/Toplumcu Türkeşçi* (Ülkücü) gençlerle, Mihri Belli'nin yönetimi altına girmiş olan sosyalistler sık sık çatışıyorlar. Çatışma yerleri genellikle fakültelerdir (Sayılğan, 2009, s. 354). Ayrıca MHP'nin siyasal hayatımıza girmesini takip eden 1970 yılında ideolojik anlayışı, milliyetçi-muhafazakar zemin üzerinde bir İslami kimlik inşa etmeye dayanan ve Necmettin Erbakan liderliğinde *Milli Nizam Partisi* (MNP) ile siyasal İslamcılık politik bir adrese dönüşür (Bora, 2017, s. 470).

Ülkü Ocakları yapılanması, 1960'ların sonundan itibaren önce üniversiteler ve sonra ülkenin farklı şehirlerinde teşkilatlanarak özellikle 1970'lerde taşradan büyük kentlere üniversite eğitimi almak için gelen muhafazakar öğrencilerin kendilerini anlamlı buldukları mekanların başında gelmiştir. Bu süreç doğal olarak ülkücülüğün toplumsallaşma dinamiklerini hızlandırmıştır.

Hatta Ülkü Ocak'lılarda radikallikleri, fedakarlıkları, hareket özgürlükleri, en önemlisi güçleri ve etkililikleri nedeniyle, 'hareket'in asli dayanağını kendilerinin oluşturduğu bilinci vardı. Parti'yi oportünist unsurlardan oluşan ve/veya legal zorunluluklar gereği kurulmuş tali bir yapı olarak küçümseme eğilimi yaygındı. 1970'lerin ortalarından itibaren 'milliyetçi hareket' veya 'Türk milliyetçileri' kimliklerinin yerini 'ülkücü' kimliğinin almasında, Ocak tabanının bu eğiliminin payı belirleyicidir (Bora, 1991, s.59).

“Milli Doktrin-9 Işık” kitabında Türkeş'in “Ülkücülüğümüz nedir?” sorusuna verdiği cevap “*Ülkücülüğümüz; Türk Milletini en kısa yoldan, en kısa zamanda modern uygarlığın en üst seviyesine çıkarmak, mutlu, müreffeh hale*

getirmek, bağımsız, özgür, kendi haklarına sahip bir hayata kavuşturmak” (Türkeş, 1975, s. 17-18). Modernleşmeci ve kalkınmacı bir paradigma üzerinden açıklanmaya çalışılan ülkücülüğün süreç içerisinde bu tanımı aşan farklı anlamlarla genişlediği görülür. Mesela 1970’li yıllarda MHP’nin önemli kurmaylarından Nevzat Kösoğlu’na göre Türk tarihinin bilinen ilk büyük ülkücüsü Çin Sarayında yanındaki 40 yiğidi ile isyana kalkan Kürşat’tır. Bununla beraber ülkücülüğün en büyük örneğini İslam Peygamberi vermiştir (Akt., Öznur, 1999c, s. 110).

Ülkücülük tanımını metafizik anlama oturtan en önemli metinlerin başında “Ülkü Yolu” kitabı gelmektedir. İslam öncesi Türk tarihinin mitolojik kahramanı Oğuz Han’dan başlayıp, Selçuklulardan Alparslan ve Osmanlılardan Osman Bey’in alperenleri, gazi dervişleri dönün ülkücüleri şeklinde tanımlanırken, varlık nedeni Türk tarihi, hayat görüşlerinin temel esası da İslam dini olarak belirlenir. Türklüğün beden, İslam’ın ise bu bedenin ruhu olduğunun hatırlatıldığı bu kitapta ülkücülerin amacının bilim, teknik, sanat, ahlak ve maneviyatta insanlığın en ön safına geçmek, insanlığın girdiği yeni medeniyette kuruculuk görevini yerine getirecek “Nizam-ı Alem davasının” davacısı Büyük Türkiye’yi gerçekleştirmek biçiminde tarihsel bir bütünlük kurulur (Zeybek, 1979, s. 12).

Türk milliyetçiliği düşüncesinin 1970’li yıllarda İslami söylem ile iç içe geçmesinin temel metinlerini oluşturan kuşkusuz en önemli isim Seyyid Ahmet Arvasi’dir. MHP’ye yakın bir politik çizgi takip eden, adeta partinin gayri resmi yayın organı diyebileceğimiz Hergün gazetesinde 1978 yılından itibaren “Türk-İslam Ülküsü” başlıklı yazılarıyla politik taban üzerinde önemli etkiler meydana getiren Arvasi’nin bu yazılar çerçevesinde ürettiği söylem Anadolu’nun muhafazakar şehirlerinden üniversiteler okumak amacıyla metropol kentlere akan genç kuşaklar üzerinde derin izler bırakmıştır. Hatta Öznur’a göre daha sonra aynı isimle “Türk-İslam Ülküsü” olarak yayınlanan bu metin ülkücü hareketin “manifestosu” niteliğindedir (Öznur, 1999d, s. 493). Bu metin ile beraber 1970’lerin Ülkü Ocakları çevresinde toplanan Türk milliyetçisi genç kuşakların kendilerini tanımlama biçiminin “Türk-İslam Ülkücülüğü” olduğu pekala söylenebilir. Türk-İslam Ülküsü söyleminin gerisinde ise Türk-İslam Sentezi fikri vardır ve bu fikri ortaya atan Türkeş’in subay arkadaşlarından olup CKMP’den MHP’ye evrilme süreçlerinde parti içerisinde muhafazakar kanadı temsil eden

isimlerin başında gelen Ahmet Er'dir. Er'in ortaya attığı bu görüşe daha sonra Aydınlar Ocağı sahip çıkmıştır. Ahmet Er ile özel görüşmesi sırasında Arvasi, Türk ve İslam kelimelerinin iç içe geçtiğini, dolayısıyla “homojen olmayan nesnelere bir araya gelişi”ni kasteden *sentez* kelimesi bu durumu açıklamakta yetersiz kaldığını söyledikten sonra bir “başka ifade bulalım” önerisini getirir. Bunun üzerine Er, “Türk-İslam Ülküsü”nü dile getirir (Öznur, 1999d, s. 496). Arvasi, kitabının hemen girişinde aslında “ülkücü milliyetçilik” düşüncesinin de tanımına ulaşabileceğimiz bir gerekçe sunarak şöyle der:

Türk-İslam kültürüne, Türk-İslâm medeniyetine, Türk-İslâm ülküsüne bağlı, Türklük şuur ve vakarına, İslâm imân, aşk, ahlâk ve aksiyonuna sahip, Türklüğü bedeni, İslâmiyet'i ruhu bilen, milletini teknolojik hamlelerle dünyanın bir numaralı devleti yapmak özlemi ile çırpınan, dünya Türklüğünün, İslâm dünyasının ve bütün mazlum milletlerin ümidi olmaya namzet bir gençlik yetiştirmekten başka çaremiz yoktur. Din ve milliyet, zıt değerler değildir. Bu sebepten, “sentez”, tez ile anti-tez arasında söz konusu olacağına göre, yıllardan beri kullandığımız “Türk-İslâm sentezi” yerine, “Türk-İslâm Ülküsü” sözü daha uygun olur düşüncesi ile kitabımızın adını, “TÜRK-İSLÂM ÜLKÜSÜ” olarak seçtik. Bunu ısrarla kullanacağız (Arvasi, 2015, 26-27).

1970'lerin ikinci yarısından itibaren Ülkü Ocakları teşkilatları çevresinde artık popüler bir tanımlama olarak beliren *Türk İslam ülkücüsünün* tanımı Arvasi'nin ve dönem itibarıyla MHP'nin yükselen İslami söylemine eklenen, çoğu Türk milliyetçisinin tercih ettiği bir kavram niteliğiyle, Türk olmanın ve İslam olmanın aynı anlama geldiğine yönelik ifadelerde anlam bulur. Arvasi gerek Hergün gazetesinde ve gerekse yükselen İslami söylemin temsil edildiği ve Ülkü Ocakları Genel Merkezi çevresindeki gençler tarafından yayınlanan Nizam-ı Alem, Hasret, Genç Arkadaş isimli dergilerde kaleme aldığı yazıları ile Türk-İslam ülkücülüğünün laikçi, jakoben, Kemalist resmi ideolojiye karşı, milli ve İslami bir dünya görüşüne yaslandıklarının altını çizer. İdeal olarak Osmanlı tecrübesini göstererek, bu idealden hareketle tarihin eski devirlerindeki gibi yeniden bir büyük Türk-İslam medeniyeti kurulabileceğini belirtir (Öznur, 1999d, s. 499). 22 Haziran 1978 tarihli Hergün gazetesinde “Türk-İslam Ülkücüsü kimdir biliyor musunuz?” sorusuna verdiği cevap “*Kendisini Allah ve Rasulü'nun davasına adanmış, sırf Allah rızası için canını, malını ve mevkiini, din ve devleti, mülk ve milleti için fedaya hazır, şanlı, mukaddes, ay yıldızlı al bayrağın gölgesinde dövüşen, nefisini düşünmeyen ve ülküsünde fani olmuş yiğitlerdir.*

Onlar büyük ve şanlı tarihimizin doğurduğu Allah ve Resulü'nün hizmetine sunduğu ulvi kadrolar” biçimindedir (Öznur, 1999d, s. 501).

MHP'nin politikleştirerek resmi ideolojinin bürokratik aygıtlarından çekip aldığı ve topluma yayarak kitleleştiirdiği, bunu yaparken toplumun değerlerini içselleştirerek bu değerler üzerinden bir bileşime (Türk-İslam) ulaştırdığı, dolayısı ile tepeden inmece bir pratik uyguladığı için özellikle taşrada/Anadolu'da dirençlerle karşılaşan Atatürk milliyetçiliğinden kendisini ayırıştırmak için ürettiği ve bu söylemin genç kadrolarda (Ülkü Ocakları) temsiliyetini sağladığı ülkücü milliyetçilik için Hocaoglu'nun tespitlerinin bugüne kadar yapılan hem tanımlamalar hem de siyasal çözümler dikkate alındığında daha ufuk açıcı olduğu görülmektedir. Türk Yurdu dergisinin Alparslan Türkeş'in vefatı ardından çıkardığı özel sayıda Hocaoglu “Alparslan Türkeş ve Ülkücülük” isimli bir yazı yayınladı. Ülkücülüğün Türk milliyetçiliğinin özel bir versiyonu olduğunu, kurucusunun Alparslan Türkeş, *Baba Ocağı*'nin MHP olduğunu ancak zamanla kurucusunu aştığını, baba ocağına da sığmadığını belirtir. Baba ocağına sığmama durumunu ise bir *sıhhat alameti* biçiminde değerlendiren Hocaoglu'na göre aynı öze bağlı ama farklı *içtihatlara dayalı* çoğul ülkücülüklerin ortaya çıktığı yorumunu yapar. Çoğalan bu içtihatların ise bir sapma ya da ihanet olarak tanımlanmaması, sıhhat alameti olarak geliştiğinin göstergesi biçiminde değerlendirir (Hocaoglu, 1997, s. 12). Bu yorum bir bakıma 1970'ler boyu tonu iyice artan ve 12 Eylül 1980 askeri darbesi ile kitlesele anlamda hapishanelerle tanışan ülkücü hareketin söylemine sirayet eden İslami kanadın 1993 yılında MHP'den Ülkü Ocakları'nın eski genel başkanlarından Muhsin Yazıcıoğlu liderliğinde kopmasına yönelik bir çözümleridir.

Yazısının ilerleyen bölümlerinde Hocaoglu ülkücülüğü, resmi-Atatürk milliyetçiliğinden ayıran temel nosyonlara girer. Hem coğrafik hem tarihi bakımdan Anadolu sınırlarına sıkıştırmaya çalışılan bir milliyetçilik düşüncesini aşarak *tarihi sığılı reddetmiş, büyük bir ufuk yaratmış ve patlama yapmıştır*. Bunu da siyasallaşarak, toplum ile ilişki kurarak başarmıştır ve siyasallaşması yolu ile daha evvel hayat ile bağları asgari düzeye gerilemiş, *soyut ideden başka bir şey* olamayacakken, ülkücülük sayesinde somut gerçeklerine dünyasına yükselerek ideolojikleşmiş ve kitleleştiirmiştir. Bununla beraber ülkücülük ulus-devletleşme sürecinin hızlanmasına da önemli katkılar sağlamıştır. Çünkü

milliyetçilik netice itibariyle sanayileşmiş toplumların bir izdüşümüdür, oysa Türk toplumu böyle bir sanayileşme sonucunda milliyetçilik düşüncesine ulaşmış değildir. İşte bu yüzden ülkücü hareket ulus-devletin temel ideolojisi olan milliyetçiliğin alt-yapısını hazırlamıştır.

Ayrıca Ülkücü milliyetçilik’de ırkçı, şoven, saldırgan bir Avrupa Milliyetçiliği veya kompleksli bir Üçüncü Dünya Milliyetçiliği reddedildiği gibi, İslam’dan ve hatta kutsal olan her şeyden arındırılmış bir Profan Milliyetçilik de reddedilmiştir. Ülkücülük birçok bakımdan kendine has bir tezdır. Ülkücü Milliyetçiliği, şu milliyetçilik anlayışlarından önemli ölçüde ayrılmaktadır. Avrupai Milliyetçilik, Üçüncü Dünya Milliyetçiliği, Kemalist Milliyetçilik. Ülkücü Milliyetçiliği, başlangıçta bunların her üçü ile de bazı yakınlıkları ve benzerlikleri bulunmasına karşılık zaman içerisinde bir tekamül seyri göstererek onlardan ayrılmıştır (Hocaoğlu, 1997, s. 15).

Bu *tekamül* meselesinin bir tezahürü olarak modernite sonrası dönemi açıklamak olarak kullanılan post-modernite tartışmalarının Türkiye’de yoğun yapıldığı 1990’lı yıllarda ülkücü hareketin önemli yazar ve fikir adamlarından Lütfi Şehsuvaroğlu’nun bir dergide *post-ülkücülük* tanımını üretip çağın gerekleri ve toplumsal gelişimi dikkate alarak hareket açısından yeni bir evreye geçildiğini vurgulaması dikkate değerdir. Kendisi ile gerçekleştirilen söyleşide “*Bulduğunuz yeri politik-felsefi olarak bir tür post-ülkücülük olarak mı tanımlıyorsunuz?*” sorusuna verdiği cevap Şehsuvaroğlu’nun *tekamül* düşüncesine açık olduğunu göstermektedir. Bu isimden rahatsızlık duymadığını, *medeniyet* tartışmalarının yapılacağını düşündüğü 21.yüzyılda yeni ülkücü kimliğinin ortaya çıkacağını, medeniyet yaratma anlamında ülkücülük açısından yeni tanımlamalara ihtiyaç duyulduğunu söyler (Şehsuvaroğlu, 1996, s. 14).

Ülkücülük tanımının farklılaşabileceğine yönelik “içeriden” yapılan bu yorumlarla beraber takip eden yıllarda İslamcı düşünce dünyasına yakın haftalık bir derginin kapağının “Hangi Ülkücü?” manşeti ile çıkması ilginçtir (Gerçek Hayat, 2000, s. 8-9-10). Turancılık, Türkçülük yaklaşımları ile beraber Ülkü Ocakları, Nizam-ı Alem Ocakları (1993 yılında MHP’den ayrılan Muhsin Yazıcıoğlu ve arkadaşlarının kurduğu BBP’ye yakın ülkücü gençlik teşkilatı) gibi farklı gençlik teşkilatlarında anlam bulan ülkücülüğün izini süren dergide Necip Fazıl’ın *Büyük Doğu* düşüncesine yakın bir ülkücülüğü savunan Naci Altaş ve hareketin İslami tonunu temsil eden en güçlü isim olarak BBP Genel Başkanı

Muhsin Yazıcıoğlu ile yapılan mülakatlar ile sınırlandırılmış yetersiz bir dosya sunuluyordu.

1990'lı yıllarda gerek Hocoğlu'nun, gerek Şehsuvaroğlu'nun ölkücölüğün farklı içtihatları ve yeni tanımlamaları olması gerektiğine yönelik yorumları hareketin muhatap aldığı toplumsal katmanın 1970'lerin dünyası ile açıklanamayacağını, dünyanın ve Türkiye'nin değişen şartları, gelişen imkanları ölçeğinde insanı ve zamanı açıklamak için yeni kelime, kavram ve anlamlandırmalara ihtiyaç gözüktüğünü işaret etmektedir. Hem Hocoğlu hem Şehsuvaroğlu ölkücölüğe ilişkin bu yeni tanımlamaları bir *tehdit* olarak değil, bir *zenginlik* biçiminde değerlendirmektedirler.

MHP ve Ölkü Ocakları'nın 1970'lerde giderek yoğunlaşan İslami söyleminin etkisi ile ölkücölüğün Müslüman kimliğini Türk kimliği ile iç içe geçiren, Türk tarihini İslam öncesi Orta Asya Türk tarihi ile başlatan ama çağlara yön veren Türklüğün İslam'a dâhil olması ile biçimlendiğini bu söylemin ana omurgası haline getirerek resmi milliyetçilikten ayırışan, İslam'ın sünni yorumuna yaslanan, temel metinlerini Soğuk Savaş yıllarının gerilimli atmosferi içerisinde oluşturan, MHP ile organik ilişkisi gözükmese de partinin gençlik teşkilatı biçiminde yapılanan, taşralı muhafazakâr gençlik katmanı üzerine oturan, teşkilatlanma stratejisi hiyerarşik ve militarist bir organizasyona sahip, 1970'lerin politik ortamı içerisinde sol, sosyalist ve komünist legal, illegal örgütlerle sıcak çatışmalara giren Türklük tanımı olduğu söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ÜLKÜCÜ HAREKET VE SİNEMA

2.1. 1970'LERE DOĞRU TÜRK SİNEMASI

Ülkücü hareketin kendisini varedtiği ve toplumsal karşılık bulduğu 1970'ler aynı zamanda uzantısını 1960'lardan itibaren takip edebileceğimiz ve Türkiye'ye has sinema oluşumlarının, arayışlarının yoğun yaşandığı yıllardır. Çok Partili hayata ilişkin yaşanan ilk deneyimin ardından gerçekleşen 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi ve 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasının toplum, siyaset ve sanat üzerinde derin etkilerinin hissedildiği bir dönemdir ayrıca 1970'ler. “12 Mart olayına zemin hazırlayan toplumsal huzursuzluk, tırmanan anarşi, kökeni belli olmayan terör olayları, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengeler, sanki günü gününe bir izdüşümle, sinemamızda da yaşanır. Türkiye'nin alabildiğine çalkantılı, tedirgin, huzursuz bir 10 yılıdır, 1970-80 arası” (Dorsay, 1989, s. 14).

1960'lardan itibaren sırasıyla *Toplumcu Gerçekçi*, *Halk Sineması*, *Ulusal Sinema*, *Milli Sinema*, *Devrimci Sinema* ve *Genç Sinema Hareketi* olarak yaşadığı ülkenin sorunlarına farklı ideolojik çepelerden yaklaşan bir dizi sinema arayışı yaşanmıştır. Tarih, toplum, insan, din, ekonomi, siyaset kurumları başta olmak üzere Türkiye'nin meselelerine kimi zaman birbirini tamamlayan kimi zaman birbirinden kopan itirazlarla biçimlenen bu arayışlar ülkemize has bir sinema dilinin inşası adına dikkate değerdir. 27 Mayıs askeri darbesi ardından yürürlüğü giren 1961 Anayasası'nın meydana getirdiği *özgürlükçü* ortam içerisinde daha evvel eğlencelik ve salt ticari bir aygıt gibi algılanan sinemamıza yönelik yeni duyarlılıklarla yaklaşıldı. Dünyada ve özellikle Türkiye'de yaşanan toplumsal olaylara yakından ilgi duyan bu arayışlar yeni bir sinema dilini tartışılabilir kılmıştır.

Türk sinemasında ilk *gerçekçi köy filmi* olarak tanımlanan ve Aşık Veysel'in hayatını merkez alan “Karanlık Dünya” sonrası çektiği “Yılanların Öcü” (1962) ve 1964'te Berlin Film Şenliği'nde en iyi film seçilen “Susuz Yaz”ın yönetmeni Metin Erksan, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik anlayışının oluşmasını sağlar (Özgüç, -Basım Yılı Belirtilmemiş-, s. 22). Özellikle 1960 ve 1965 yılları arasında, geçmiş sinema deneyiminde rastlanılamayacak biçimde Türk toplumunun sahici meselelerine duyarlılık gösteren ve sinemayı

araçsallaştırarak salt ticaret/eğlence anlayışına yaslanan bakış açısından uzaklaşan bir dizi filmin çekildiğini bir dönemdir bu. Metin Erksan yönetmenliğini yaptığı “Gecelerin Ötesi” (1960) ve “Yılanların Öcü” (1962), “Acı Hayat” (1963), “Susuz Yaz” (1963) filmleri, Atıf Yılmaz'ın “Dolandırıcılar Şahı” (1961), “Yarın Bizimdir” (1963), “Murat'ın Türküsü” (1965) ve Halit Refiğ'in çektiği “Şehirdeki Yabancı” (1963), “Şafak Bekçileri” (1963), “Gurbet Kuşları” (1964), yine Ertem Göreç'in “Otobüs Yolcuları” (1961), “Karanlıkta Uyananlar” (1964) ile Duygu Sağıroğlu'nun filmi “Bitmeyen Yol” (1965) bu anlayışta ortaya konan örneklerdir (Coşkun, 2009, s. 38). Hatta Erksan bu filmlerden “Gecelerin Ötesi” için, 1970’lerde yaşanmaya başlanan ve sokağa taşan politik şiddet olaylarının habercisi olduğunu kanaatindedir (Akt., Coşkun, 2009, s. 39).

Halk Sineması tanımı ise Halit Refiğ'in Ulusal Sinema olarak kavramsallaştırmaya çalıştığı sinema anlayışından önceki yorumudur. Türk toplumunu Batı'ya has tarihsel ve sosyolojik öykü üzerinden açıklamanın yanlışlığını vurgulayan Refiğ'e göre Türk sinemasını var eden Türk halkıdır. Ki bir söyleşisinde belirttiği gibi Türkiye’de elektrik sadece İstanbul, Ankara, İzmir gibi bazı illerde kullanılabilirken 1950’den itibaren Anadolu’nun birçok şehrine ulaşmış, böylece sinema da buna bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Türk izleyicisinin tercihi de Amerikan ve diğer filmler yerine yerli yapımlara yönelmiştir. Böylece bir seyirci topluluğu ortaya çıkmış ve yılda 10 film ancak çekilebilirken 1960’ların başında bu sayı kısa sürede 100’ü aşmıştır. Seyirci sayısının artışı aynı zamanda yerli talebi de doğurmuştur. Böylece Türk halkının kültürüne, değerlerine yaslanan, onun zevkini yansıtan filmler üretilmiştir. Çoğunluğun *Yeşilçam Sineması* dediği bu filmler Refiğ'e göre Halk Sineması’dır (Refiğ, 2013, s. 27-28). Ayrıca Türk devleti ve resmi ideoloji özellikle bazı sanat dallarını himayesine almasına, finanse etmesine ve gelişim imkânlarını sağlamasına karşın sinemaya dair bir destek gösterisinde bulunmamıştır. Tam tersi Türk sineması devletin sansür, yasak ve vergilendirme yolu ile yaşama alanlarını daraltan bir stratejiyi tercih etmiştir.

Bununla beraber tarihsel olarak Türkiye’de bir sermaye sınıfı gelişmediği için sinemaya yatırım yapan böyle bir ekonomik zemin de söz konusu değildir. Dolayısı ile sinemamız Türk halkının izleyici olarak samimi, karşılıksız ve naif desteği sayesinde varolabilmiştir. Bu varoluş aynı zamanda Türk halkının

geleneksel hikaye anlatma biçiminden orta oyununa kadar bu toprakların değerleri ve estetik anlayışını sinemaya taşıdığı için halkın yerli duyarlılıkları ile örtüşmektedir. Batı'nın *sermaye sinemasına* karşın bizim sinemamız bütünüyle *emek piyasasına* dayanan ve bu özelliği ile de Türkiye'ye has nitelik taşıyan bir halk sineması olduğu görüşündedir Halit Refiğ (Yaylagül, 2018, s. 193). Refiğ, 1968'de Yeni Sinema dergisinde çıkan bir yazısında ve yine o yıl Türk Dili dergisinin Sinema Özel sayısına yönelik bir eleştirisinde tanımı şöyle açar : “Türk sineması devlet, belli bir sosyal sınıf, ya da yabancı sermaye tarafından kurulmadığı; doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir ‘halk sineması’dır” (Refiğ, 1968, s. 18).

Halk Sineması tanımlaması bir bakıma Halit Refiğ'in 1960'ların ikinci yarısından itibaren kavramsallaştırmaya çalıştığı Ulusal Sinema anlayışının köken kazısında karşımıza çıkan bir yorumlama biçimidir. Tarihçi, romancı ve düşünür Kemal Tahir'in fikirlerinden etkilenerek sinemada da benzer bir zihinsel yaklaşımın izini sürmeye çalışmıştır. Buna göre Türk aydını kendi toplumuna bütünüyle Batıcı bir düşünüş ve bakış açısı ile yaklaşmaktadır. Oysa Batı toplumunun teşekkülü ile Osmanlı/Türk toplumunun teşekkülü birbiriyle ilgisi olmayan öykülere sahiptir. Batılı bir akıl ile Türk insanının toplumsal, ekonomik ve kültürel ilişkilerini anlamaya çalışmak ancak bir *yabancılaşma* meydana getirmiştir. Batı'nın feodal, mülkiyet ve birey esaslı toplumsal yapısı karşısında Osmanlı sınıfsız, mülkiyet sahibinin bizatihi devletin kendisinin olduğu ve cemaat merkezli bir toplumsal nitelik taşıdığı iddiasındaki tez, Refiğ tarafından sinemaya aktarılarak bu düşünceden hareketle Ulusal Sinema inşa etmek istemiştir.

“Ulusal Sinema Kavgası” kitabında tezinin tarihsel, toplumsal ve kültürel dayanaklarına yönelik çözümler yaparak delillendirmeye çalışan Refiğ, Ulusal Sinemanın halk sineması gibi tabandan gelen bir hareket olmadığını, Metin Erksan, kendisi gibi rejisörler, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından teorisi yapılan bir sinema biçimi olduğunu söyler (Refiğ, 2013, s. 93). Buna göre

Türk filmleri geleneksel temaşa sanatları dahil bütün klasik Türk sanatlarının bu ortak özelliğini içerdiği sürece ulusal olmak değerini kazanabilir. Yoksa bu temel üzerine oturmadan geleneksel temaşa sanatlarının taklit, müzik, raks gibi özelliklerinden sinemada gelişigüzel yararlanmaya kalkmak sahte bir ulusallıktan öteye geçemez. Bu en çok Türk tiyatrosunda görülen bir durumdur. Tiyatro yoluyla sinemamızda da olumsuz etkiler olmaktadır. Asıl mesele filmin

özünde, genel yapı ve karakterinde ulusal olabilmektir. Bu da ulusal sanatlarla aynı temelde buluşmakla olur (Refiğ, 2013, s. 98).

Ayrıca modern Türk sanatlarında kendisinin bu bahsettiği ölçütleri barındırarak ulusal vasıflar taşıyan çok az eser vardır. Güçlü bir edebiyat geleneğimizin varlığı sebebiyle de en iyi örnekler edebiyatta verilmiştir. Kemal Tahir'in "Devlet Ana"sı, Aziz Nesin'in küçük hikayeleri, Orhan Kemal'in "Eskici ve Oğulları"ını örnek gösterir (Refiğ, 2013, s. 98).

Marksist bir gelenekten gelen Kemal Tahir ve Refiğ bu düşüncelerinden dolayı kendi çevreleri tarafından eleştirilmişlerdir. Ki bu meselenin kavramsal iddialarını oturtmaya yöneldiği "Ulusal Sinema Kavgası" kitabının Türk sağının özgün mahfili olarak değerlendirebileceğimiz ve Anadolu mekanının tarihsel, coğrafik koşulları üzerinde sosyalizm düşüncesi ile İslam düşüncesinin bir aradılığı fikriyatına yaslanan Nurettin Topçu'nun Hareket dergisi yayınlarından 1971 yılında çıkması da ilginçtir. Kitap ile ilgili olarak Hareket'te çıkan bir yazıya göre,

Aydınlarımız, kendi aldıkları yahut ezberletilen reçetelerin dışına çıkmak istemezler. Batılılaşma batağında, tarihi ve milli değerlerinden kopuşunun sebebiyet verdiği yabancılaşma içinde adeta kör ve sağırlar ordusudur. İki asırdan beri fasit bir dairenin içindedirler. İşte bu ortam içinde Halif Refiğ bütün yalanları yıkan bir sesle çıkıyor: 'Kıral çıplak' diyor. Artık batıcı aydın kalabalığının çıplak kırallığı yıkılmıştır (Eraydın, 1972, s. 58).

Ancak daha kitap yayınlanmadan (ki kitap birbirinden bağımsız ve farklı zamanlarda kaleme alınmış yazılardan oluşmaktadır) evvel Refiğ'in muhtelif yerlerde yazdıkları üzerine sol çevrelerden itirazlar sunulur. Örnek olarak Onat Kutlar'ın 1968 yılında Papirüs dergisindeki bir yazısı gösterilebilir. Kutlar yazısında hem Halk Sineması hem de Ulusal Sinema tanımlamaları ile ilgili olarak maddeler halinde eleştiriler getirir ve kimi yerlerde Halit Refiğ'in tutarsızlıklarından bahseder (Kutlar, 1968, 14-20). Ayşe Şasa da sinema sektörüne girdikten bir müddet sonra Türk sinemasında Halit Refiğ'in eleştirdiği bu Batıcı anlayışı fark etmeye başladığını belirtir. Ona göre de Türk toplumunun yapısı ve tarihinden beslenen yerli bir anlayışa ihtiyaç vardır ve o dönem Kemal Tahir ile Halit Refiğ "Asya Tipi Üretim Tarzı" (ATÜT) denilen benzer bakış açılarını dile getirmişlerdir. Ancak Refiğ'nin "*her çeşit esneklikten, yumuşaklıktan yoksun savunma üslubu*", Marksist çevrelerin "*kaba provakasyonuna büsbütün*

yenik düşerek” aslında çok önemli sorunları dile getiren Ulusal Sinema tartışmaları “*okyanusun derinliklerine gömülür*” ve sağlıklı bir süreç işlemez (Şasa, 1993, s. 77). Metin Erksan’a göre bu tanımlamayı anlamlı kılan temel mesele “*Türkiye’de Türklerin yaptığı film*” olma meselesidir. Bir Alman filminin bir Türk filmine benzeyemeyeceğini, Osman Hamdi Beyin yaptığı bir tablo ile bir Fransız ressamın yaptığı tablonun biçim olarak benzeyebileceğini ama içerik olarak ayrışacağını, bir Amerikalının istese de bir Türk filmi yapamayacağını, Türk ve İtalyan ulusları ne kadar farklı ise iki ulusun sinemasının da o kadar farklı olacağını, Ulusal Sinema’nın da burada başladığını belirtir (Erksan, 1994, s. 71).

1960’ların sonuna doğru yoğunlaşan Ulusal Sinema anlayışı çerçevesinde Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfü Akad ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin Kemal Tahir’in tezine yaklaşarak (Yaylagül, 2018, s. 107) ortaya koymaya çalıştıkları bu arayışa Marksist çevreden eleştiri getiren temel kurumların başında 1965 yılında kurulan Türk Sinematek Derneği gelir. Bu dernek çevresinden toplanan ve kendilerini Marksist düşünce merkezinde tanımlayan genç kuşak sinemacılar Yeşilçam ve Hollywood yapımlarının uyuşturucu etki yaptığını düşünüyor, bunun yerine toplumsal sınıfların çatışmalarını anlatan, geri ve yoksul kalmışlığın nedenlerini sorgulayan bir sinemayı önerip bunun adını da Devrimci Sinema olarak belirliyorlardı.

Dünya ve Avrupa sinemasından bu meselelere kendi durdukları yerden bakış açısı geliştiren film örneklerinin gösterimini sağlayan ve daha çok kısa film çeken sinemacılar bunlar (Çelik, 2016, s. 139). Halit Refiğ temsilciliğini yaptığı Ulusal Sinema tezi karşısında evrensel bir sinemanın varlığına inanan Devrimci Sinema yaklaşımının Türk sinemasına en önemli katkısı, düzenli ve sürekli film gösterimi yapmaları, dünya sinemasının başyapıtlarını izleme imkanı tanımları, kendi dünya tasarımları merkezinde sorun olarak algıladıkları konuların sinema üzerinden tartışılmasını hedefleyen açık oturum ve toplantılar organize ederek bir sinema kültürünün yerleşmesine fırsat aralamaları olmuştur (Yaylagül, 2014, s. 36).

Ertem Göreç’in yönetmenliği yaptığı “Karanlıkta Uyananlar” (1965) Devrimci Sinema anlayışının ülkemizdeki ilk filmidir. Kıracı’a ise Sinema-Tek merkezinde toplanmış ve Marksist-Sol’u benimseyen sinemacıların Ulusal Sinemacılara karşı dursalar da, önemli fakat “*gerçek niteliğine hiçbir zaman*

ulaşamayan bir tartışma başlattılar” (Kıraç, 2001, 36) görüşündedir. Sinematek ayrıca Mart 1966 ve Mayıs 1970 yılları arasında toplam 30 sayı yayınlanan “Yeni Sinema” isimli bir dergi çıkarmış ve yaklaşımıyla bütünleşen bir içerik sunmuştur.

Bu anlayış ilk başta Sinematek gibi demekler, Yeni Sinema, Genç Sinema gibi dergiler etrafında şekillenmeye başlamışsa da ne yazık ki amaçları doğrultusunda gerçekleştirdikleri bir devrimci sinema örneği bulmak güçtür. Güçlü kuramsal temellerle yola çıkan Genç Sinemacıların yaptığı birkaç kısa film onların devrimci söylemlerini destekleyecek güçte değildir. Nitekim, 1970 yılında Yılmaz Güney'in yaptığı *Umut* filmiyle başlayan bir devrimci sinemadan söz etmek de mümkün değildir. Çünkü yine Yılmaz Güney'in daha sonra yaptığı *Ağıt* (1971), *Acı* (1971), *Baba* (1971), *Arkadaş* (1974), Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Endişe* (1974) ve yine Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp Bilge Olgaç'ın yönettiği *Bir Gün Mutlaka* (1975) gibi filmler de Genç Sinemacıların belirlediği devrimci sinema kriterlerini taşımaktan uzaktır (Coşkun, 2009, s. 83-84).

Türk solunun 1961 Anayasası'nın *özgürlükçü* imkanlarından yararlanarak hem kendisini daha açık ifade etme hem de toplumsallaşma eğilimi göstermesini izleyen yıllarda Marksizm'in şablonları ile Türk toplumunu anlamının imkanı olmadığı, Türk toplumunun Batı sosyolojisinin geçirdiği evrelerin dışında bir süreçle tarihsel pratik ortaya koyduğu ve buna bağlı olarak ancak Asya Tipi Üretim Tarzı tezinden hareketle bunun başarılabileceğini savunan Ulusal Sinema anlayışına eleştiriler getirerek Batılı toplumlardaki sınıf çatışması yaklaşımıyla ve Marksizmin Batılı yorumuyla Türkiye'yi çözümlenmeye yönelik Devrimci Sinema yaklaşımının 1970 yılında dergisinin yayınını sonlandırdığı dönem bir başka sinema dilini üretmeye çalışan yeni bir yönelim ortaya çıkar. Milli Sinema arayışı.

1970 yılı birçok farklı gerekçeler açısından Türkiye tarihinin önemli kırılma noktalarından birisi halinde değerlendirilebilir. Bunu özellikle Türk modernleşmesinin devlet merkezli kendi pratiği açısından değil, toplumun kendi sivil dinamikleri bakımından söylenebilir. Çünkü sadece sinemada değil, müzikten siyasete kadar önemli çıkışların yaşandığı bir tarihsel başlangıç söz konusudur. 1969 seçimleri ve Adalet Partisi'nin %51 çoğunlukla Meclis'i belirlediği bir siyasal atmosfer içerisinde girilen 70'ler, politik Türk milliyetçiliğinin 1969'da MHP'ye dönüşerek 1970'den itibaren kendi ana gövdesini inşa etmeye başlaması, Türkiye'de İslamcı birikimin partileşerek enerjisini siyasete tahvil etmeye yöneldiği Milli Nizam Partisi'nin yine 1970'te

kurulması siyasal alandaki temel yeniliklerdir. Ve bu yenilikler ilerleyen yıllarda hem toplumsal hem politik anlamda farklı etkiler doğuracaktır.

Türk Solu ise TİP ve Yön dergisi ekseninde 1965 sonrası ayrılmaya başladığı bölünmenin çok daha keskin hatları ile 1970'lere giriyordu. Sosyalist mücadeleyi meşru demokratik süreçleri işleterek getirmeyi uman TİP karşısında Yön dergisi Milli Demokratik Devrim (MDD) anlayışına yaslanan ve sosyalizm ile Kemalizm sentezini inşa etmeye çalışan bir başka yol öneriyordu.

Bunlar kendilerine 'sol Kemalist' diyen darbe hazırlığındaki subay gruplarını ve onları destekleyen aydın zümrelerini sosyalizme hayli yakın radikal devrimciler sayıyor, yapacakları darbenin ve uygulayacakları programın hem ülke için ileri bir hamle olacağını, hem de sosyalist bir 'devrim' için büyük imkânlar açacağını varsayıyorlardı. Çünkü bu 'sol Kemalist' subay ve aydınlar, bankaların, sigortaların ve dış ticaretin devletleştirileceğini, yabancı sermayeyi millileştirerek ve NATO'dan, CENTO'dan derhal çıkılarak ülkeyi emperyalist hegemonyadan kurtarıp "tam bağımsız" hale getireceklerini söylüyorlardı. Onlara en yakın duran MDD'ci grup neredeyse koşulsuz bir destek verilmesini, hattâ darbe ve sonrasındaki ilk icraatlar sonuçlanıncaya kadar mümkünse sosyalizmden bile bahsedilmemesini, ortak bir dil kullanılmasını savunuyordu (Laçiner, 1998, s. 11).

1960'ların sonuna doğru sertleşen sol içi bu tartışmalardan etkilenen genç sosyalistler 1970'lere bu tezlerden beslenmiş fraksiyoner illegal örgütlerle girdiler. Silahlı eylemleri savunan Türkiye Halkın Kurtuluşu Partisi-Cephesi (THKP-C), Türkiye Halk Kurtuluşu Ordusu (THKO) ve Türkiye Komünist Partisi-Marksist Leninist (TKP-ML) gibi. Banka soygunları (İş Bankası Ankara Emek Şubesi 11 Ocak 1971'de, Akbank İstanbul Selamiçeşme Şubesi 5 Mart 1971'de bu illegal örgütlerle bağlantılı kişilerce soyuldu), adam kaçırma (İsrail İstanbul Başkonsolosu THKP-C tarafından 17 Mayıs 1971'de kaçırıldı) ve emniyet güçleri ile silahlı çatışmalara girme (Deriz Gezmiş ve arkadaşları Sivas/Gemerek'te jandarma kuvvetleri ile girdikleri çatışma sonucu yakalandılar) türü eylemlerin yoğun yaşandığı 1970'lerin başı aynı zamanda işçi örgütlerinin ortaya koyduğu büyük grevlerin sergilendiği bir dönemi aralıyordu. 25 Temmuz 1970'de 18 bin Şeker Fabrikası işçisi greve gitti ve 1 Ocak 1971'te ücretleri ödenmeyen 600 maden işçisi ocaklara inmeyi reddetti mesela.

Bu olayların yanı sıra Ankara Ziraat Fakültesi öğrencisi ülkücü Süleyman Özmen 23 Mart 1970'te Ankara Yüksek Öğretmen Okulu'nda (Milliyet, 25 Mart 1970), Ankara Erkek Teknik Yüksek Öğretmen Okulu öğrencisi ülkücü Ertuğrul

Dursun Önkuzu önce işkence yapıp sonra okulun yurt penceresinden aşağı atılarak 23 Kasım 1970'te (Hürriyet, 24 Kasım 1970), İstanbul Edebiyat Fakültesi öğrencisi olan ülkücü Yusuf İmamoğlu üniversitede üzerine açılan ateş sonucu 8 Haziran 1970'te (Devlet, 15 Haziran 1970), solcu militanlarca öldürüldüler. 12 Mart 1971'de ise Silahlı Kuvvetler bir muhtıra yayınladı ve ardından Başbakan Süleyman Demirel görevi bırakmak zorunda kaldı. 26 Mart'ta Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay Nihat Erim'i Başbakan olarak atadı.

1960'ların özellikle ikinci yarısı sinemamızdaki ulusallaşma arayışı ile Türkiye'ye has, yerli bir sinema dili üretmeye dair çabanın bir başka uzantısı senkronik biçimde müzikte de görülür. Tıpkı Refiğ'in Türk sinemasının devletten uzakta kendi imkanları ile geliştiğini belirtmesi gibi müziğimizin sağlıklı modernleşmesi de aynı şekilde devlet kurumlarının dışında, devlete rağmen piyasada biçimlenmiştir. “60'ların ortalarında İstanbul, Ankara ve İzmir'in çeşitli semtlerinde kurulmuş amatör orkestralarda, gruplarda yetişen gençler, taklit ettikleri Batı müziğindeki gelişmeye paralel olarak halk müziğinin önemini kavrar ve yerel değerlere sahip çıkar” (Canbazoglu, 2009, s. 25). Adına Anadolu Pop ve Anadolu-Rock denilen ve Anadolu'ya has Türk kültüründen, halkın türkülerinden, ağıtlarından, folklorundan beslenerek modern müziğin geldiği teknik imkânları kullanarak ama bu toprakları, bu toprakların dili ile anlatan *ulusal bir müzik* arayışının en gösterişli adımlarından birisidir.

Hatta tıpkı Halif Refiğ'nin sinemamızdaki yabancılaşmayı hatırlatması gibi Cem Karaca da 1967 yılında TRT'de, kendisi “Ulusal Türk müziği diye çırpırırken”, “Emrah”, “Hudey”, “Karacaoğlan” şarkılarına yeterince yer verilmemesinden yakınıp, Ajda Pekkan'ın “İki Yabancı” şeklinde söyleyip “Türkçemizin bile yabancı'leşmesini” eleştiren bir açık mektup yayımlar (Dilmener, 2014, s. 102). Netice itibariyle Ajda Pekkan'ın Batı'yı temsil ettiği çok açıktır. 1970'lerde Cem Karaca, Moğollar, Barış Manço, Fikret Kızılok gibi isimlerin önderliğini yaptığı popüler müziğimizdeki bir ulusallaşma arayışının başyapıtları ardı ardına ortaya çıkar. Barış Manço'nun -o yıllar için bir yenilik olarak- klasik Türk müziği sanatçısı Cüneyt Orhon'a klasik kemençe çaldırıldığı “Dağlar Dağlar”ı, Fikret Kızılok'un Aşık Veysel'in etkisi ile okuduğu “Söyle Sazım”ı, Alpay'ın halktan bir kız işçiyi anlattığı “Fabrika Kızı”ı 1970'te, Cem Karaca'nın “Dadaloğlu” plağı takip eden 1971 yılında yayınlanır mesela.

Müziğimizdeki en gösterişli diğer yerlileşme hareketi ise Orhan Gencebay'ın 1960'ların sonunda ilk örneklerini verdiği ama 1970'ler boyunca arabeskin ana omurgasını inşa edeceği "Bir Teselli Ver"i yine 1971 yılında dinleyiciye sunulur.

Türkiye'de siyasetin yavaş yavaş Meclis'ten sokağa doğru taşmaya başladığı, Türk Solu'nun muhtelif fraksiyonlarının silahlı eylemlere doğru evrildiği, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası'nın hızla yaklaştığı 70'lerin başı aynı zamanda Atilla Dorsay'ın Yılmaz Güney'in "Umut" filminin sinemamız için bir dönüm noktası olduğu yorumunu yaptığı döneme denk düşer (Dorsay, 1989, s. 9). Her şeyden evvel "Umut'un ilk örneği olduğu devrimci sinema romantizmiyle, Yeşilçam tür sinemasına karşı alternatif, bağımsız bir yeni sinema kurma çabası bu dönemde hızlanır. Uluslararası tanınırlık bu yıllarda artar" (Yıldırım, 2015, s. 37). Ancak Halit Refiğ aynı görüşte değildir. Sadece iki sahnede ancak sınıf çatışmasının gösterildiği, dinin toplumu uyuşturduğu görüşünü tekrar eden bir din adamı temsilinin sunulduğu film, "Türkiye'de ne insani değerler, ne toplumsal güçler bakımından sosyalizm serpilip gelişebileceği hiçbir dayanak gösterilmemektedir" (Refiğ, 2013, s. 149).

Türkiye'nin 1970'lerin hemen başında yaşadığı ve onu izleyen yıllarda derin etkilerini hissedeceğimiz olaylarla beraber Türk sineması yeni bir tartışmaya kapı aralar. Adına Milli Sinema denilen ve Yücel Çakmaklı'nın merkezinde gelişen tartışmalarla biçim alan bu arayış bir bakıma ulusal sinema kaygısı ile akrabalığı bulunan bir söylem taşır. Hatta Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) bünyesinde oluşturulan Sinema Kulübü tarafından Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu ve Yücel Çakmaklı'nın katılımı ile 10 Mart 1973 tarihinde konu başlığı "Milli Sinema" olan bir açık oturum düzenlenir. Erksan ve Refiğ'in MTTB'nin açık oturumuna katılımının ise solcu sinema çevrelerince eleştirilmiştir. Gerçek Sinema dergisinde iki isim için şu yorumda bulunulur: "Yeşilçam düzeninin savunuculuğunu yapmakla, onun bağımlı olduğu genel politik ekonomik düzenin de savunuculuğunu yapan Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler tutarsız, saptırılmış görüşler getirmeye çalışmaktadırlar. Erksan ve Refiğ, teokratik temele dayanan ideolojisiyle, gerici bir kuruluş olan M.T.T.B. ile uzlaşma yolları arayan bir tavır içinde görülmektedirler" (Bayrakdar, 1973, s. 18). Aynı yıl kitaplaştırılan oturum metninin "Açık Oturum Düzenlerken" başlıklı giriş yazısının bir yerinde "Milli Sinema" ifadesinden hemen sonra aynı

anlama geliyormuşçasına parantez içerisinde “Ulusal Sinema” ifadesinin kullanılması ilginçtir (“Milli Sinema-Açık Oturum”-, 1973, s. 13). Milli sinema anlayışını inşa etmeye çalışanlar,

Sistemin fikri temellerini ciddiye alan ama bunu ‘Sosyal gerçekçilik’le, madde -yoğun bir tarzda işlemek istemeyen kimi sinema insanları, daha derli toplu ve melodramın sivriliklerine kaçmayan, geleneksel bazı motifleri de kullanarak ‘ulusal’ bir sinema yolunda eserler meydana getirdiler. Bu filmlerde yer alan manevi atmosfer, biraz muğlaklaştırılmış, biraz daha ‘bir konunun geçtiği sosyal çevreye yedirilmiş, dünyevi olana talileştirilmiştir. Yani ferdin veya toplumun ana problemiği, çoğu noktada kendini dini bir çerçeveden hissettirerek çizilmemiştir. ‘Milli sinema’ çabaları (kelime kökenindeki ‘dini’ vasfı da gözeterek), kişinin yeryüzündeki mevcudiyetinin asıl meselesini tartışmaya yönelerek, merkezlemeyi dünyevi-uhrevi bir eksene oturtmaya çalışmıştır (Kabil, 1994, s. 67).

Aslına bakılırsa Türk sağının gelişim süreci, kentleşme imkânları ve siyasette kendisini temsil eden kurumların sayısı arttıkça hem Yeşilçam’ın hem Türk solunun hem de politik, kültürel ve ekonomik anlamda *merkezi* temsil eden Batıcı anlayışın dışında özel bir sinema dilinin arayışı MTTB bünyesinde ortaya çıkan sinema kulübünden daha evvelce milliyetçi, İslamcı çevrelerde yazılıp çizilen bir mesele olarak belirmiştir. 1960’ların ortalarından itibaren Yücel Çakmaklı’nın, Tohum dergisinde sinemanın millileşmesine ilişkin yazıları çıkmaya başlar mesela. Derginin 11. sayısında ilk yazı olarak sunulan metin onundur ve “Milli Sinema İhtiyacı” başlığını taşır. “*Türk sinemasının ancak köylüsü ve şehirlisi ile manevi kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeğini yansıtan filmler vererek ‘Milli Sinema’ hüviyetine kavuşacağı aşıkardır*” ifadeleri kullanılmaktadır yazıda (Çakmaklı, 1964, s. 3). İslam Medeniyeti dergisinin daha ilk sayısında yayınlanan “Sinema Silahtır” başlıklı bir yazıda “*dini teşekküllerin akıllara durgunluk verecek kadar kudretli*” olan sinemayı kendi amaçları için kullanmaları istenmektedir (Hekimoğlu, 1967, s. 37). Çakmaklı ise çok daha eski bir tarih olarak Tohum dergisinin 1964 tarihli 11.sayısında “Milli Sinema İhtiyacı” başlıklı bir yazı kaleme alır.

Modernleşmenin ulaştığı teknik imkânlar neticesinde varolan modern bir sanat olarak sinema her şeyden evvel kent merkezli bir üretilmiştir. Türk sağının ve özellikle bu geniş yelpaze içerisinde bulunan İslamcı toplumsal katmanın Milli Sinema tartışmalarını yaptığı 1970’lerde dahi taşra ve çevre’yi temsil eden bir

siyasal hareket olması sinema gibi kent merkezli bir sanatı üretebilecek teknik ve tematik donanımı üretebilecek imkanlardan yoksunluğunu gösterir. Dolayısı ile 60'lı yıllarda Türk solunun muhtelif mahfilini temsil eden ya da Batıcı anlayışı benimseyen merkez'in kültür, sanat ve siyaset dergilerinde sinema üzerine oylumlu tartışmalar yapılırken, İslamcı dergilerde bu tür konulara girebilecek entelektüel birikim söz konusu değildir. Bu oylumlu metinleri bir nebze ancak 1970'lerden itibaren Nurettin Topçu'nun Hareket dergisinde okuyabiliriz. Derginin mesela Mart-Nisan 1972 tarihli 75-76.sayısında Halit Refiğ'in Hareket yayınları arasında çıkan "Ulusal Sinema Kavgası" kitabı üzerine küçük bir dosya niteliği taşıyan yazılarıyla İlhan Eraydın, Mehmet Ünverdi, Ertan Ersöz ve Hüseyin Niyazi'nin metinleri dikkate değerdir. Ama daha önemlisi derginin Aralık 1972 tarihli 84.sayısının kapağında Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" ve Halit Refiğ'in "Fatma Bacı" filmleri vardır. İçeride ise 16 sayfalık (35-46. sayfalar) bir sinema dosyası sunulur okura. İlhan Eraydın'ın Türk sineması üzerine geniş çözümlerinin bulunduğu bir yazısı ile başlayan dosyada Refiğ'in o yıl vizyona giren "Fatma Bacı" filmi üzerine Tamer Şuar'ın, Mustafa Kutlu'nun, Ali Bulaç'ın, Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" üzerine "Hareket" imzası ile bir değerlendirmesi ve Halit Refiğ'in "Sevmek Zamanı Neyi Anlatır?" başlıklı yazısı yayınlanır.

İslamcı camiada Türk solunun ve Batıcı aydın tipinin sinema konusundaki müktesebatına karşın Yücel Çakmaklı hakkında Kurtuluş Kayalı şunu söyler: *"Yücel Çakmaklı nerede ne yaptığının, ne yapabileceğinin, Türk toplumuna düşüncelerini nasıl iletebileceğinin fazlasıyla farkında. Yani Türkiye'nin sosyolojik gerçekliklerini algılamış. Ne de olsa Ali Fuad Başgil'in, Abdurrahman Şenel Laç'ın, Osman Turan'ın düşünsel doğrultusunu şekillendirdiği Yeni İstanbul gazetesinin bir yazarı olarak düşünceleri oluşmuş... Bu toplumda bir turist gibi, bir Batılı gibi yaşayanlara göre Yücel Çakmaklı'da sahici bir yön var"* (Kayalı, 2009, s. 8). Milli Sinema ya da İslami Sinema arayışının öncü örneği Çakmaklı'nın 1970 yılında çektiği "Birleyen Yollar" filmidir ve Çakmaklı 70'li yıllarda bu sinema anlayışının kuramcısı olarak belirir (Özgüç, -Basım Yılı Belirtilmemiş-, s. 45). Yücel Çakmaklı'nın devam eden yıllarda çektiği "Çile" (1972), "Zehra" (1972), "Ben Doğarken Ölmüşüm" (1973), "Oğlum Osman"

(1973), “Diriliş” (1974), “Garip Kuş” (1974), “Kızım Ayşe” (1974), “Memleketim” (1974) filmleri bu sinema anlayışının izlerini taşır.

1969-1974 arası uzanan 5 yıl boyunca, gitgide gelişen bir sinema diliyle, özellikle iki kültür, iki yaşam biçimi arasında kısırılmış, Batı'nın reçeteleriyle, kültürüyle, değerleriyle tatmin olmayan, sürekli bir şeyler arayan, aradığını "Batı yerine Doğu", "yabancı kültür yerine kendi kültürümüz" veya "kendi milli benliğimize dönmek" gibi sloganlarla özetlenebilecek bir düşüncede bulan kahramanların öykülerini anlattı. Bir çok sorununuzun Batı'ya, Batı'dan gelen kültür ve değerlere kapılarımızı açmaktan, Batılılaşmak hevesinden geldiğini savunan, uzaktan uzağa Kemal Tahir'e çağrışımlar içeren, dini ve İslami inançları elbette çok önemseyen ve toplumun temel direklerinden biri olarak alan, ama yine de, örneğin "Memleket" filminde belirttiği gibi, Atatürk'ü ve reformlarını tümüyle yadsımak gibi kör bir bağınazlığı reddeden bir görüştü bu (Dorsay, 1989, s. 112).

MTTB'nin “Milli Sinema” başlıklı açık oturumu bir bakıma Ulusal Sinema ile aralarındaki farkın netleşmesini sağlayan bir etkinliktir. Halit Refiğ, Yücel Çakmaklı'nın kendi “Milli sinema” anlayışını açıklarken “ilim, sanat ve din”le bütünlünen milli kültürü sinemaya aktarımı karşısında “milli” ve “ulusal” kelimelerinin bir tutum farkını ifade ettiğini, ulusal'ın ilerici, milli'nin ise muhafazakar bir anlamı olduğunu belirtir. Yine Çakmaklı'nın milli kültürümüzü Selçuklu ve Osmanlı kültürü olarak açıklaması karşısında da Osmanlı ve Selçuklu'ya dönüşün mümkün olamayacağını, kültürleri kendi tarihsel koşulları içerisinde değerlendirmenin gerekliliğini, günümüzde o dönem şartlarının tekrarlanmasının imkan dahilinde bulunmadığını açıklayarak Ulusal Sinema tezinin yaslandığı kültür ve tarih anlayışındaki farklılığı ortaya koyar. (“Milli Sinema Açık Oturum”, 1973, s. 53-55). Yücel Çakmaklı ile beraber Milli sinema anlayışına yönelik sinema örnekleri veren isimlerin başlıcaları Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever'dir.

2.2. ÜLKÜCÜ HAREKETİN SİNEMAYA İLGİSİ

1960'lardan 70'lere sarkan ve sinemamız adına önemli gelişmelerin, tartışmaların yaşandığı bir zaman diliminde toplumsal yayılım alanını genişletmek, politik argümanlarını salt siyaset üzerinden değil, propaganda aracına dönüşebilecek farklı enstrümanları da kullanmak isteyen ülkücü hareketin sinemaya ilgisiz kaldığını söylemek mümkün değildir. Daha MHP ortaya çıkmadan evvel CKMP döneminde 1965 seçimleri için hazırlanan kitapçıkta

ekonomiden, tarıma, dış siyasetten, eğitime kadar yapacağını taahhüt ettiği başlıklar arasında ayrı ayrı tiyatro ve sinema bahsine rastlanır çünkü.

CKMP, sinemanın eğitici ve öğretici olarak gelişmesini faydalı görür. Her seviyedeki okullarda ve halk eğitiminde kullanılacak meslekî, teknik ve kültür filmlerinin imâli, devlet eğitim endüstrisine temin edilecektir. Film sanayi ve san'atı gerçek san'at seviyesi ve milletimize yaptığı fayda ölçüsünde devletten yardım görecektir. Film sanayiinin san'at değeri ve millî hayatımız bakımından faydalı olması göz önünde tutulacak, ahlâk dışı ve komünizme müsait zemin hazırlamaya matuf davranışlar üzerinde dikkatle durulacaktır (CKMP, 1965, s. 14).

Seçim bildirisine yansıyan bu ifadeler Türk sinemasının tarihsel gelişim öyküsünün dışında bir müdahaleyle devlet kurumunun bünyesinde film üretiminin yapılacağını vaat ediyor. “San'at değeri ve millî hayatımız bakımından faydalı olması” şartı ile devlet tarafından destekleneceği belirtilirken, “komünizm” bir tehdit biçiminde konumlandırılmaktadır. Ki aynı bildirin bir başka sayfasında zaten komünizm ile ilgili özel bir madde çıkar karşımıza: “*Komünizm tehlikesini mutlak surette yok edeceğiz. Türkiye’de komünizmin kökünü kazıyacağız. Bunun için bütün iktisadî, hukukî, kültürel tedbirleri alacak, Türk Milletinin demokratik, milliyetçi ve maneviyatçı bir istikamette gelişmesine ve ilerlemesine çalışacağız*” (CKMP, 1965, s. 29).

Ancak ilginç olan nokta 1965 seçimlerine CKMP ile beraber giren TİP’in seçim bildirisinde sinema ile ilgili hiçbir konunun gündeme getirilmemesidir (TİP, 1965). Sadece sinema değil, sanatın hiçbir şekilde konu başlığı yapılmadığı bu bildiride sadece “Gençlik ve Eğitim” maddesinde “*Köyde kentte çalışan gençlere de mesleki bilgilerini, genel kültürlerini ve kişisel istidat ve kabiliyetlerini geliştirmek imkânlarını sağlayacak gece okulları, bilim, sanat, edebiyat, teknik enstitüleri açılacaktır*” (TİP, 1965: 16) denilmektedir. Oysa bir aydın hareketi olarak ortaya çıkan, dönemin birçok ilerici yazar ve şairleri tarafından desteklenen, bir dönem Genel Yönetim Kurulu’nda Yaşar Kemal, Kemal Burkay, Can Yücel, Şükran Kurdakul, İdris Küçükömer gibi isimlerin yer aldığı (Aybar, 1988, s. 288) ve enternasyonal ilişkiler bağlamında dünya sosyalizmi ile iletişim halindeki bir partinin bildirisinde sinemaya yönelik vadin bulunmamasına karşın, CKMP’nin bildirisinde hem sinema hem tiyatro için -kendi ideolojisine uygun bir- söylemin alan aralayabilmesi manidardır.

CKMP'nin sinema konusundaki bu dikkat çekici ilgisine karşın milliyetçi, muhafazakar ve dindar çevrelerin özellikle Milli Sinema arayışının örneklerine kadar sanatın bu dalı hakkında pek de olumlu bir kanaat sahibi olduklarını söylemek güç. Mesela milliyetçi çevre içerisinde 1960 ve 70'lerde ürünler veren yazar-şairlerden Kemal Fedai Coşkuner'in 1963 yılında çıkardığı Fedai isimli derginin ilk sayısında yine bu çevrenin kanaat önderi olarak beliren isimlerinden Osman Yüksel Serdengeçti "Kültür Emperyalizmi" başlıklı yazısında Türk milletinin bir kültür emperyalizmi ile karşı karşıya olduğu uyarısını yaparak ülkemizde gösterilen sinema örneklerinin de bu amaca hizmet ettiğini belirtir. "Eğlence yerlerine, sinemalara gidiniz! Hep aynı hava! Çoğumuz Amerikan şehirlerini, Amerikan eyaletlerini, mesela Texas'ı Konya'dan, Çukurova'dan daha iyi biliyoruz. Çocuklarımız mahalle aralarında gangster, kovboy oyunu oynuyorlar. Holivud diinyası gençlerimizin hayalinde bir cennet, bu sevda bir cinnet haline gelmiştir" (Serdengeçti, 1963, s. 12). Yine derginin 6.sayısında Komünist Sovyet Rusya'nın özgürlüklerini kısıtladığı Türk dünyasında cami ve mescitlerin yıkıldığı, ibadetlerin yasaklandığı hatırlatıldıktan sonra tiyatro ve sinema yolu ile İslam dininin aşağılandığı söylenir (Fedai, 1964, s. 8), 9.sayıda ise o yılların meşhur isimlerinden Cevat Rifat Atilhan imzalı bir başka yazıda dönemin hükümetine ilişkin eleştiriler yapılırken, İsrail ile tarihte şimdiye dek görülmemiş bir dostluk ilişkisi kurulduğu not düşülüp, o tarihlerde Türk sinemalarında gösterime sokulan "Elkodüs" isimli filmin oynatılmasının İslam dünyasında aleyhimize tesirler yaratacağı uyarılarında bulunulur (Atilhan, 1964, s. 13).

MHP'den evvel milliyetçi çevrelerin önemli yayın organı konumundaki Milli Yol dergisinde de benzer yaklaşımları görmek mümkün. Derginin 13.sayısında yer verilen bir okur mektubu şu değerlendirmeye sahiptir mesela: "Allah'ın günü sinemaya gidiyoruz. Seyrettiğimiz konu, hep kanuna riayetsizlik, ahlâk yasalarına muhalefet... Huzur ve sükûn içinde yaşayan mes'ut bir aile yerine müteceviz bir cemiyet içerisinde iffetin zavallılığı... Allah'ın günümektepli gençlerle karşı karşıyavız. Söz konusu: Kadın, kız, sinema, tiyatro, içki, sigara, kopyacılık, sahtekârlık, şu kulüp, bu kulüp" (Topuz, 1962, s. 16). Ancak asıl ilginç olanı derginin 13.sayısından başlayarak 14, 17,18 ve 22.sayılarında, o yıl gösterime giren Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" filmi hakkında komünizm

propagandası yaptığı gerekçesi ile sert eleştiriler sunulması ve izleyicilerin filme yönelik protesto gösterileri ve kimi yerdeki şiddete varan eylemlerinin haklılığını iddia etme çabasıdır. İlk haber, filmin Adana'daki gösterimi sırasında hadiselere sebebiyet verdiği, sinemanın içini dolduran yüzlerce talebenin gösterimin yarısında “Kahrolsun komünizm, kahrolsun bu filmi oynatanlar, bu filmi kaldırın” biçiminde sloganlar attıkları ve ellerindeki gazoz şişelerini perdeye fırlattıkları şeklindedir (Milli Yol, 1962, s. 2).

Bir sonraki sayı Adana'da “Yılanların Öcü” filmine yönelik protesto ve gösterim engelinin detaylarına yer verilir. Buna göre “*Filim başladıktan sonra müstehcen sahneler geldikçe gençlerin millî hisleri rencide edildiği için, sinemayı hınca hınç dolduran halkla beraber ‘Kahrolsun komünistler!’ diye bağırışlardır. Bu sırada içlerinden bir genç ‘Arkadaşlar Türk köylüsü hiçbir zaman böyle değildir: bu bir komünist taktiğidir’ diyerek arkadaşlarının hislerine tercüman olmuştur*” (Milli Yol, 1962, s. 4) denilir. Haberin devamında filmin Ankara gösterimi sırasında da benzer engellemelerin yapıldığını, Ulus'taki sinema salonunda tahribat meydana geldiğini, “komünistlerin bir kısmının suratlarına kırmızı mürekkep atıldığını” yürüyüşe geçen gençlerin “Türklük ve vatan sevgisi ifade eden sözlerle bağırarak” yürüdüklerini öğreniyoruz. Haber metnindeki değerlendirme ise şöyle: “*Bu film büyük ve sistemli bir yıkıcılık işinde ufak bir parçadır. Bu yıkıcılık bizim damla damla, parça parça ahlâkımızı, mertliğimizi, Türklüğümüzü yiyip eritmek istiyor*” (Milli Yol, 1962, s. 5).

Bütün bu tartışmalar ile beraber 1967 yılında ülkücü hareket ve sinema ilişkisi açısından çok ilginç bir gelişme olur ve ülkücü gençleri o dönem derinden etkileyen, kahramanları ile her okuyana adeta mito-politik bir motivasyon veren Nihal Atsız'ın “Bozkurtların Ölümü” ve “Bozkurtlar Diriliyor” romanlarından hareketle bir film vizyona girer: “Bozkurtlar Geliyor”. “Şeyh Şamil” (1967), “Hacı Murat” (1967), “Horasan'dan Gelen Bahadır” (1965), “Gökbayrak” (1968), “Kara Murat: Fatih'in Fedaisi” (1972), “Kılıçaslan” (1975) gibi Türk tarihinin farklı dönemlerini konu edinen filmlerin sahibi yönetmen Natuk Baytan'ın çektiği bu film Türk milliyetçiliğinin kurucu isimlerinden Nihat Atsız tarafından eleştirir. Milli ruhu ayağa kaldırmak amacıyla tarihi film örneklerinin çok yararlı olduğu, gerçeklere uyulduğu takdirde “üstümüze çökmüş olan kabusu atmaya” yardımı dokunacağı kanaatini taşıyan Atsız, ilk yapılan çalışmaları başarılı bulurken son

yıllarda ortaya konulanlar için “maskaralıktır” der. Bahsettiği filmlerdeki aksiyon sahnelerine göre “Türk yiğitleri” düşmanı ile savaşırken havada akrobatik hareketler yapmaz, acayip kıyafetler giymez, Türk kızları erkeklerin önünde çıplak vaziyette dans etmez görüşündedir. Bütün bu “maskaralıkların” Amerikalılara özenmekten kaynaklandığını belirten Atsız, Baytan tarafından çekilen filmlere de değinir. Kendi romanlarındaki konunun çalınıp, değiştirildiğini ve hatta iki romanın birbirine karıştırılarak filmin çıkartıldığını söyledikten sonra “Konuyu da, eseri de, tarihî kahramanları da, tarihi de rezil etmişlerdi. Çağdaş olmayan Gök Türklerle Alanlar savaştırılıyordu. Koca Türk Kağanı, teneke kalkanlı sekiz kişiyle yola çıkıyordu. İkinci romanımdaki ‘Deli Ersegün’ adlı kahraman burada Hacivat kılıklı bir maskaraya çevrilmişti” (Atsız, 1992, s. 133) der.

Anlaşıldığı üzere 1960’lı yıllarda milliyetçi çevrelerde sinemaya ilişkin kanaat, onun bir kültür emperyalizmi enstrümanı olduğu, Türk kimliği ve Türk toplumunun ahlaki değerlerini hedef alan nitelikler taşıdığı, film gösterimi yapılan yerlerin gençlerin ahlaki değerlerini bozduğu, komünizm propagandasına imkan sağlandığı şeklindedir. Hatta Milli Sinema arayışının kurucusu -ve daha sonra bahsedilecek, Ülkü Ocakları Kültür ve Sosyal Faaliyetler Merkezi bünyesinde 1970’li yıllarda inşa edilmeye çalışılan *Milli Ülkücü Sinema* anlayışına katkılar sunan- Yücel Çakmaklı bir söyleşisinde kendi ailesinin de sinemaya soğuk baktığını, bunda da o yıllarda gösterilen filmlerdeki Batı kültürü etkisinin belirleyici olduğunu açıklar (Çakmaklı, 2008, s. 10). Dolayısı ile CKMP’nin 1965 seçim bildirisinde sinemanın propaganda amacına yönelik kullanımını konusundaki duyarlılığı ve Türk toplumunun ahlaki yapısını bozan, “komünizme müsait zemin” hazırlayan yapımların devletçe desteklenmeyeceği vaadini anlamak mümkün.

Ki 1960’ların ortalarından itibaren milliyetçi dergilerde sinemaya yönelik yaklaşım farklılığını bariz biçimde görebiliyoruz. CKMP’nin politikaları doğrultusunda yayınlar yapan Milli Hareket dergisini 7. ve 9. sayılarında Ünver Oral geleneksel sanatlarımızdan *Karagöz* hakkındaki seri yazısında bu sanat dalının sinemaya aktarılması gerekliliğini vurgular ve “*Ve bugüne kadar Karagoz, sinemaya olsun başka sahalara olsun aktarılamamış veya adapte edilememiştir*” (Oral, 1967, s. 18) değerlendirmesinde bulunup yakınıdır. Ancak sinemanın bir

zorunluluk olduğu yönünde yazılar derginin 10. sayısından itibaren karşımıza çıkıyor. “Değişen Şartlar” başlıklı bir yazıda zamanın değişen şartları karşısında Türk milliyetçilerinin yeni metot ve programlara ihtiyaç duyulduğu vurgulanır. *“Bugün, Türk milliyetçisi, milli bir dış politikadan, sinemaya kadar her meselede görüş ve söz sahibi olmak zorundadır. Bir barış gönüllüleri davası, sinema, tiyatro, edebiyat meseleleri, ikili anlaşmalar sosyal adaletin tahakkuku, milli gelirin adil ölçülere göre paylaşılması, dil davası işçi ve sendika meslekleri hep Türk milliyetçisinin, üzerinde uzun uzun düşünmesi gereken hususlardır”* (Hacaloğlu, 1967, s. 7). Türk milliyetçiliğinin komünizm tehditi ve bozulan ahlak(!) anlayışı karşısında propaganda amacı için sinemaya dair ilgisinin yoğunlaşmaya başladığı bu dergide kısa ama öncü yazısı ile Üstün İnanc’ın beraber yayınlanan 13 ve 14. sayıdaki “Milliyetçi Sinema” başlıklı yazısı değişimin görünür olduğu işaret etmektedir artık. İnanc yazısında propaganda meselesinin önemini vurguladıktan ve dünyanın farklı coğrafyalarındaki milliyetçi akımların sinemayı kullandıklarını hatırlattıktan sonra şu yorumu yapar:

Evet, şimdi sıra sinemada.. Vatanına yapışmış, gözleri taa... Doğu Türkistan ufuklarında olan Türk, sinema senden dev eserler bekliyor. Büyüklüğü en büyük engellerle savaşmayı sevmekten gelen Türk, Millî sinemayı kur... Sahtekâr yahudiyi, komünisti, mason'u sanat gücünle de ez. Millî sermayeden. Millî sinema bekliyoruz. Bu bakımdan bütün teknik imkânlarla sahibiz. Gözlerimizi san'at piyasasına çevirecek olursak, roman, hikâye, musiki gibi (kî bunlar sinema için zaruri unsurlardır) ağır dallarda başarı göstermiş gerçek san'atkârlar sağ taraftadır. Büyük sermayeyi bilmiyoruz, ama Milliyetçi sermayedarlar yok mudur? Biz olduğuna inanıyoruz (İnanc, 1967, s. 19).

Tabloid boyda yayınlanan derginin bir sayfasından daha az uzunluktaki bu yazının her ne kadar başlığı “Milliyetçi Sinema” gibi iddialı isim taşısa da bu sinemanın ne olduğuna ilişkin bir cevap aramaktan çok, politik ihtiyaçtan doğduğu, amacının propaganda olduğu ve bu tür filmler çekebilmek için sermayedeler arandığı açıktır. Ancak şu bir gerçek ki CKMP’nin oy tahvil ettiği sosyolojik katman düşünüldüğünde böylesi bir sermayelerin olamayacağı tartışma götürmez. Henüz kentleşmemiş, sinema gibi modernleşme ile beraber düşünülebilecek ve hatta modernleşmenin taşıyıcısı konumundaki bir sanat dalının ihtiyacını henüz hissedebilecek toplumsal gelişmişlik standartlarını taşımayan bir kitlenin politik sözcülüğünü üstlenmiş CKMP çevresi için İnanc’ın yaptığı bu çağrının sadece o yıllar açısından değil, sonraki on yıllar için de istenilen

ölçülerde gerçekleşmeyeceği görülebilir. Zaten İnanç'ın kafasındaki “Milliyetçi Sinema” arayışının da tepkisel ve propagandist olmaktan öte geçemediğini, estetik bir sinema dili arayışının öncelenmediğini derginin bir sonraki sayısında yayınladığı “Yahudiler ve Sinema” başlıklı yazısından anlamak mümkün. Milli yapımızı bozan asıl gücün Yahudiler olduğu ve başarılarını aynı zamanda sinema ile beraber yakaladıklarını iddia eden yazı, 20. asrın en etkili propaganda unsurunun sinema üzerinden gerçekleştiği ve Türk milliyetçilerinin bu silahı kullanmalarının zaruret hali taşıdığına yoğunlaşan bir yazıdır bu (İnanç, 1967, s. 14).

Milli Hareket dergisinin bu sayısında sinemanın önemine vurgu yapan bir başka yazı da politik Türk milliyetçiliğinin adeta manevi merkezini inşa eden isim olarak tanımlayabileceğimiz Seyyid Ahmet Arvasi'nin “İleri Türk Milliyetçiliğinin İlkeleri” metnidir. Sonraki yıllarda yayınladığı “Türk-İslam Ülküsü” isimli kitabıyla politik Türk milliyetçiliğinin Anadolu sosyolojisinin kültür kodları ile çok daha sağlıklı ve reel ilişki kurmasını sağlayan isim halinde öne çıkan Arvasi bu yazısında maddeler halinde bir dizi ilkeler sıralarken “*Bütün insanlığın mes'ut olmasını istiyoruz*” cümlesi ile başlangıç yaparak bir anlamda ötekileştirici, dışlayıcı milliyetçilik anlayışından uzak olduklarının altını çizer. Metnin 37. Maddesinde ise “*Yabancı ve zehirli etkilerle şuurlu bir mücadele yapabilecek basınını kurmalı, yayın evlerini açmalı, sinemasını ve tiyatrosunu faaliyete geçirmelidir. Mücadelesini cephe yaratmadan, kin uyandırmadan, sabırla yapabilecek hale gelmelidir*” (Arvasi, 1967: 17) der. Arvasi aynı zamanda hareket içerisinde estetik meselesine ilişkin derli toplu ilk metinlerden birisi niteliğini taşıyan “Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz” (1990) isimli kitabının yazarıdır.

1960'ların ikinci yarısı politik milliyetçi çevredeki sinemaya dönük bu ilgiye karşın ciddi kuramsal metinlerin henüz ortaya çıkamadığı görülür. Mesele daha çok, komünizm tehdidi ve Türk kimliğinin ahlak kodlarını bozucu filmler karşısında, Türk milliyetçiliğinin propagandasını yapan film örneklerinin çekilmesi gerektiği yönündü gelişir. Ancak ilk sayısı 1969 yılında “haftalık milliyetçi siyasi gazete” alt başlığı ile çıkmaya başlayan Devlet gazetesinde ismine rastladığımız ve sonraki yıllarda Ülkü Ocakları Genel Merkezi bünyesinde Ülkücü Sinema arayışını yönlendirecek isim olarak beliren Oğuzata Altaylı'nın

sinema yazılarında bir disiplin ve entelektüel bakış açısı okunur. “Oğuzata Altaylı” ülkücü Mehmet Nuri Özşahin’in sinema yazıları yayınlarken kullandığı takma ismidir. Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi’nde birlikte çalışan Haşim Akten ile 01.02.2019 tarihinde gerçekleştirilen görüşmede Akten, Mehmet Nuri Özşahin’in o yıllarda Milli Eğitim Bakanlığına bağlı sinema sansür kurulunda görev yaptığı bilgisini vermiştir. Ki Altaylı’nın devletin film kontrolü yapması gerektiğine ilişkin Töre dergisindeki “Sansürü Sansür Etmek” (1973, s. 42-44) ya da “Türkiye’de Film Kontrolü ve Kamuoyunu Aldatma Çabaları” (1976, s. 42-44) bu açıdan tesadüf olmasa gerek.

Altaylı’nın rastlanılan ilk yazısı Devlet gazetesinin 13.sayısında yayınlanır. Yılmaz Duru’nun “Bir Yıllık Yol” filminin eleştirisi yapan metin, daha evvelki milliyetçi dergilerde okuduğumuz ve salt komünizm tehdidi ve ahlak bozucu sanat biçiminde yapılan kaba eleştirilerden sıyrılmış, filmi anlamaya çalışıp, çözümlenici bir akılla yaklaşmaya yönelik kamera, dekor, kostüm hakkında bilgiler veren, diyaloglar ve seslendirme ile ilgili kanaatlerini bildiren dikkate değer bir yazıdır bu. Duru’nun filmi için yorumu “*İnsanoğlunda bencillikten doğan kin duygusu yok edilemeyeceğine göre, bu duyguları disipline alan bir kuvvetle frenlemek mümkündür. Bu kuvvet ise ahlaktır. Bin Yıllık Yol seyircinin karşısına böyle bir mesajla çıkıyor*” (Altaylı, 1969, s. 10) biçimindedir.

Yine ilerleyen sayılarda Duygu Sağıroğlu’nun “Vatan ve Namık Kemal” filmi (Altaylı, 1969, s. 10), 1970 yılında Türk sinemasının durumunu ortaya koyan “1970’de Türk Sineması” başlıklı yazıları geçmiş yıllardaki tepkisel, propagandist metinler dikkate alındığında sinema kültürü açısından belirli donanıma sahip bir isim ile karşı karşı olduğunu gösterir. Altaylı’nın 1970 yılındaki sinemamızın durumu için görüşü şöyledir:

Sinemanın sanat olarak gerçekleşmesi veya gerçekleştirilmesi, herşeyden önce, para-Teknik-bilgi gibi üç ana unsurun yanında bir samimiyet meselesidir. Parası bol, tekniği güçlü, bilgisi eksiksiz; fakat millî davalara karşı ilgisiz, zihnini hal kalay an menfaat çemberini kıramamış, samimiyetsiz bir yönetmen, bir oyuncu, bir senarist, bir yapımcı düşünün ve böyle kimselerin ülkemizin sinemasına hâkim güçler olduğunu tesavvur edin. İşte o zaman para da teknik de, bilgi de önemini kaybeder ve o güne kadar kurulu düzen tepetaklak gider, iş ahlâkı da bozulur Çünkü samimiyet yapısı itibarıyla bir ahlâkı üründür Onun olmadığı yerde, ahlâk olmadığı gibi inanç da yoktur. İnançsız bir kişinin sanatçı olması ne kadar gülünç bir olaysa, bu kimlikteki kişilerin bir ülkede yarattıklarıdır (Altaylı, 1970, s. 11).

Altaylı'nın sinema yazılarına bir müddet sonra 1970'li yılların politik Türk milliyetçiliğinin kuramsal ve kültürel açıdan en etkili dergisi olarak ele alabileceğimiz yayını Töre'de devam eder. 1970'lerde sadece Türk milliyetçiliği ve ülkücü hareket açısından değil, Türk saği içerisinde ürünler vermiş en önemli romancılardan birisi olan Emine Işınsu'nun yönetiminde çıkan Töre'nin kuruluşunda MHP ile organik ilişkileri olan Dünder Taşer, Galip Erdem, Sadi Somuncuoğlu, İbrahim Metin gibi isimler vardır (Işınsu, 1998, s. 55). Hatta Işınsu'nun eşi olan İskender Öksüz, Töre dergisinin çıkışı için gerçekleştirilen toplantıya yukarıda sıraladığımız isimlerin yanı sıra MHP lideri Alparslan Türkeş'in de katıldığını belirtiyor (www.yenisafak.com). Oğuzata Altaylı MHP'nin adeta politik iddialarına kuramsal derinlikler katmaya çalışan Töre'nin Ocak 1973 tarihli 20.sayısından itibaren yazı yazma gerekçesini *“Sanatın Türkiye şartlarında; tekniği, estetiği, felsefesi ne olmalıdır, neden, olmalıdır, nasıl olmalıdır gibi, bu ve buna benzer sorulara genel anlamda cevap vermeğe, aynı soruların sinema açısından cevaplarını ayrıntılı olarak incelemeye çalışacağız”* (Altaylı, 1973: 46) şeklinde açıklayarak düzenli olarak sinema metinleri kaleme alır. Bu yazılar arasında Yücel Çakmaklı'nın “Zehra” filminin incelediği “Milli Sinema'ya Doğru” başlıklı yazı dikkat çekicidir. Altaylı, Çakmaklı'nın Türk sinemasının üzerindeki Batılı etki karşısında 1970 yılından itibaren “şuurlu bir öze dönüş hareketi” başlattığını belirterek övgü ile bahseder. Altaylı kastettiği Batılı etki konusunda örnek olarak Yılmaz Güney'in “Umut” filmini gösterir ve bu film hakkında haftalık solcu bir gazetede İtalyan yönetmen Vittoria de Sica'nın “Bisiklet Hırsızları” filmi ile gösterdiği benzerliklerin alaylı bir üslupla dile getirildiğini ve bu gerçeğin bizzat yine o cephenin bir kalemi tarafından ifade edildiğini söyler (Altaylı, 1973, s. 44).

Ülkücü hareketin Ulusal Sinema'ya nasıl baktığını, daha doğrusu 1962 yılında Metin Erksan'ın “Yılanların Öcü” filminden 70'lere bu bakış açısının kaba komünizm karşıtlığı ve ahlak bozucu olarak biçimlenen algısının nasıl dönüştüğünü anlamak açısından Oğuzata Altaylı'nın yine Töre dergisindeki bir sinema yazısını özellikle anmak gerekli. Derginin 23.sayısında Türkan Şoray'ın “Dönüş”, Ömer Lütfü Akad'ın “Gökçe Çiçek” filmleriyle beraber Halit Refiğ'in “Fatma Bacı” filmi üzerine yayınladığı bir yazıda Altaylı Ulusal Sinema konusundaki görüşlerinin anlaşılacağı yorumlar yapar. Cahit Engin'in

senaryosunu yazdığı, Yıldız Kenter'in başrolünü oynadığı "Fatma Bacı"daki kahraman Altaylı'ya göre Batı emperyalizminin, Türk toplumunun din, dil, eğitim, sanat, hukuk ve aile kurumunu kısıpaca alması karşısında, milli yapımızı ayakta tutan, imkansızlıklara rağmen metanetini koruyan, içinde varolduğu kültürün şuurunu derleyip, toparlayarak bir güç haline getiren "Devlet Ana"yı temsil etmektedir. Dolayısı ile Altaylı'nın buradan Kemal Tahir'in Türk tarihine ilişkin tezlerini onayladığını görüyoruz. İki yüzyıldır ülkemizdeki Batıcı aydın tipinin içine düştüğü şuursuzluk durumunun farkında bile olmadığını, bu şuursuzluk psikolojisinin Refiğ'in *aydın yanılması* biçiminde tanımladığı halin kendilerinde Batı karşısında bir aşağılık duygusu meydana getirdiğini belirten yazı şöyle devam eder:

Fatma Bacı'nın yönetmeni, bu zihniyetin ahlâk ve sanat adına işledikleri cinayeti başarılı bir kompozisyonla ortaya koyup, bu gün inanç bakımından ulaştığı noktadan haykırıyor: '-Batı., batı dediğiniz buysa, batınız batsın'. Devlet hayatımıza 'görmedim, duymadım, bilmiyorum' yüksek siyasetini(!) sokan bay batılı, Halit Refiğ'in bu haykırışını, cinsel zevklerin paylaşıldığı o renkli ve müzikli salonların kadın sesleri arasında muhakkak ki işitmeyecek ve gününü gün etmeye bakacaktır (Altaylı, 1973, s. 45).

Dolayısı ile Türkiye'de modernleşme pratiğinin salt Batıcılaşma biçiminde anlaşıldığı, bu yanılmanın aydınlar tarafından taşındığı, Batı'nın Türk kültürünün din, dil, aile gibi temel kurumlarının geleneksel yapısını bozduğu, aydınımızda Batı karşısında bir aşağılık psikolojisi ortaya çıkardığı konusunda politik Türk milliyetçiliğini temsil eden akımın kaygıları ile Ulusal Sinema tezini ortaya atan isimlerin görüşlerinin kimi yerlerde örtüştüğü fark edilir. Bu örtüşmenin anlaşılabilmesi için ise sinema kültürü konusunda yeterli donanıma sahip olmak gerekmektedir. Ki bu donanım vaktiyle bulunmadığı için 1962 yılında Ulusal Sinemacı Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" filmi protesto edilmiş, eylemler yapılmıştır mesela.

Oğuzata Altaylı'nın Töre'de birbirini takip eden nitelikli sinema yazılarının yanı sıra derginin 27.sayısında Sadık Kemal Tural tarafından yayınlanan ve bir "milliyetçi sanat manifestosu" olarak değerlendirebileceğimiz "Dokuz Işık Açısından Sanat ve Edebiyat Üzerine Notlar" başlıklı yazının ayrı önem taşıdığını iddia etmek mümkün. Töre dergisinin varoluşuna atıf yaparak adına "Dokuz Işıkçı Sanat Hareketi" denilen sanat-edebiyat duruşunun Türklüğün

bu alandaki meselelerine çözüm getirmeyi amaçladığını, roman, şiir gibi edebi türlerde, tiyatro ve sinema gibi sahne sanatlarında, mimari ve diğer plastik sanatlarda Türk kimliğini konu edineceklerini, sanatı ve edebiyatı millet için yapacaklarını, bu anlamda evimizden, sokağımıza kadar her alanın Türk sanatçısı tarafından keşfedilmeyi beklediğini, bu keşfin de Türk gibi yapılacağını, Dokuz Işıkçı Sanat Hareketi'nin Türk milletinin değerlerini billurlaştırmayı amaçladığını belirten yazıda,

SANAT MİLLET İÇİNDİR. Bu fikrin kuvveti ve geçerliliği, 'sanat işçi sınıfı içindir' görüşündeki sanata sırtı dönükleri susturacağı gibi, 'sanat için sanat' fikrindeki büyük eksiklikleri de tamamlayacaktır. Yukarıda bir vesileyle söylediğimiz gibi, bizde gerçek mânasiyle bir edebiyat cereyanı olmayışının sebeplerinden biri, belki de birincisi, 'bir temel felsefeye oturmuş aksiyon' özelliği taşıyan hareket olmadıklarındandır. Biz, 'herşey Türk milleti için, Türk milletine uygun' fikrinden hareketle 'Sanat millet içindir', temel felsefesine oturmuş bir anlayış savunuyoruz. Bize göre, bedî (estetik) ve içtimaî yükselişte görev yüklenmiş bir edebiyatın dışındakiler ölümlüdürler. Millîlik, bedîlik ve ölümsüzlük vasıflarım bünyesinde toplamamış bir eserin yaşama hakkı olmamıştır, olmayacaktır da (Tural, 1973: 56-58) denilir.

Tural derginin bir sonraki sayısında Dokuz Işıkçı Sanat Hareketi bünyesinde nasıl teşkilatlanılması gerektiğini açıklar. Buna göre 4 çatı kuruluş oluşturulması gerektiğini yazar ve Sinemacılar Birliği adını verdiği teşkilatın, Türk Sanatkarları Birliği isimli tepe örgütlenme altında faaliyet göstereceğini belirtir (Tural, 1973, s. 56-61).

Oğuzata Altaylı'nın Töre dergisinde kaleme aldığı sinema eleştiri yazıları sinema çevreleri tarafından takip edilmiş ve dikkate alınmış olmalı ki, milliyetçi ve sağcı çevrenin dışında bir dergi olarak o günlerde yayınlanan Yedinci Sanat'ın 12.sayısından anladığımız kadarı ile MTTB'nin Sinema Kulübü tarafından "Milli Sinema" açık oturumundan sonra düzenlediği ve Mustafa Miyasoğlu'nun yönettiği "60. Yılında Türk Sineması" konulu yeni bir oturuma konuşmacı olarak davet edilir. Ki oturumdaki diğer konuşmacılar Atilla Dorsay, Onat Kutlar, Ahmet Güner, Erman Şener ve Salih Diriklik'tir. 19 Ocak 1972 günü düzenlenen bu yeni açık oturuma ilişkin Yedinci Sanat dergisinin görüşlerini yazan Nezih Coş, Oğuzata Altaylı'nın zaman darlığı sebebiyle konuşmasının yarıda kesildiğini, durum üzerine Altaylı'nın mikrofonu bırakarak protesto ettiğini belirtir. MTTB'yi ise oturuma yönelik belirgin bir görüşünün bulunmaması, sinema ortamında bu tür

oturumlarla varlıklarını duyurma ve güç merkezi olmaya çabalamaları, bir şeyler yapıyor görüntüsü vermeleri açısından eleştirir (Coş, 1974, s. 44-47).

Töre dergisinde Oğuzata Altaylı'nın belli bir sinema kültüründen hareket ederek 1970'lerin başından itibaren yoğunlaşan eleştiri yazıları yayınlanırken, MHP'nin İstanbul İl Teşkilatı tarafından çıkartılan ve yazar kadrosu arasında hareketin lideri Alparslan Türkeş başta olmak üzere Mehmet Kaplan, Orhan Türkdoğan, Necmettin Hacıeminoğlu, Mehmet Eröz gibi milliyetçi akademik çevreden isimlerinde bulunduğu Bozkurt dergisinin Mayıs 1972 tarihli sayısında (sayı belirtilmemiş) "Kafdağını Terk Edenler" isimli bir filmin duyurusu görülür. Film, Çarlık Dönemi Rusya'sı sınırları içerisinde yaşayan Kafkasyalı Müslümanlara yapılan baskıyı anlatmaktadır.

1864 yılından itibaren Türkiye'ye gerçekleştirilen Çerkez göçü öncesi Kafkaslardaki durumu konu edinen film Çarlık askerlerinin savunmasız bir Müslüman köyünü basıp kadın ve erkekleri öldürme sahnesi ile başlar. Yapımcılığını Ağaç Film'in üstlendiği, yönetmenliğini Natuk Baytan ve Gündüz Yıldırımgeç'in yaptığı, senaryonu yine Gündüz Yıldırımgeç'in yazdığı filmin başrol oyuncularını Yıldırım Gencer, Ülkü Özen, Atilla Ergün, Ersun Kanaçel, Süha Doğan, Aydın Haberdar'dır. 1972 yılında vizyona giren "Kaf Dağını Terk Edenler" in başında gerçekleşen köy katliamından sonra toplanan Müslümanlar, Rusların saldırıları karşısında gidilebilecek tek yerin *din kardeşlerinin vatanı* Türkiye olduğunu belirtirler. Ancak ailesi de katledilen Susran mücadele edip direnmek fikrindedir. Bunun için Rus karakollarına baskınlar yapar ve lider olarak belirir. Kafkasyalıların işgalci Rus askerlerine karşı verdikleri bütün mücadelelere rağmen filmin sonunda Susran, aşık olduğu kıza artık topraklarında yaşayamayacaklarını, buradan hep birlikte yeni vatanları Türkiye'ye gideceklerini söyler. Ruslar, topraklarından sürgüne zorladıkları halk için genel bir tanımlama olarak "Kafkaslı" ifadesini kullanırken, bir diyalogda Rus bölge komutanı "Adıge" ve "Aphaz" kelimelerini tercih eder. Ruslar işgalci, işkenceci, savaş meydanında beceriksiz, para karşılığı insanları satın alan, çocukları dahi öldüren kötü insanlar biçiminde temsil edilirken, Kafkasyalılar sözlerine sadık, savaşçı, çok iyi ata binen ve silah kullanan, geleneklerine bağlı bir topluluktur.

Filmin öyküsü Çarlık döneminde geçtiği için komünizme dair bir gönderme bulunmaz ancak Meşe, Türkiye'de Rus algısının olumsuzluğunu

tanımlayan çok güçlü bir tarihsel imge olduğundan bahseder: *Moskof* imgesi. Türkiye’de 93 *Harbi* olarak anılan 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nın bu negatif imgenin inşasında önemli yeri olduğunu, Osmanlı’nın büyük toprak kayıplarının yanı sıra, Edirne ve Tuna vilayetlerinin dışında kalan yerlerdeki Türklerin tamamına yakının savaş, açlık, hastalık neticesinde yaşamını yitirdiğini, bahsi geçen algının bu sürecin sonucunda Osmanlı-Türk toplumunun belleğinde geliştiğini belirtir (Meşe, 2017, s. 34). Dolayısı ile Türkiye’de Moskof imgesinin olumsuzluğunu besleyen gerekçe Kafkas halklarının anavatanlarından dinleri sebebiyle göçe zorlanması, bu göç öncesi yaşadıkları katliamların yanı sıra göç sırasındaki olumsuz koşullar sebebiyle binlercesinin yollarda hayatını trajik biçimde kaybetmesidir. Maruz kalınan Moskof travması Türkiye’ye sığınan Kafkasya diasporası tarafından diri tutularak kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Benzer aktarım bizatihi Balkanlardan ülkeye sığınan Türk topluluğunda da sürmektedir.

Kafkas kökenli halkların bu göçler neticesinde Osmanlı topraklarına sığınma süreci aynı zamanda devlet sınırları içerisindeki etnik unsurların milliyetçilik fikirleriyle kendilerini tanımlamaya başladığı yıllardır. Ve Osmanlı, başta Çerkezler olmak üzere Kafkasya’dan göçen Müslüman halkları yeni mekanlarına yerleştirirken adeta bu milliyetçilik arayışlarına karşı bir denge unsuru olarak düşünmüştür.

Balkan milliyetçiliğinin yaşandığı Balkanlar, Arap milliyetçiliğinin yaşandığı Ortadoğu, Rum ve Ermeni milliyetçiliğinin yaşandığı Anadolu toprakları Çerkezlerin yoğun olarak yerleştirildikleri bölgeler olmuştur. Akın akın ülkeye gelen Çerkezler ile Osmanlı, Müslüman ahalinin gittikçe çoğaltılmasını sağlamış, Hıristiyan vilayetlerini Müslümanlaştırmış, savaşçı özelliklere sahip bu yeni unsurlar sayesinde orduyu güçlendirmiş, milliyetçi merkezkaç gayri-Müslim unsurlara karşı bir denge sağlamaya çalışmış ve Pan-İslamizm konusunda önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Çerkezler, özellikle Kürtlere, Dürzilere, Türkmenlere ve Bedevilere karşı Osmanlı’nın yanında bir denge unsuru olarak kullanılmıştır (Kaya, 2011, s. 81-82).

1972 yılında vizyona giren ve milliyetçi bir dergi olarak Bozkurt’ta duyurusu yapılarak politik tabanın izlemesi için referans verilen “Kaf Dağı’nı Terk Edenler”, dolayısıyla sıradan bir film olmanın çok ötesinde bir algı üzerinden sunulmaktadır. Türk solunun illegal yapılanmalarının devlet güçleri ile açıktan silahlı mücadeleye başladığı, 12 Mart 1971 Muhtırası ardından komünist, sosyalist gruplara, derneklere, yazar ve aydınlara devlet tarafından baskının

arttığı, bir kısmının tutuklandığı bir dönem içerisinde filmin, sosyalizmi temsil eden Sovyet Rusya'nın tehdit algısını yerleşik Moskof imgesiyle örtüştürme konusunda ne kadar işlevsel olabileceği tartışma götürmez. Kaldı ki Türkiye'de Moskof imgesinin olumsuzluğunu tema edinen sinema örneklerinin sürekli yinelenen bir seyir izlediği de bir gerçektir. Ailesi Ruslar tarafından öldürülen Hacı Murat'ın intikam alma macerasını anlatan "Hacı Murat" (1967) başta olmak üzere, "Hacı Murat Geliyor" (1968), "Kafkas Kartalı" (1968) gibi birçok örnekten bahsetmek mümkündür. Aynı dönem mesela Manisa ve ilçelerinde açılan Türk Ülkücüler Teşkilatı'nın organize ettiği bir piyesin yine "Moskof Sehпасı" (Bozkurt, 1973, s. 5) ismini taşıması, 1980'de gerçekleştirilen 12 Eylül Askeri darbesine aylar kala Konya Ülkü Ocakları tarafından Rusların Afganistan'ı işgalini protesto etmeyi amaçlayan bir mitinginin tertip edilmesi ve hazırlanan bildiride "*Dün Çekoslovakya'yı, Macaristan'ı, bugün Afganistan'ı işgal eden Kızıl Moskof Ayısını protesto ve tel'in mitingi yapıyoruz*" (Turhan, 2016, s. 1022) denilmesi 1970'leri 1980'e bağlayan 10 yıl içerisinde ülkücü hareket açısından komünizm ile iç içe geçmiş ve tarihsel arka planı olan "Moskof" imgesinin çok diri ve işlevsel biçimde yaşadığını ispat eder.

Bozkurt gibi milliyetçi merkez dergiler yanı sıra ülkücü hareket bünyesinde taşrada çıkartılan bir dergi olarak "Ülkücü Gençlik Gazetesi" ibaresiyle Kayseri'de 1974 yılında ilk kez yayınlanan ve sonra verdiği arayı takiben 1977 yılında yeniden ülkücü kitleye sunulan Büyük Ülkü'de (Öznur, 1999c: 22-23) dahi sinema üzerine yazıya rastlamak, yapının bu modern sanata dair ilgisinin çok daha geniş alana yayıldığını göstermektedir. Büyük Ülkü Derneği Araştırma Merkezi imzası ile yayınlanan yazının başlığı "Türk Sinemasını Çıkırmadan Kurtarmak" gibi iddialı bir isim taşır. Televizyonun her eve girmesi ile beraber Türk sinemasının bir çıkmaza düştüğü, seks filmleri furçasının bu düşüşü daha da trajik hale getirdiğinin belirtildiği yazıda sinemamızın kurtuluşu için bazı önerilerde bulunulur. Buna göre televizyonda Batı menşeli filmler yerine Türk filmleri oynatılmalıdır. Sinemamız Ortadoğu, Balkanlar ve Uzakdoğu'ya açılmalıdır. Türk toplumunu yükseltici kaliteli sinema yapımları devlet tarafından desteklenmeli ve bu tür filmlerden az vergi alınmalıdır. Bununla beraber seks filmlerinde de yüksek vergi talep edilmelidir gibi bazı öneriler sunulur (1977, s. 5).

2.3. HERGÜN VE MİLLET GAZETELERİNDE SİNEMA SAYFALARI

Hergün, 1975 yılından 12 Eylül 1980 darbesine kadar ülkücü hareketin günlük gazete ihtiyacını karşılamak amacıyla çıkartılan, tanıtım reklamlarında “Doktriner Türk Milliyetçiliğinin Tek Yayın Organı” (Genç Arkadaş, 1979, s.10) biçiminde sunulan bir yayındır. 70’lerin şiddete meyletmiş politik ortamı içerisinde 26 Kasım 1977 ve 20 Eylül 1979 tarihlerinde solcu örgütlerce bombalı saldırıya maruz kalan ve bu saldırıda birçok çalışanı yaralanırken, üç mensubunun hayatını kaybettiği Hergün 1976’dan itibaren haftalık verdiği “Ülkü Aile” ekinde bir sinema sayfası sunmaya başlar. Ahmet Ulueren tarafından hazırlanan bu sayfada vizyona yeni giren sinema filmleri üzerine eleştiri yazıları, tanınmış sinema yıldızları ile ilgili haberlerin yanı sıra tiyatro ile ilgili de yazılar okunur. Sanatın bir propaganda enstrümanı biçiminde kullanımının da dikkate alındığı bu sayfada mesela Türkan Şoray ile ilgili olarak “*Solcu olmayı hiçbir zaman düşünmedim*” manşetli bir haber dönemin ruhunu anlamak açısından önemlidir. Pazar ekinin birinci sayfasından girilen haberin içerisinde ise, bazı yayın organlarında Şoray ile ilgili olarak solcu bir parti lideri için sahneye çıkabileceği yönündeki bilgilerin yalan ve uydurma olduğu, kendisinin bir İstanbul gazetesine verdiği beyanatta “*Esasen bir siyasetçi değil sanatçiyim. Siyaseti düşünsem bile solcu olmayı hiçbir zaman düşünemedim*” cümlesini kullandığı belirtildikten sonra annesi Meliha Şoray’ın “*Kızım koyu bir milliyetçidir. Solcuları ve sol görüşü asla tutmaz*” dediği açıklanır (Ülkü Aile, 05.11.1976, s.1).

Tufan Güner (ki “Güneş Ne Zaman Doğacak” isimli filmin senaristidir), Oğuzata Altaylı, Mehmet Kılıç (“Güneş Ne Zaman Doğacak” filminin yönetmenidir), Erdal Düşmez, Atila Altaylı, Ahmet Yeşil, Halim Kurtoğlu, Osman Sınav (Gazete ekinin 25 Temmuz 1976 tarihli 22. sayısında Cüneyt Arkın ile 1970’li yıllarda bir furya olarak ortaya çıkan seks filmlerini eleştiren bir söyleşi yapmıştır), Bahri Soyal, Ziyaeddin Müridoğlu, Erdal Düşmez gibi isimlerin yazı ve haberlerinin yayınlandığı bu ek gösteriyor ki 1970’lerin ortalarından itibaren ülkücü hareket içerisinde sinemaya ilişkin önemli bir ilgi söz konusudur. Hatta bu sayfadan, günümüzde de sinema filmleri ve TV dizileri çeken yönetmenlerden Osman Sınav gibi bir ismin kalmış olması dikkat çekicidir.

Ülkücü hareketin sinemayla ilişkisinin kırılma noktasını meydana getiren önemli film “Güneş Ne Zaman Doğacak”ın yönetmen ve senaristinin yine Hergün gazetesinin bu ekinde yazmış olması da sinema meselesinin hareket içerisinde belirli bir boyuta taşındığını göstermektedir. Ki 1978 yılında vizyona girecek olan “Güneş Ne Zaman Doğacak” isimli filmi çeken Orhun Filmcilik Anonim Şirketi’nin 1976 yılında “milliyetçi-ülkücü gençler” tarafından kurulduğunu, şirketin hisse senetlerini milliyetçi çevrelere satmaya başladıklarını, “Türk Sinemasından Haberler” isimli 5000 adet çoğaltılan bir bülten bastıklarını, bu arada ismi geçen filmin senaryosunun ta o yıl tamamlanıp sansür kuruluna sunulduğunu öğreniyoruz. Bahsedilen bültende ise sinema sanatının devlet gibi toplum karşısında sorumlu olduğunu ve bu konularda Yeşilçam çalışanlarına “Düşünmeye Çağrı” başlıklı bir yazı ile seslendiklerini ve yine seks filmlerinin ülkeye nasıl zarar verdiğinin konu edildiği anlaşılıyor. İlgili haber yazıda ayrıca “Orhun Filmcilik Anonim Şirketi’nden” alt başlığı ile neden böyle bir girişimde bulunulduğunu açıklayan bir metin yayınlanır:

Öteden beri ihtiyacını duyduğumuz bir film şirketinin temelini atmış bulunmaktayız. Evlerimizin en mahrem köşelerine ‘televizyon’ ismiyle giren film 24 saatimizi işgal eder duruma getirilmiştir. Küçük çocukların ayrılmaz bir parçası olan televizyon büyükler için de aynı şey değil midir? Televizyonda gösterilebilecek milliyetçi filmlerin olmayışı ve bunun beraberinde getirdiği eski kötü filmlerin gösterilmek mecburiyetinde kalınışı, öte yandan seyircisini televizyona kaptıran Yeşilçam film piyasasının kendisini çıkmazdan kurtarmak için daha büyük bir çıkmaza düşerek ahlaken ve toplumu içten yıkıcı filmlere bel bağlaması, her Türk vatanseveri gibi bize de ızdırap kaynağı olmaktadır. Biz Orhun Filmcilik Anonim Şirketi olarak 20. asrın bu güçlü kültür silahını kullanmaya karar verdik. Sizlerden de destek beklemek hakkımız. Sevgi ve saygılarımızla (Ülkü Aile, 19.12.1976, s. 3).

Hergün gazetesinin yanı sıra ülkücü harekete yakınlığı olan bir başka günlük gazete Millet’te de haftada bir gün “Ülkücü Sanat” başlıklı bir kültür sanat sayfasından söz etmek gerekir. Sayfa ile ilgili olarak gazetede şu açıklamada bulunulur: “*Gazeteniz Millet, Türk Sanatını solun müstemlekesinden kurtarıp hakiki hüviyetine kavuşturmak gayesiyle birkaç haftadan bu yana ‘Ülkücü Sanat’ sayfasını açmış bulunmaktadır*” (Millet, 06.05.1976, s.4) denilip okuyucudan ülkücü teşkilatların sanatsal faaliyetleriyle ilgili haberleri gazeteye göndermeleri istenilir.

1975 yılında yayınlanmaya başlayan günlük, aktüel haberler zayıf olmasına karşın, Anadolu’nun farklı şehirlerindeki ülkücü teşkilatlarla ilgili

gelişen olaylara oldukça geniş yer veren bir yayının anlayışına sahip Millet'in (Öznur, 1999c: s.76) "Ülkücü Sanat" başlıklı bu sayfasında sinema yazıları yayınlanmıştır. Mehmet Uçar, Abdurrahman Pala, Numan Saruhan, Aybala Tolunay gibi isimler tarafından sinema eleştiri yazıları kaleme alınır ve haftanın filmleri değerlendirilir. Hatta gazetenin bir sayısında ana sayfadan o dönem yoğun üretimi ve gösterimi yapılan seks filmlerinin eleştirildiği "Türk Sineması Bu Mu?" manşetli bir haber göze çarpar (Millet, 14.01.1976, s.1).

1970'lerin başından itibaren ülkücü hareket içerisinde sinemaya dair böylesi yoğunlaşan ilginin en görünür olduğu asıl etkinlik ise Ülkü Ocakları Genel Merkezi bünyesinde kurulan ve ülkenin hemen her tarafındaki müzik, kültür, sanat çalışmalarını organize etmek maksadını taşıyan Sosyal ve Kültürel Faaliyetler biriminin düzenlediği oturumdur. Bu kapsamda tıpkı MTTB'nin "Milli Sinema" başlıklı açık oturumu gibi, 3 Ocak 1976 günü Ankara Türk Ocağı Salonu'nda "Milli-Ülkücü Sinemayı Nasıl Yapabiliriz?" konulu bir açık oturum gerçekleştirilir. Ülkücü camianın önemli aydınlarından Nevzat Kösoğlu tarafından yönetilen açık oturuma yönetmen Yücel Çakmaklı, ülkücü çevreye yakın tiyatroculardan İsmet Hürmüzlü, yazar ve aynı zamanda hareketin saygın isimlerinden Galip Erdem, daha sonra televizyon dizisi olarak da çekilen "Türkmen Düğünü" isimli tiyatro eserinin yazarı Ali Yörük, Erdal Altay Balkanlı ve Oğuzata Altaylı'nın katılımı ile gerçekleştirilen açık oturumda Ali Yörük'ün değerlendirmelerinin ülkücü hareketin meseleyi yorumlayışı açısından ilginç olduğu söylenebilir. Yörük'e göre Türk sineması eskiden beri taklitçi ve kopyacıdır. Bunun böyle biçimlenmesinin mesulü de Muhsin Ertuğrul ve onun yetiştirdiği Maocu, Leninci, Marksçı talebeleridir. Ancak Yücel Çakmaklı ile Türk sinemasında milli arayışların başladığını belirten Yörük'e göre, sinemamızın taklitten kurtulabilmesi için hükümet ve devletin tedbirler alması gerekmektedir. Erdem ve Balkanlı daha çok sinemanın günümüzde propaganda amaçlı kullanımının önemini belirten konuşmalar yaparlar.

Altaylı 1960'lardan beri sinemamız sol ideolojik filmlerin etkisi altında olmasına rağmen son zamanlarda bu alanda milliyetçi ve ülkücü çalışmalar başlamış *kozmopolit* ve Marksist sinema anlayışına karşı savaş açmışlardır. Özellikle Milli Sinema anlayışı çerçevesinde Türk milletinin yüceliğini yansıtan sinema eserleri ele alındığı gözlenmektedir. İsmet Hürmüzlü milli sinema ile ilgili

olarak yetişmiş elemanlara ihtiyaç duyulduğunu, dolayısı ile tiyatro ile sinemayı birbirinden ayırmadan ancak hedefe ulaşılabileceğini belirtir. MTTB bünyesindeki Sinema Kulübünün kurucularından ve Milli Sinema arayışının öncü ismi olan Yücel Çakmaklı ise Milli-Ülkücü Sinema'nın temelini atıldığına, Necip Fazıl Kısakürek, Raif Cılasun, Atilla Gökbörü gibi yazarların metinlerinden çıkarılan senaryolarla üretilmiş filmlerin bu konuya ışık tutabilecek nitelikler taşıdığına dair konuşmalar yapar. Oturum sonucunda gerçekleştirilen konuşmalardan hareketle Milli-Ülkücü Sinema konusunda *odak nokta* ile ilgili olarak şunlar ifade edilmiştir:

Göze ve kulağa aynı anda hitap edebilme vasfı ile sosyal hayat alanında, haberleşme, eğitim, öğretim, eğlence, ticaret ve propaganda açısından büyük fonksiyonlara sahip, günümüzün en güçlü sanatı sinemanın ülkemizde gerçek değeri henüz anlaşılammıştır.

Anlaşılamadığından da öte, resmi makamlar sinemanın kötü etkilerine karşı, genel ahlakı, kamu düzenini, milli güvenliği ve Türk seyircisini korumak konusunda acze düşmüşlerdir. İçişleri Bakanı, müstehcen filmleri, "Film ve senaryolarının kontrolüne bir nizamnamenin" şahsına verdiği yetkilere dayanarak yasaklayabileceği halde, hala bu yetkisinden haberdar olmamıştır.

Büyük Türk Milleti'ni, maddi sosyal ve manevi alanlarda yükseltmeyi ve yüceltmeyi gaye edinen Türk Ülkücüleri, bu gerçeklerin ışığı altında Türkiye'de haysiyetli bir sinema anlayışı yaratmak ve yerleştirmek düşüncesiyle bugün kutsal bir cephe daha açmışlardır.

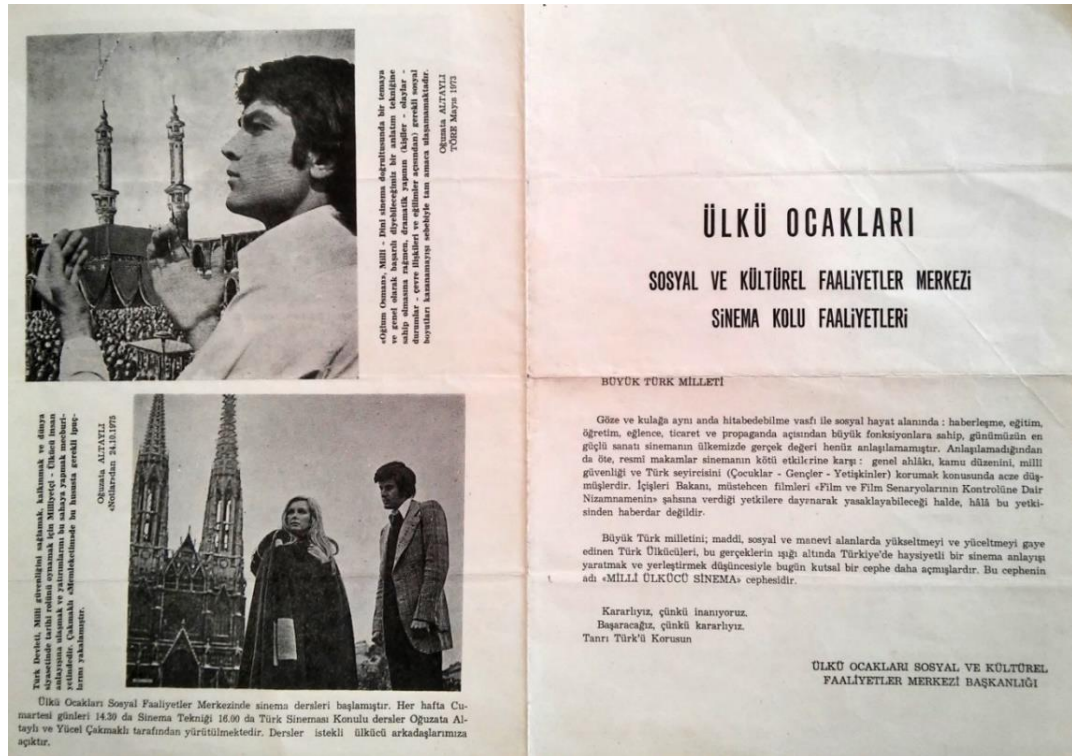
Bu cephenin adı "Milli-Ülkücü Sinema" cephesidir ve bu cephenin sinema ve tiyatroyu bugünkü düştüğü kötü durumdan kurtaracağı aşikardır (Turhan, 2016, s. 600).

Adı *Milli-Ülkücü Sinema* olarak konulan arayışın içerisinde Yücel Çakmaklı'nın da bulunması ya da yapılan açık oturuma onun da davet edilmesi, ülkücü hareketin ortaya konmak istenen sinema anlayışı bakımından Milli Sinema'ya yakın durulduğu, en azından onların yapmak istediklerini onayladığını gösterir. Buradan anlaşılıyor ki, Türkiye'de üretilen sinemanın Batıcı ve taklitçi olduğu, Türk toplumunun ahlaki yapısını, kültürel, manevi değerlerini bozucu nitelikler taşıdığı, 1960 sonrası özellikle komünizm propagandası yapıldığı ve bütün bu sürecin Müslüman Türk halkının kimlik kodları için bir tehdit biçiminde yorumlandığı iddiaları hem ülkücü hareketin üretmek istediği Milli-Ülkücü Sinema hem de MTTB bünyesinde ortaya çıkan Milli Sinema anlayışının ortak kaygılarıdır. Dolayısı ile bu ortak kaygılar Türkiye'de sinema sektöründe hegemonyası bulunan bu merkezi anlayışa karşı güç birliği yapıldığı izlenimi

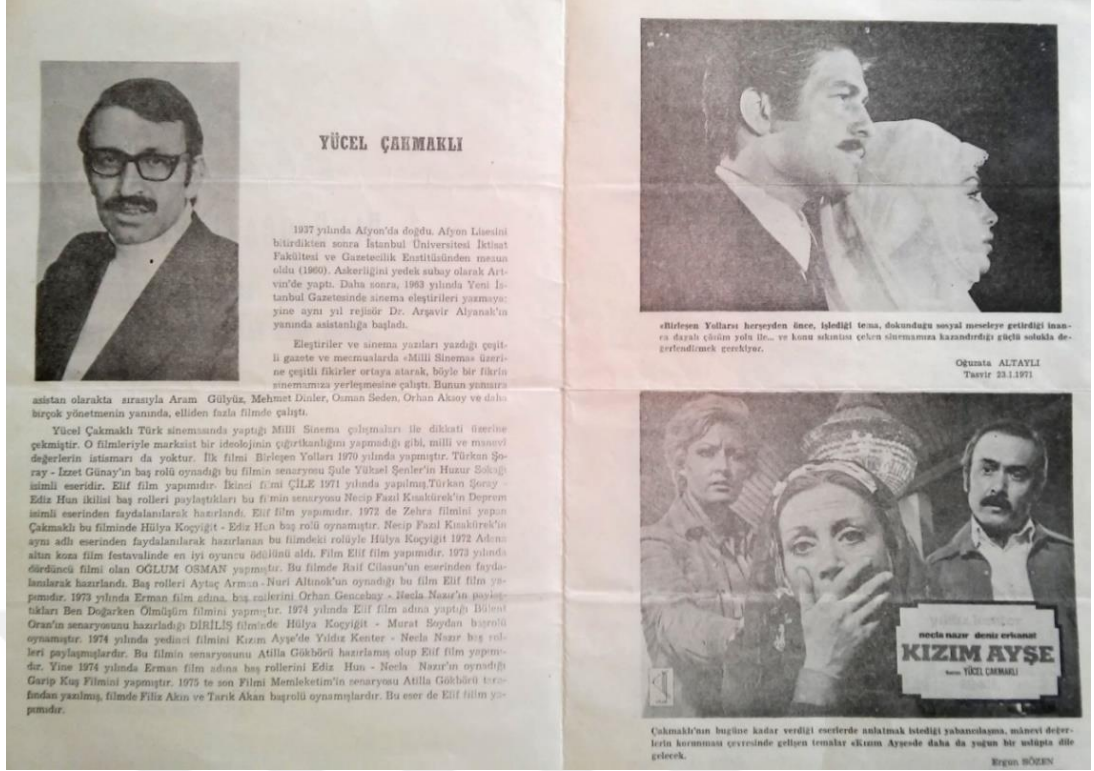
vermektedir. En azından Yücel Çakmaklı'nın her iki oluşum içerisinde de bulunması bu iddiamızı güçlendirmektedir.

Çünkü Metin Turhan'ın "Ülkü Ocakları" isimli kitabında bahsettiği ve 1976 yılında gerçekleştirilen açık oturumla ilgili bilgilerin yanı sıra, Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi tarafından aynı tarihe denk gelen bir "Yücel Çakmaklı Filmleri Haftası" düzenlendiğine dair afişe de rastlıyoruz. Buna göre 29 Aralık 1976 tarihinden itibaren 4 gün boyunca Türk Ocağı Salonunda Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar", "Kızım Ayşe", "Oğlum Osman" ve "Memleketim" filmlerinin gösteriminin yapılacağına bilgisi bulunan afişte 3 Ocak tarihinde biraz önce bahsettiğimiz açık oturumun planlaması da mevcuttur (Turhan, 2016, s. 599).

Aynı tarihte "Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi Sinema Kolu Faaliyetleri" başlıklı bir bildiri de yayınlanır. 4 sayfa halinde hazırlanan bildirinin ön yüzünde "Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi Başkanlığı" imzası ile "Milli Ülkücü Sinema" cephesinin kurulduğuna ilişkin kısa bir duyuru, diğer sayfalarda ise Yücel Çakmaklı'nın ayrıntılı biyografisi, Çakmaklı'nın Türk Ocağı Salonunda gösterilecek filmlerinin fotoğraflı ve kısa tanıtımları vardır.



Görsel 1. "Milli Ülkücü Sinema Cephesi" Bildirisi, sayfa 1



Görsel 2. "Milli Ülkücü Sinema Cephesi" Bildirisi, sayfa 2, (1976)

Ülkü Ocakları tarafından gerçekleştirilen bu açık oturumu takip eden 1977 seçimlerinde MHP'nin "Seçim Beyannamesi"nde tıpkı CKMP'nin 1965 seçimlerinde rastladığımız gibi sinemaya yönelik ilgi devam eder. Beyanname içerisinde yer alan "Sanatçı ve Sanat Severlerimize Sesleniş-Yeni Harp ve Sanat" başlıklı uzunca bir metinde günümüzün milletler mücadelesinin yeni bir savaş şekline dönüştüğü, bu savaşın *Soğuk Harp* adını aldığı, kültür, propaganda ve ekonomiyi öncelediği vurgulanarak Devlet Sinema Okulu ve Stüdyosu'nun kurulacağı, *gerçek sanat* seviyesi taşıyan ve milleti hizmeti gaye edinen sinemanın devlet tarafından destekleneceği, sinemanın halk eğitiminde kullanılacağı, mesleki, teknik ve kültür filmlerinin Devlet Film Endüstrisi tarafından karşılanacağı belirtilir (1977, s. 69).

Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi'nin Yücel Çakmaklı ile Milli Ülkücü Sinema cephesi konusunda ortak çalışma pratiği sadece açık oturum ve Çakmaklı'nın filmlerinden örnekler gösterimi ile sınırlı olmaz. Yine Ülkü Ocakları bünyesinde kültür sanat faaliyetleri organize etmek, ülkücülerin kültürel ve sanatsal gelişimine katkı sunmak, ücretsiz tiyatro, müzik, folklor, edebiyat kursları vermek, bunları sergilemek, müzik geceleri düzenlemek, hareket

ile organik-inorganik bağı bulunan ses sanatçılarıyla konserler tertip etmek gibi amaçlarla 1976 yılında kurulan Töre Musiki Folklor Eğitim Derneği'nin (TÖMFED) (Öznur, 1999b, s. 615) bir dönem başkanlığını yapan Haşim Akten ile 1 Şubat 2019 tarihinde gerçekleştirilen söyleşide Akten, Ülkü Ocakları'nın Çakmaklı ile bir sinema filmi çekimi konusunda anlaştığını belirtmiştir. Ülkü Ocakları tarafından Yücel Çakmaklı'nın yöneteceği bir sinema filminin çekimi konusunda kendisinin görevlendirildiğini söyleyen Akten, Oğuzata Altaylı üzerinden Çakmaklı ile irtibat kurulduğunu ve romancı Bahaettin Özkişi'nin "Köse Kadı" isimli eserinin seçildiğini, bu arada Oğuzata Altaylı'nın memuriyetten istifa ederek TÖMFED'te kendisi ile beraber sinema filmi çekimi için bütün mesaisi harcamaya başladığını, 8 mm. çapında kamera alındığını anlatmıştır.

Kamera ile MHP'nin mitinglerini kayıt etmeye başladıklarını, Almanya'dan montaj masası getirttiklerini, Türkiye'de öyle bir cihazın o günlerde olmadığını, Oğuzata Altaylı'nın karanlık odada günlerce montaj yaptığını, montaj yapılan stüdyonun Mithatpaşa Caddesinde, Kocatepe Camiinin aşağısında bir binada konumlandığını, bu şekilde ona yakın mekanlarının bulunduğunu, Oğuzata Altaylı'nın Aladağlar'a gidip hem fotoğraflar çektiğini hem de belgesel film için görüntüler aldığını, kendisinin ise işin idari boyutuyla ilgilendiğini ve bu sürecin sonunda sinema filmi için karar alındığını eklemiştir. Akten, Ülkü Ocakları'nın o dönem için ileri derecede teknik imkâna sahip olduğunu, 1980 öncesinin şartlarında Ankara'da Genel Merkezin ses kayıt ve görüntü montaj stüdyoları, "Şöhret Reklam" isimli bir firması ayrıca iki matbaanın bulunduğu ve bu tür işletmelerin hepsinin Ülkü Ocakları'na bağlı SEDAŞ isimli bir Anonim Şirket'e bağlı biçimde çalıştırıldığı bilgisini vermiştir.

TÖMFED'in 1970'lerin ikinci yarısından itibaren ülkücü hareketin sanatsal niteliğini yükseltmek amacıyla birçok çalışmalar yürüttüğü, derneğin 1978 yılındaki Başkanı Muzaffer Şenduran ile gerçekleştirilen bir söyleşiden de anlaşılmaktadır. O dönem yapının en etkili dergisi olan Hasret'te yayınlan söyleşide Şenduran sanat faaliyetlerinin 5 alt dalda gerçekleştiğini ve bunların müzik, tiyatro, plastik sanatlar, fotoğrafçılık ve sinema alanında yapıldığını belirtiyor. Her bir sanat dalında hangi hocaların dersler verdiğini sıralarken

sinema alanında da Oğuzata Altaylı, Yücel Çakmaklı ve Ahmet Yeşil'in faaliyetlerden sorumlu olduğunu açıklıyor (1978, s. 15).

1979-80 arasındaki zaman diliminde gerçekleştirilen bu çalışmaların ardından Yücel Çakmaklı ile çekimi konusunda anlaşılan film için mekânlar tespit edilir. Akten, bu mekanlardan birisini Çakmaklı'nın Tokat/Niksar olarak belirlediğini, senaryosunun yazımı ve oyuncuların tespiti işinin kendisine bırakıldığını, Ülkü Ocakları'nın bu konuda Çakmaklı'ya güven ve desteklerinin tam olduğunu söylemiştir. Ancak tam o günlerde gerçekleşen 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile sürecin sona erdiğini, kendisinin tutuklandığını ve uzun yıllar Yücel Çakmaklı ile görüşemediklerini belirtmiştir.

Dolayısı ile anlıyoruz ki, Milli Ülkücü Sinema Cephesi anlayışını temsil etmesi için Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi, -ki bu alt birimin faaliyetleri 1976'dan 12 Eylül darbesine kadar TÖMFED bünyesinde gerçekleştirilmiştir- 1979-80 aralığında Bahaettin Özkişi'nin "Köse Kadı" romanından hareketle Yücel Çakmaklı'nın yöneteceği bir sinema filmi çekmeye karar vermiş, Çakmaklı tarafından senaryo, mekanlar ve oyuncular tespit edilmiş ancak 12 Eylül darbesi bu süreci başlamadan bitirmiştir. Filme alınması düşünülen Özkişi'nin "Köse Kadı" isimli eseri ise tarihsel bir roman niteliği taşımakta ve Osmanlı Devleti'nin Macaristan'ı fethetmesini konu edinmektedir. Ele geçirdiği topraklarda yerel halka karşı adaletli davranan Osmanlı imajının anlatıldığı romanda Türk komutanlar aydın kişiler olarak sunulur, dindarlıkları özellikle vurgulanır, Macarların bütün bu davranışlardan çok etkilendikleri, Türklerin kıyafetlerinden, müziklerinden esinlenmeye başladıkları, Türk kadınlarının ahlak abidesi oldukları, gayrı-Müslimlerle Müslüman dinine mensup Türkler arasında pozitif bir ilişki geliştiği anlatılır.

1970'li yıllarda yoğunlaşan ve bir bildiri ile Milli Ülkücü Sinema Cephesi adı verilen arayışın dergi, gazete sayfalarına yansıyan yazılardan anlaşılacağı üzere kuramsal metinlerden ziyade mevcut Yeşilçam sinemasına, solun sinema üzerinden komünizm propagandası yapmasına ve sinemanın Türk toplumunun ahlaki değerlerini hiçe sayan tutumuna karşı bir tavrından söz edilebilir ancak. Bu tavır alışığı Ülkü Ocakları Genel Merkezi bünyesinde çıkartılan ve hareketin 1970'lerin ortalarından itibaren hızla İslami söylemi çoğaltmasının izlenebileceği temel yayınlardan birisi olan Genç Arkadaş'ta çıkan bir yazıda da görmek

mümkündür. Türkiye’de sinemayı da içine alan sanata bakış açısının küçük bir azınlığın elinde kendi toplumuna yönelik bir yabancılaşma doğurduğunu iddia eden yazıda “*Hiçbir film yapımcısı toplumumuzun değer yargıları ve zevklerine hiçbir zaman derin bir giriş yapamamıştır. Bu buhran zaman zaman piyasa romanlarında ve beyaz perdede bir takım paradoksal-gülünç eserlerde kendini gösterir. Çirkinlik buhranı ‘sanatçı buhranı’ ile atbaşı gitmektedir*” (Doğan, 1975, s. 11) yorumunda bulunulur.

Milli Ülkücü Sinema tanımlamasını da içine alan 1970’lerin gergin ortamı içerisinde politik hareketlerin, ortaya koydukları sanatsal çalışmalarını tanımlamak için yine ideolojik metinlerden yararlandıkları görülecektir. “Militan Sinema” (Özgül, 1979, s. 81), “Devrimci Tiyatro” (Aziz, 1978, s. 52-57), “Devrimci Sinema” (Atayman, 1968, s. 10) gibi isimlendirmeler bu dönem içe içe geçen sanat ve ideoloji ilişkisinin militarist yönünü işaret etmektedir. Benzer yaklaşım doğal olarak 1970’lerin etkin bir gençlik örgütlenmesi olarak ülkücü hareket içerisinde de şekillenmiştir. Mesela Hergün gazetesindeki bir ilanda “Ülkücü Tiyatro” için “*Gezici tiyatrodan oynayacak ülkücü eleman aranıyor*” (Hergün, 1976, s. 6) duyurusuna rastlanır. Ses sanatçıları için de benzer isimlendirme yapılarak “Ülkücü Sanatçı” ibaresi çıkar ortaya. Hergün gazetesine yansıyan ve Ülkücü Gazeteciler Cemiyeti Sosyal Faaliyetler Masası tarafından değişik şehirlerde organize edilen bir konser etkinliği için “*Ülkücü Sanatçıların Turnesi*” başlığı uygun görülür (Hergün, 1976, s. 6). Aynı dönem içerisinde gazete ve dergilerde “Ülkücü Sanat” başlığını taşıyan ya da ülkücülerin sanata bakış açılarını merkez alan yazılar okunur. İhsan Armutlu’nun “Ülkücü Sanat” (1976, s.6), ülkücülerin sanat anlayışına atıflar yapıp, Büyük Ülkü Derneği Araştırma Merkezi’nce kaleme alınan “Sanat ve Sanatçı” (1977, s.6) yazıları gibi mesela.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ÜLKÜCÜ FİMLER

3.1. “GÜNEŞ NE ZAMAN DOĞACAK”



Görsel 3. “Güneş Ne Zaman Doğacak” Film Afışı

Ankara’da Oğuzata Altaylı, Yücel Çakmaklı ve Haşim Akten tarafından Milli Ülkücü Sinema filmi çekimi için çalışmalara başlanmadan bir yıl evvel İstanbul’dan ismi “Güneş Ne Zaman Doğacak” (1978) olan bir film gösterime girer. Bir anlamda bu film için “Kaf Dağını Terk Edenler”in bıraktığı yerden devam ediyor demek mümkün. “Moskof” algısının Çarlık Rusya’sı dönemi olumsuz imajını yapılandıran “Kaf Dağını Terk Edenler”den sonra “Güneş Ne Zaman Doğacak” daha yakın tarihlere gelerek 1970’lerdeki sosyalist Sovyet Rusya döneminden sürdürür çünkü öyküyü.

Film, konusu ve karakterler arasındaki diyaloglara yansıyan ideolojik söylemi bakımından ülkücü hareketin meseleleri ile bütünüyle örtüşen bir sinema örneği anlamında ilk örnektir. Sosyalist sistemle yönetilen ve ideolojik baskı gördükleri belli olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’den (SSCB), idealleştirilmiş topraklar biçiminde algıladıkları Türkiye’ye kaçan Alpgiray Nuriyes ve Yavuz Mehmetol’un öyküsünü anlatan film, sadece sinema tarihimiz açısından değil, 70’li yılların politik gerilim ortamından geriye unutulmaz acıların

bırakıldığı “Maraş Katliamı”nda olayların başlangıcını tetikleyen film olarak da siyasal tarihimizde önemli bir yere oturmaktadır. Bir anlamda film, sinema değerinin ötesine taşarak, 12 Eylül öncesinin siyasal çatışmalarında yer alan birçok gösterge ile beraber hatırlanan önemli bir sembolik madde biçimindedir.

Filmin 1945 yılında yaşanan gerçek bir öyküden esinlenilerek çekilmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Sovyetlerden Türkiye’ye, Aras nehri üzerindeki Boraltan Köprüsü’nü kullanarak Türk kökenli 243 asker sığınır. Ancak 1945 yılının Mart ayında daha evvel imzalanan “Dostluk ve Tarafsızlık Antlaşması” (1925) süresinin uzatılmayacağı Rusya tarafından Türkiye’ye bildirilmesi, ardından Ardahan ve Kars’ın istenmesi üzerine hükümet Rusya’nın bu dış baskısı karşısında topraklarına sığınanları iade etme kararı alır. Ve bu mültecilerin bir kısmı 1945 yılının Şubat ayında sınırdan Sovyetlere geri verilir. Hatta “*İlk grubun sayısı 195’ten fazlaydı fakat Yozgat’tan nakil esnasında gruptan birkaç kişi kaçmayı başarmıştır. Teslimatı yapan yedek subay Posta Müfettişi Reşad’ın Rusların teslim aldıkları mültecileri acımasızca katletmelerini canlı olarak seyretmek durumunda kaldığı ve bu yüzden sınırları bozularak tedavi gördüğü iddia edilmiştir*” (Köse, 2016, s. 172). Daha sonra milliyetçi çevreler tarafından “Boraltan Faciası” olarak anılan bu olayın kadim “Moskof” imgesini yinelediği açıktır. Zaten “Güneş Ne Zaman Doğacak”ın sonunda da filmin, Ruslara teslim edilir edilmez, sınırın hemen öte tarafından kurşuna dizilen Türklere adandığı yazısı yer alır. Filmi çeken ekip arasında bulunan yönetmen İsmail Güneş, 1945 yılında gerçekleşen bu olay ile ilgili olarak Ruslara teslim edilenlerden birisinin kaçmayı başararak, yaşadıklarını küçük bir kitapçık haline getirdiğini, “Güneş Ne Zaman Doğacak”ın o kitapçıktan hareketle hazırlandığını söyler (Kılıç, Örer, 2011, s.16).

Filmin konusuna esin kaynağı teşkil eden ve Türkiye’de milliyetçi çevrelerin siyasal belleğine trajik biçiminde yerleşen bu iadenin Cumhuriyet Halk Partisi döneminde gerçekleşmesi MHP’nin kendisini özellikle ayırtırmak istediği ve Halk Partisi’nde karşılık bulan resmi milliyetçilik anlayışından farklılığını ortaya çıkartan önemli olaylardan birisidir. Bu, CHP’de karşılık bulan Türkiye içerisindeki Türklere sınırlı resmi milliyetçilik anlayışı ile MHP’nin temsil ettiği ve Türkiye dışındaki Türk kökenlileri de içerisine alan sivil milliyetçilik anlayışının karşı karşıya geldiği simgesel bir çatışmadır aynı zamanda. Bozkurt

dergisinin bir sayısında mesela arka kapağın tamamını kapsayan “Boraltan Köprüsü” başlıklı metinde “*Türk, tarihin hiçbir devrinde başka milletlerin insanına bile bu derece gaddar olmamıştı. Böyle düşünmemiş, bunun gibi bir vahşete ne alet olmuş ne de göz yummuştu. Yüzkarasıydı bu Türklük ve Müslümanlık adına. Türk’ün acımadığı Türk’e Rus mu acısındı? Boraltan Köprüsünün soğuk ve kanlı demirleri dokundukları en son şey olmuştu*” (Akgün, 1976, s. 16) denilerek Türk kökenli Sovyet vatandaşlarını geri teslim eden Hükümet için Türklüğün ve İslam’ın “yüz karalığı” değerlendirilmesinde bulunur. 1970’li yıllar ise resmi milliyetçiliği temsil eden CHP’nin ürettiği politikalar MHP açısından Türkiye’yi iç savaşa, anarşiye, bölünmeye sürükleyen bir pratiğe sahiptir. Hareketin lideri tarafından söylenmiş “*Anarşinin Temsilcisi CHP İle Sonuna Kadar Mücadele Etmekten Şeref Duyuyoruz*” (Türkeş, 1975, s.1) cümlesinin Devlet gazetesinde kapaktan manşet olarak girilmesi bunun en büyük ispatıdır.

Filmin ana öyküsünü taşıyan ve politik milliyetçi çevreler tarafından Dış Türkler/Esir Türkler olarak tanımlananlar Türkiye dışında yaşayıp özgürlüklerine kavuşmayı bekleyen soydaşlardır. Bu soydaşlar özellikle komünist niteliklere sahip Rusya ve Çin devletlerinin toprakları içerisinde esaret halinde yaşamakta, her türlü insan haklarından mahrum bir hayat sürmekte, dillerini kullanmaları ve kimliklerinin ayrılmaz bir parçası olan İslam dinine ait ibadetlerinin yapılmasına izin verilmemektedir. Resmi milliyetçilik ile CKMP, MHP süreci üzerinden politik bir vasıf kazanan sivil milliyetçilik anlayışlarının birbirinden farklılaştığı temel konulardan birisi de budur. Esir Türkler meselesi 1970’ler boyu ülkücü ve milliyetçi hemen bütün dergilerde gündemde tutulmuş, komünizmin ne kadar insanlık dışı bir sistem olduğunu ispat konusunda ülkücü, milliyetçi çevrelere bir hayli malzeme veren bir öykü taşımıştır.

Esir Türkler meselesi Türkiye’nin NATO’ya girdiği ve Amerika Birleşik Devletleri üzerinden dünya siyasetine eklemene yöneliği dış politika anlayışı ile düşünölmeye elverişli bir konudur aynı zamanda. Milliyetçi bir dergi olan Fedai’de bununla ilgili okuduğumuz şu cümleler yorumlamaya açık kapı bırakmayacak biçimde bu ilişkiyi ortaya koyuyor çünkü: “*Dost Amerika Hükümeti tarafından 1959 yılında kabul edilen bir kanunla, Temmuzun üçüncü haftası, Esir Milletler Haftası olarak kabul edilmiştir*” (1964, s. 8). Ancak bu *Dost Amerika*

ifadesinde karşılık bulan iyimser tutumun, 1970'lerden itibaren yerini reel politik bir düzlem içerisinde daha ihtiyatlı bir pozisyona taşıdığı görülür. “Hayır! Esir Türk İlleri Kurtarılacaktır” kitabının yazarı Kurt Tarık Özhan'ın değerlendirmesi bu reel politiği kayda geçirir: “*Evet, şurası doğrudur ki Garplı devletler olsun, Amerika olsun, esir milletlere, bu arada esir kardeşlerimize el uzatırken, yalnız insanlık zaviyesinden hareket etmiyorlar. Menfaatleri vardır. Bizim de vardır. Demek ki karşılıklı. Zaten, devletler arasındaki münasebetlerin, dostlukların, hatta düşmanlıkların temeli menfaat değil midir?*” (1970, s. 103).

Bu konu ile ilgili olarak dönemin ülkücü ve milliyetçi yayınlarına yansıyan sayısız haber, makale bulmak mümkün. Devlet gazetesinin 1971 yılındaki bir sayısında kapaktan verilen “Esir Milletler Haftası: 80 Milyon Türk Ne zaman Azat Edilecek?” (1971, s.1) ve yine 1974 yılında “Yaşasın Dünya Türklüğünün Bağımsızlık Savaşı” (1974, s.1) manşetleri, Bozkurt dergisinde “Türkiye Cumhuriyeti ve Doğu Türkistan” (Turan, 1977, s.6), Töre dergisinde “Türkiye’de Esir Türkler Yanlış Tanıtılıyor” (Oraltay, 1972, s.42-46) gibi örnekler verilebilir. Ayrıca Millet gazetesinde Türkiye dışındaki Türklerden olduğu anlaşılan isimleriyle Guni Kubilay, Beyit Ertürk, Reşit Şasihüseyinoğlu tarafından Türk dünyasından haberlerin verildiği ve konu ile ilgili farkındalık kazandırmayı amaçlayan yazıların yayınlandığı düzenli bir sayfanın hazırlanması da bu merkezde değerlendirilmeli. Gazetenin 5 Nisan 1976 tarihli sayısında “Türkistan’da İslamiyet ve Komünizm”, “Türk’e Esaret Yaraşmaz”, “Altaylardan Tunaya-Gecesinde Tutsak Türkler Anıldı” ya da 15 Mart 1976 tarihli sayısında “Türkistan ve Geleceği”, “Türkistan’ın İktisadi Durumu Üzerine Bazı Bilgiler” yazılara yer verilir. Keza Hergün gazetesinin 21.04.1978 tarihli nüshasında “Esir Türk İllerinde 90 Gün” manşeti ile ilk sayfadan 23 Nisan’da bir yazı dizisinin başlayacağı duyurulur. Ülkü Ocakları Genel Merkezi ile bağlantılı olarak çıkartılan Genç Arkadaş dergisi de 15.07.1976 tarihli 27.sayısının kapağına “Dünya Türklüğü’nün Bağımsızlık Mücadelesi Ülkü Ocakları’nın Önderliğinde Devam Ediyor” ibaresini tamamlayan “Esir Türk İlleri Kurtarılacaktır” manşetini taşır. Yine aynı özelliğe sahip bir başka ülkücü dergi olan Hasret’in Temmuz 1978 tarihli 34. sayısı Kerkük Türkleri’ne 1959 yılında Irak rejiminin yaptığı katliamı konu edinen uzunca bir yazıyı kapaktan “Tutsak Menem” manşeti ile duyurur.

MHP'nin 1977 Seçim Beyannamesinde kamuoyuna deklare ettiği maddelerden birisi Dış Türkler'dir (s.51). Ülkü Ocakları, Esir Türkler konusunda sadece süreli yayınlar ile yetinmemiş aynı zamanda bir kitap da basarak konu ile ilgisini diri tutmayı amaçlamıştır. "Eğitim Serisi" alt başlığı altında yayınlanan kitap "Esir Türkler-Yaşasın Dünya Türklüğünün Bağımsızlık Mücadelesi" ismini taşır (Basım yılı belirtilmemiştir ancak Devlet gazetesinin de aynı manşetle çıktığı 1974 yılı olabilir).

Esir Türkler sadece ülkücü hareketin ilgisini çeken bir konu değildir 1970'lerde. Sağcı antikomünist blok içerisinde değerlendirebileceğimiz birçok farklı yapı benzer yayınlar yapmıştır. Dönemin bir başka etkili yapılanması olan ve Mücadeleciler olarak anılan grubun çıkardığı Milli Mücadele dergisi mesela 1971 yılındaki 77.sayı "20.Asrın Esir Milletler Haftasında Esir Türk'ün Cevap Bekleyen Çığı: Hürriyet" (20.07.1971) kapağı ile yayınlanır mesela. Yine o dönem H.Ali Çakır tarafından kaleme alınan "Türkistan Dramı" (1971), -yukarıda bahsettiğimiz- Kurt Tarık Özhan'ın yazdığı "Hayır! Esir Türk İlleri Kurtarılacaktır" (1970) gibi yayınlar da "Esir Türkler" konusuna dikkat çekmeye çalışan başucu kitaplarından sayılabilir.

1970'li yıllarda "Esir Türkler" konusu bazı silahlı olayları gerçekleştirdiği iddia edilen ve adı "Esir Türkleri Kurtarma Ordusu" (ETKO) olarak basına yansıyan farklı bir yüz ile de gündemdedir. Hatta 12 Eylül sürecinde bazı ülkücü gençler ETKO'dan dolayı yargılanırlar. Ancak ülkücü hareket, başta adı ETKO olmak üzere o dönem anılan TİT, TÜŞKO gibi örgütleri uydurulmuş ve hayali bulur. Ülkü Ocakları Genel Merkezi ile bağlantılı bir başka yayın olan Nizam-ı Alem gazetesi, ETKO gibi adlar taşıyan örgütlerle ilgili haberleri provokasyonlar üreten Aydınlık gazetesinin uydurduğu yorumunu yaparak, birbirinden farklı fraksiyon isimleri taşıyan illegal silahlı sol örgütlerin üzerlerindeki baskıyı azaltmak için yeni taktiklere başvurduğu yorumunu yapar.

Hayali iddialar, önceden hazırlanmış ifadelere işkence ile imza atılarak bir takım sağ illegal örgütleri lanse etmeye başladılar. TİT, ETKO, İKO vs. gibi. Bu kadar illegal örgüt amaçlarına varmak için yetmeyecekmiş gibi sonradan bir de TÜŞKO çıkardılar. Yani Türk Şeriat Komandoları Ordusu. Gördüğü işkence sonunda ayakta durmaya dermanı olmayan gencecik çocukların, gazete sütunlarına dört renkli resimlerini basarak, halka gizli örgüt canavarlarının boy resimlerini de gösterebilme yurtseverliğini yerine getirmiş oldular. Ondandıktan sonra da koro halinde başladılar: Gizli örgüt sadece solda mı? Bakın sağda da var.

Hem de en tehlikelileri sağda. Neden onların üzerine yürümüyorsunuz? Ve kara propagandaya devam (1979, s.5).

Filmin konu edindiği temel mesele, ülkücü hareket içerisinde özellikle 70’lerde belirleyici politik söylemlerden birisi olan Dış Türkler’i konu alması yanında, Türkiye’nin içerisinde bulunduğu siyasal ortama yönelik ülkücü hareketin bakış açısını da anlamamıza imkan verir. Filmin karakterlerinden Yavuz’un, Türkiye’ye kaçtıktan sonra MHP’nin gayri resmi yayın organı olan Hergün ve geniş sağ kesim tarafından okunan Tercüman gazetelerini eline aldığı bir sahnede “Anarşi Durulmuyor”, “Kanlı Banka Soygunu”, “Komünist Eşkiyanın Cezası Verildi” gibi manşetler özellikle gösterilir. Buradan, ülkenin içerisinde bulunduğu *anarşi* ortamının salt ülkücü basın üzerinden manipülatif bir okumaya tabi tutulduğu ve 1970’lerdeki şiddet tarihinin suçlusu olarak sadece sol, sosyalist ve komünistlerin işaret edildiği ima edilir. Benzer sorunlu yaklaşım sol çevrelerin 12 Eylül filmlerinde de görülür. Orada da 12 Eylül 1980 öncesi yaşanan bütün politik şiddeti ülkücü hareketin ürettiği yorumuna yaslanarak yanlı bir yaklaşık söz konusudur.

Tabi özellikle bu tür filmler açısından bakıldığında çeperleri ideolojik metinlerle inşa edilmiş yeni bir toplumsal tasarım ve insan modeli kurgulanmaktadır. Kurgulanan bu

Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatsal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca ‘gerçekliği’ ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konumlar (Ryan, Kelner, 2010, s. 419).

Alpgiray Nuriyes ve Yavuz Mehmetol sosyalizm ile yönetilen Sovyet Rusya’dan kaçtıkları ve orada dini, kültürel kimliklerini, Türklüklerini ideolojik baskıdan dolayı yaşayamadıkları için, ülkücü hareket açısından Esir Türkler/Dış Türkler’in özgürlüklerini gasp eden Ruslar *düşman*, Türkiye’deki solcular ise *hain*, *satılmış*, *işbirlikçiler* olarak algılanır. Yavuz karakteri gazete okurken manşette gördüğümüz “Emperyalist Güdümlü Komünist Eşkiyanın Cezası Verildi” ifadesinde karşılık bulan “emperyalist güdümlü”den kastın solcular olduğu aşikar. Yazının girişinde de belirtildiği gibi özellikle 2.Dünya Savaşı

sonrası Türkiye’de geniş sağ yelpazeye biçilen temel birleştirici rolün komünizm karşıtlığı olduğunu hatırlanırsa, filmde bu söylemin işlevsel bir yerde durduğu anlaşılacaktır.

Türkiye’de ilk kez 1950 yılında kurulan Komünizmle Mücadele Dernekleri’nin (Darendelioğlu, 1975, s.243) sonraki yıllarda yayıldığı ve bir Soğuk Savaş propagandası olarak belirli ülkelerde sol/komünist karşıtı örgütlenmeleri organize ettiği malum. Toplumun değişik katmanlarını sivil örgütlenmeler halinde yapılandırarak *komünizm tehdidine* yönelik farkındalık kazandırmayı amaçlayan bu derneklerin bünyesine *geniş sağ yelpaze* biçiminde tanımlayabileceğimiz ve içerisine Türk milliyetçilerinden, İslamcısına kadar kendisini sol ideolojik düşünce dışında gören hemen bütün mahfillerin girebildiği büyük bir ittifaktan bahsedilebilir. Meşe’ye göre bu ittifakın mobilizasyonu için milliyetçiler Türklüğü ve milli karakteri koruma, yüceltme reflekslerini, İslamcılar dini, muhafazakarlar ise her ikisinin komünizm karşıtlığı ve dinle bağlantılı özünü geleneksel olanla biçimlendirerek kullanmışlardır (Meşe, 2017, s. 42).

MHP’nin ve ülkücü hareketin 1970’lerde toplumsal yayılım kazanmaya başladığı zaman diliminin, 1950’lerden itibaren Türkiye’nin komünizm tehdidi altına girdiğinin propagandasının yapılmaya başlandığı bir zeminden geldiğini söyleyebiliriz. 1970’ler boyu komünist örgütlerle adeta üniversitelerden sokaklara kadar çatışan ülkücü hareketin MHP ile beraber siyasal bir aktör olarak toplumsal karşılık bulmasından evvel Komünizmle Mücadele Dernekleri’nin 1963-1965 arasında şubelerinin on beş kat arttığını ve 1968’e gelindiğinde bu rakamın 141’e ulaştığı görülür (Bora, Can, 1991, s.47). Özellikle 1974’ten itibaren demokratik siyasal sistemin dışında kalarak, sosyalist devrimi silahlı mücadele ile getirmeyi amaçlayan birbirinden farklı sol örgütlerin ortaya çıkması ve üniversite gençliği üzerinde belirleyici olmaya yönelmeleri sırasında MHP lideri Türkeş’in “*Bugün komünistler milletimizi birbirine düşman kutuplara ayırmak çabası içindedirler. Bu bozguncu ve fesatçıların halkımızı birbirine küstürmesine, birbirine düşürmesine müsaade etmeyeceğiz*” (Türkeş, 1975, s.13) demesi bir anlamda ilerleyen süreçte dozu hızla artacak şiddet tarihini işaret etmesi bakımından manidardır.

Ülkücü milliyetçiliğin MHP ile beraber İslami vurgu üzerinden bir senteze dönüştüğü ve İslam’ın Türk kimliğini destekleyen ayrılmaz bir unsur halinde

yorumlandığı belirtilmişti. Ülkücülüğü diğer Türk milliyetçiliklerinden ayıran bu temel yaklaşımın, “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminin hemen başında okunan bir ezanla (İslam) sembolize edildiği fark edilir. Ki, ezan okuduğu gerekçesi ile komünist askerler tarafından tutuklanan Yavuz’un götürülüşü sahnesinde fonda duyduğumuz müzik, işgal altındaki esir Doğu Türkistan ezgisi olan ve sözleri, komünist Çinlilerce öldürülmüş Uygur şairi Çolpan’a ait “Güzel Türkistan” isimli şarkıdır. Şarkıyı filmde okuyan genç kız ise 1970’li yıllarda ülkücü hareketin müzik gecelerinde sahne alan Feryal Feryadi’dir.

Feryadi, ülkücü hareketin gecelerinde sahne alan kadın sanatçı algısının dönüşümü açısından da önemli bir isimdir. Çünkü daha önceki müzik-folklor sunumunun gerçekleştirildiği gecelerde Türk Halk ve Türk Sanat müziği alanında TRT radyosunda sanatçılık yapan ve politik niteliği olmayan, en azından sol bir ideolojik kimlik taşımayan isimler tercih edilir iken, bu yaklaşım 1970’lerin sonuna doğru hareket içeresindeki İslami söylemin koyulaşmasına paralel terk edilmiştir. Ki bu bahsettiğimiz dönem ülkücü hareketin müzik-folklor gecelerine çıkan kadın sanatçılar arasında dönemin en gösterişli Türk halk müziği sanatçılarından Muzaffer Akkün ve Türk sanat müziği sanatçılarından Müzeyyen Senar dahi vardır (Millet, 1975, s. 2). Haşim Akten ile gerçekleştirilen söyleşide kendisinin TÖMFED Başkanlığı döneminde politik niteliği olmayan kadın sanatçıların gecelere çıkarılmasının sonlandırıldığı bilgisini vermiştir.

Feryadi bu açıdan MHP Adana kadın Kolları Başkanlığı görevini yaparken solcu illegal bir örgüt tarafından öldürülen diğer bir kadın sanatçı Mürüvvet Kekilli ile beraber ülkücü hareket içerisinde kadın sanatçı kimliğinin politik dönüşümünü temsil eden ilk isimlerdendir. Hatta Feryal Feryadi’nin sanatsal çıkışının bizatihi ülkücü hareket tarafından desteklendiğini, Millet gazetesine yansıyan özel bir haber ile öğrenilir. “Feryal Feryadi Yalnız Ülkü Ocaklarının Gecelerine Katılıyor” manşeti ile sunulan haber metninde dedesinin ve babasının bestekar olduğu, annesinin MHP İstanbul Fatih İlçesi Kadın Kolları Başkanlığı yaptığı, radyo imtihanları için sırasını beklediği ve en büyük amacının konservatuvara girmek olduğu bahsedilen haberde genç sanatçının şu sözlerine yer verilir: “Milli duygulara dokunan eserleri söylerken tarif edemeyeceğim bir şekilde heyecanlanıyorum. Bir at üstünde akıncı cetlerim gibi elimde yalın kılıç esir Türkleri kurtarmaya gidermiş gibi oluyorum, kendimi 100 milyonluk

Türkiye'nin şerefle dalgalanan bayrağı altında hissediyorum” (Millet, 1976, s.4). Millet gazetesinin haftada bir gün hazırlanan “Ülkücü Sanat” sayfasında Feryadi'nin hareketin lideri Alpaslan Türkeş için “Başbuğ Marşı” yazdığını (Millet, 1976, s. 4), yine MHP İstanbul İl Gençlik Teşkilatı tarafından tertip edilen ve Türkeş'in de hazır bulunduğu “Ergenekon Gecesi”nde sahne alıp akordeonu eşliğinde “milli havalar” okuduğu haberine yer verilir (Millet, 1976, s.1).

“Güneş Ne Zaman Doğacak” bu yüzden ülkücü hareket içerisinde kadın sanatçı kimliğinin politikleşmesi ve bunun temsili açısından da ayrı önem taşımaktadır. Dolayısıyla genç kadın sanatçı Feryadi'nin “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminde ülkücü hareketin *resmi marşı* olarak niteleyebileceğimiz “Çırpınırdı Karadeniz”i okuması bir tesadüf değildir. Filmde zaman zaman duyduğumuz “Güzel Türkistan” isimli “Esir Türk İllerine”ne ait türkü de kuşkusuz özel bir tercihtir. Çünkü bu türkünün sözlerini yazan şair Süleyman Çolpan, Ruslar tarafından 1938 yılında komünist olmayı reddettiği ve milliyetçi düşünceler taşıdığı için öldürülmüştür (Hayit, 1971, s. 26).

KGB içine sızmayı başarmış ama Türklük bilincini unutmamış Alpgiray ile beraber bu sosyalist ülkeden kaçmadan evvel yaşlı bir bilge tarafından Yavuz'a verilen *kaval* bir metafor olarak Türk-İslam ülküsünü işaret etmektedir. Yaşlı bilge kavalı Yavuz'a verirken “*Al bunu yanına. Çal orada türkümüzü. Sen çal, o çalsın, öbürü çalsın. 5000 senedir söylenir bu türkü. Duymayan kalmasın(...)* Dedem bana vermişti. Ben sana veriyorum. Yere düşmesin sakın. Kanuni Sultan Süleyman üflemiş bir vakit üç kıtada. Buharalı İmam üflemiş. Anlat onlara birbirlerine düşmesinler. Bizim birbirimize düşmemizin acı, unutulmaz sonunu anlat onlara” der. Bu metin bir bakıma ülkücülüğün kendisini yasladığı “5000 yıl” öteye gidip, İslam öncesi zaman dilimini de içine alarak Türklük kimliğini varetmediği tarihi arka planı kapsar. CKMP'nin MHP'ye dönüşürken kendisine Osmanlı Devleti'nin bayrağı olan Üç Hilal'i seçmesi burada Osmanlı-Türk tarihini hatırlatan “Kanuni Sultan Süleyman” ile öne çıkar. “Buharalı İmam”ın ise İslam Peygamberi'nin hadislerini toplayan ve bugünkü Özbekistan'da yaşayan büyük din alimi İmam Buhari'yi kastetmektedir. Burada İmam Buhari vurgusunun yine ülkücülük açısından ayrı bir önem taşıdığı iddia edilebilir. İmam Buhari Türk'tür. Bugünkü Özbekistan sınırları içerisinde yer alan Buhara şehrinde doğmuştur. İslam Peygamberi'nin hadislerini toplayıp Müslümanlar için kıymeti

ve işlevi tartışılmaz kült bir eser ortaya çıkartan bu Türk âlim üzerinden bir anlamda Türklerin İslam tarihine yönelik, çağlar boyu süren katkılarını okumak mümkündür.

Alpgiray ve Yavuz Türkiye'ye geldikten sonra bir gece katıldıkları etkinlikte sahnedeki genç kızın (Feryal Feryadi) ülkücü hareket ve ülkücü kimlik ile özdeşleşmiş “Çırpınırdı Karadeniz” türküsünü söylemesi, ardından yine Ülkü Ocakları'nın düzenlediği her programda okunan “Şeyh Şamil” şiirinin aynı sahnede seslendirilmesi, dönem ruhunu anlamak bakımından önemlidir. Kafkasya'da Çarlık Rusya'sına karşı etkili mücadele veren Müslüman bir karakter olarak Şeyh Şamil aslında köken itibariyle Türk kimliği taşımasıyla beraber ülkücü hareketin tarihsel “Moskof” imgesinin modern zamanlarda sosyalist Sovyet Rusya üzerinden yeniden inşası ve dolayısı ile Türkiye'deki anti-komünist bloğun motivasyonunu diri tutmaya elverişli bir öykü taşıması gerekçesiyle önemsenen bir kahramandır. Netice itibariyle 1970'lerde Rusya demek aynı zamanda komünizm demektir. Bununla beraber Şeyh Şamil'in Türkiye'de bilinirliği 1970'lerden çok daha eskiye gitmektedir. Verdiği savaş sonrası Ruslar tarafından esaret altında iken Hac ziyareti yapmak için kendisine izin verildiğinde ailesi ve adamları ile beraber önce İstanbul'a gelir ve burada hem Sultan Abdülaziz hem de halk tarafından coşkulu törenle karşılanır. Padişah kendisine büyük iltifatlarda bulunur ve bir konak tahsis eder. (Alp, 2009, s. 384).

Feryadi tarafından “Çırpınırdı Karadeniz” seslendirilirken sahne arkasındaki Osmanlı Saray içi hayatına dair bir büyük fonun gözüktüğü olması, ülkücü milliyetçiliğin, diğer milliyetçilik türlerinden -özellikle resmi milliyetçilik-farklı olarak Türklük vurgusunda önemli alan kaplayan Osmanlı tarihine yönelik atfını işaret eder. Bu fon bir bakıma CKMP'den MHP'ye dönüşen sürecin ve süreç sırasında bilinçli bir şekilde Türk kimliğinin İslam/Osmanlı ile beraber yapılandırılmasının sürekli diri tutulan bir sentez olduğu fikrini de güçlendirmektedir.

“Güneş Ne Zaman Doğacak”ın bir dünya önerisinin bulunduğunu söylemek mümkün. Yavuz'un, filmdeki Cemile karakteri ile kurduğu diyaloglarda ortaya çıkan bu öneriler sosyalizm ve kapitalizm dışında Türk milletinin değerlerine atıf yapan bir başka sistemin üretilbileceği tezine dayanır. Buna göre sınırsız fert hürriyeti içerisindeki haksız kazançlarla yükselen patronlarca işçilerin

ve toplumun sömürüldüğü kapitalizm ile devlet ile üzerinden bu sömürünün benzerini yapan sosyalizm arasında fark yoktur. Yavuz'un bu düşünceyi ima eden cümlesi bir bakıma ülkücü hareketin 1970'lerde ürettiği sloganlara yansıyor, içeriği doldurulmaya çalışılan önermesidir. "Ne Amerika, Ne Rusya, Ne Çin, Her Şey Türklük İçin" sloganının altı, dönem içerisinde ülkücü yayınlara yansıyan yazılarla derinleştirilir. Genç Arkadaş dergisinin 19.sayısında mesela Yavuz karakterinin önerdiği milli sistemi anlamamıza imkan veren şu metin önem arz eder:

Türk milliyetçiliği; yalnız komünizmle mücadele için ortaya atılmış, kapitalizmle kol kola değildir. Türk milliyetçiliği, burjuvaziye ve onun düzeni olan kapitalizme de karşıdır. Türk'ün Türk'ü sömürmesine de karşıdır. Komünizm kadar kapitalizm de, patronlarda mülkiyetin karşısındadır. Çünkü bütün üretim araçlarını, tüketim araçlarını ellerinde toplamışlardır(...) Milli Devlet'te, Milliyetçi-Toplumcu ekonomik düzende üretim araçlarının mülkiyeti bireylerin, zümrelerin veya sınıfların değil, milletindir. Mülkiyet toplumda yaygınlaştırılmıştır. Belirli ellerde toplanması önlenemez, koyulacak taban ve tavanla herkes mülk sahibi yapılacak, emek harcamadan mülk edinme önlenecektir (Genç Arkadaş, 1975, s. 3).

Hareketin lideri Alparslan Türkeş bizatihi 1970'li yılların ülkücüleri için temel ideolojik metni olan "9 Işık" kitabının daha girişindeki "Yeni Ruh" başlığını taşıyan kısımda komünizm ve kapitalizm dışında bir "Üçüncü Yol"dan bahsederken (s. 9-10), bunun çözümlenmesine ilerleyen sayfalardaki "Dokuz Işıkçı Düzende Sosyal Yapı" kısmında girer. Dünyada sistemlerin "fert, toplum, millet" olarak üç değere yaslandığını, kendi yaklaşımlarının "Türk milleti" olduğunu ve burada -tıpkı "Güneş Ne Zaman Doğacak"taki Yavuz'un önerdiği gibi- ne kapitalizmi temsil eden patronun, ne de komünizmi temsil eden sınıfın bulunmadığını açıklar (Türkeş, 1975, s. 41).

Sinemamız içerisinde politik bir dil arayışını gösteren Ülkücü Sinema'yı nasıl belirleyeceğiz sorusunun cevabı, karakterlerin siyasal, kültürel kimliklerine yüklenen temsiller, diyaloglar, kullanılan mekanlar, semboller gibi enstrümanlarda bulanabilir. Her ne kadar 1960'lardan itibaren Türk sinemasında bazı arayışlar belirmeye başlamış ise de Çetin'e göre bunlar Batı'daki gibi bir *akım* biçiminde adlandırılan oluşumların ortaya çıkmasını sağlayamamıştır. Toplumsal Gerçekçilik'ten Milli Sinema ve Devrimci Sinema'ya birtakım adlandırmalar söz konusudur "Ama yapılan filmleri incelediğimizde bu kavramların daha çok filmlerin konularına dayanılarak ortaya atıldığını, diğer

ülkelerde ortaya çıkan ve çıktığı her alanda biçim ve öz olarak bir yenilik getiren, eskinin reddedilmesini ve başka arayışlara yönelimi ifade eden, çoğunlukla düşünsel anlamda bir ideoloji taşıyan ve diğer sanat dallarını etkilediği gibi toplumun gidişatında da söz sahibi olan akımlar gibi olmadığını fark ederiz” (Çelik, 2016, s. 150). Dolayısı ile Türkiye’de bu tür adlandırmalarda filmlerin konuları ve içerik analizi üzerinden yapılan ayrıştırmaların belirleyici olduğunu iddia etmek mümkün.

Ayrıca 1970’lerin ülkücü kimliğinin kendisi gibi, bu sinema örneklerinde de gözlemlenen *karşıtlık* dilinin “Güneş Ne Zaman Doğacak”ı çözümleyebilmek açısından önemini belirtmek gerekiyor. Alpgiyar ve Yavuz’un katıldıkları etkinlik sırasında Kafkas dansı yapan Cemile’nin babasının daveti üzerine gelinen evde yaşananlar, karşıtlığı temsil eden sembolleri okuduğumuz zaman ancak daha anlaşılır olacaktır. Eve babasından sonra girip, misafirlere “hoş geldiniz” demeden odasına geçen Cemile’yi gören Yavuz’un “Sizin ile kızınız arasında neden bu kadar fark var?” sorusu bu acıdan manidardır. Yavuz, Alpgiray ve evin babası salonda sohbet ederken Cemile’nin odasından, sesi sonuna kadar açılmış yabancı müzik şarkılarının çalınması, Cemile’nin -yine o yıllar için belirleyici niteliklerden birisi olan- kot pantolon giymesi gibi temsiller bir anlamda 1970’lerden itibaren İslamcı ve Türk-İslamcı politik hareketlerin paralelinden gelişen ve 1980’lerde kendi toplumsal tabanı içerisinde popüler bir tarz haline gelen hidayet romanlarındaki kadınları andırır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Yavuz’dan etkilenip ona duygusal yakınlık duyan ve dönüşen Cemile gibi bu hidayet romanlarında da “(...)çoğunlukla kadın olarak tasvir edilen ve mutsuz hayat süren Batılılaşmış karakterlerin Müslüman karakterlere aşık olmaları sağlanır” (Çayır, 2008, s.27).

Cemile’nin odasını süsleyen Che, yabancı müzik grubu ve pop müzik sanatçılarının posterleri bir anlamda Batı’ya çağırıştırır. Yavuz ise Doğu’dur. Türk-İslam kimliğidir. Gece, çaldığı ve esaret altındaki ülkesinden kaçarken kendisine yaşlı bilgenin hediye ettiği kaval üzerinden Doğu’yu anlamamız istenir. Köseoğlu’nun dediği gibi kaval burada metafora dönüşerek hem Türklük bilincini hem de İslam ahlak ve faziletini temsil eder (2013, s. 147). Batılılaşmış, aynı zamanda solcu olduğu anlaşılan ve öz değerlerinden, kendisine kimlik veren Türklük, İslamlık bilgisinden uzaklaşmış Cemile uykuya yattığı zaman, Yavuz’un

çaldığı kaval, bir anlamda bütün bu kimlik yozlaşmasına sebep olan değerler karşısında *yerli* olmayı temsil eder. Cemile bir anlamda kapitalizm veya sosyalizmden etkilenecek kendi kimliğini kaybetme tehlikesi yaşayan, maruz kaldığı propaganda sebebi ile bu kimlik kaybının dahi farkında olamayan durumun adıdır. Bu durum Soğuk Savaş'ın en önemli mücadele alanı olan Kültür emperyalizmidir aynı zamanda. Cemile'yi özüne dönüştürecek ve asıl kimliğine, duyarlılığına kavuşturacak olan ise, bozulmamış Türk kimliğinin ata diyarı olan Esir Türk yurdundan gelen bir ülkücü ve erkek karakterdir.

Ryan ve Kelner'in "*Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşantılayacak biçimde konular*" sözünün, salt propagandaya indirildiği bir örnek olarak "Güneş Ne Zaman Doğacak"ta çok açık şekilde pratiğe dönüştüğü ortadadır. İdeolojik tasarıma yönelik bir olgu çerçevesinde (ülkücülük) kurgulanmış dünya öneren filme göre iyi-ahlaki olan her şeyin Türklükte karşılık bulan değerlerde, kötü-ahlak dışı olan ise sol dünya görüşü ve Batı menşeli eğilimlerde temsil edilir. Bu hem diyaloglardaki cümlelerde (Cemile ve Yavuz arasındaki diyaloglar) hem de anarşi ve ahlaki bozulmanın gerekçesi biçiminde gösterilen kapitalizm ve sosyalizm temsillerinde karşılık bulur.

Peki bütün bu süreç içerisinde "ülkücü hareket filme karşı nasıl bir yaklaşım geliştirmiştir?" sorusu önem arz eder. Hergün gazetesinin eki Ülkü Aile'de "Güneş Ne Zaman Doğacak" filminin yönetmeni Mehmet Kılıç ve senaristi Tufan Güner'in yazılarının çıktığı, vizyona girmesinden 6 yıl önce filmin yapımcılığını üstlenen Orhun Filmcilik Anonim Şirketin kuruluşu ile ilgili geniş bir haber metninin yer aldığı belirtmişti. Bu isimler aynı zamanda MTTB'nin Sinema Kulübü'nden gelmektedirler. Yücel Çakmaklı etrafında yapılan bu kulüpteki bazı isimler Çakmaklı'yı sinema ve ideoloji ilişkisi açısından yeterli sertlikte bulmadıkları için ayrılarak Akın Grup isimli başka bir oluşumu meydana getirirler. Akın Grup bünyesinde, ülkücü gençlik tabanının da izleyici olarak desteklediği Salih Diriklik'in yönettiği "Gençlik Köprüsü" (1975) filmi çekilir. 9 kişiden meydana gelen bu grup içerisinde Mehmet Kılıç, Tufan Güner ve Ahmet Ulueren kendilerini ülkücü anlayış içerisinde tanımlayan isimlerdir ve bir müddet sonra bu üç isim ideolojik ayrışma neticesinde Akın Grup'tan ayrılarak Orhun Filmcilik'i kurarlar (Yaylagül, 2018, s. 145-146).

“Gençlik Köprüsü” 12 Eylül öncesi bir lisede öğrenim gören sağcı ve solcu gençlerin birbirleri ile giriştikleri mücadeleyi konu edinen, aynı zamanda karakterler üzerinden Doğu-Batı çatışmasının temsilinin sunulduğu bir filmidir. Buna göre MTTB sempatzanı gençler şiddet fikrinden uzak, aile geleneklerine bağlı, dergi çıkartan, kitaplar ile ilişki kuran bir temsile sahiptir. Solcu gençler ise Batı tipi hayat tarzını tercih eden, aile ilişkileri kültürel geleneklerimize uymayan Avrupalı bir yaşamla örülü, kendi görüşlerini taşımayan insanlar üzerinde hegemonya kurmaya çalışan ve yöntem olarak şiddeti kullanan karakterlerdir. Film solcu gençlerin MTTB sempatzanı bir genci okul çıkışı öldürmesi ile son bulurken, bir başka karakterin “Bir nizam arıyorum. Her şeyi ile benden olan bir nizam” sözleri, 1970’li yıllarda Türk sağının politik bir damarını temsil eden Milli Nizam Partisi’nin söylemlerini andırır.

MTTB Türk solundan Türk sağının eline geçmesinden itibaren İslamcı ve milliyetçi yapıların -tıpkı Komünizmle Mücadele Dernekleri gibi- ortak hareket ettikleri bir çatı örgüte dönüşür. Dolayısı ile MTTB içerisinde Türk sağının farklı mahfilleri bir arada bulunmaktadır. “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmi çekilen üç ismin buradan kopuşu bir anlamda 1970’li yıllarda Türk saği içerisinde İslamcılık ile milliyetçiliğin birbiri ile ideolojik olarak çatışmasının simgesel tezahürlerinden olduğu da söylenebilir.

Alparslan Türkeş’in fikirlerine yakınlık duyan Kılıç, bir söyleşisinde “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmine kaynak sağlamak amacıyla ülkücü dernekler, özellikle Almanya’daki Türklerden ve yine bazı tüccarlardan borçlanma senedi ile para toplar (www.haber7.com). Senaryo yazımının iki yıl sürdüğü film için ise dönemin en etkili oyuncularından Cüneyt Arkın Kırım kökenli olması ve o dönem prestiji gereği tercih edilir. Yılmaz Güney ile bile o dönem film yapmak istediğini, birlik ve beraberlik içinde yaşamayı arzuladığını, onların da mert karakter taşıdığını açıklar. Film ile ilgili özeleştirilerde de bulunan Kılıç iyi niyet taşıdıklarını ancak kötü sonuçlar ortaya çıktığını, filmde kahramanın militarist bir karakter taşımadığını, birlik ve sevgi çağırısının vurgulandığını, çok politize bir dil üretmesinin filmin eksikliklerinden olduğunu, şimdi çekse aşk ve sevgi tarafını çok daha üste çıkartacağını belirtir. Kahramanmaraş’taki bombalama olayı ile ilgili ise ortada karanlık, flu bir durumun gözüktüğü, net konuşmaların yapılamayacağı, o dönem herkesin

kışkırtıldığı ve akla yer olmadığını görüşündedir. Ulusal Sinemacıardan Halit Refiğ ve Metin Erksan'a saygı duyduğu, entelektüel isimler olarak özlenen aydın tipi taşıdıklarını ve o yıllarda iletişimlerinin bulunduğunu da ekler. Hatta filmin sinemalarda ardı ardına bombalanması üzerine “Güneş Ne Zaman Doğacak”ı izleyemeyen Halit Refiğ için özel bir gösterim de yapar (Birdal, 2015, s. 66-63).

Refiğ'in film üzerine düşünceleri ise olumlu değildir. Milliyet gazetesinde Yönetmen Mehmet Kılıç'ı MTTB döneminden beri tanıdığını ve hatta sempati duyduğunu, tarih konusundaki fikirlerinin farklı olduğunu, “Haremde Dört Kadın” filmi hakkında eleştiren bir yazı kaleme aldığını ve bu filmin 1966 yılında Antalya Festivali'nde sağcı gençlerin taarruzuna uğramasını kınamadığından bahseder. Ancak kendisinin bombalamalar yapılırken “Güneş Ne Zaman Doğacak”ın güvenli gösterime kavuşmasını dilediğini belirttikten sonra filmin Türkiye gerçekleri ile örtüşmediği kanaati taşıdığını yazar. Sovyetler ile o dönem yürütülen dostça ilişkileri ve milliyetçi hükümetin buradan temin ettiği ekonomik yardımı göz önünde bulundurunca ideolojik fanteziler halinde kaldığını belirtir. Milliyetçiliğin sağlam maddi temellere dayanması gerektiği, Kılıç'ın bağlı bulunduğu ideolojik grubun zafiyetine sahip olduğu düşüncesindedir (Refiğ, 1978).

Filmi çeken ekibin Arkın ismi üzerinde durmasının gerekçeleri arasında onun 1960'lı yıllardan itibaren Türk tarihi üzerine yoğunlaşan avantür filmlerde oynaması düşünülebilir. “Malkoçoğlu” (1966), “Kara Murat: Fatih'in Fedaisi” (1972), “Battal Gazi” (1971) gibi Türk milletinin kahramanlığı yanı sıra, üstün insani vasıflara sahip olduğu tezi üzerine oturan bu tür filmlerin her ne kadar politik milliyetçilik ile organik bağı olmasa da Türk tarihine yönelik bakış açılarının ortaklık gösterdiği aşıkardır. Türkiye'deki politik sinemayı Cüneyt Arkın üzerinden çözümlemeye çalışan Mehmet Ali Çelik'in kitabında söyleşisine yer verilen İsmail Güneş mesela “Battal Gazi” başta olmak üzere bu tür filmleri çeken Natuk Baytan'ın milliyetçi düşünceler taşıdığını, lisedeyken Nihal Atsız'ın tarih ve edebiyat derslerine giren hocası olduğu, dolayısı ile ondan etkilendiği bilgisini verir (Çelik, 2016, s. 241). Natuk Baytan aynı zamanda daha evvel bahsedilen ve 1972 yılında Bozkurt dergisinde ilanı verilen “Kaf Dağını Terk Edenler” filminin de yönetmenidir.

Çelik ayrıca Arkın'ın "Fakir Gencin Hikayesi" (Epsilon Yayıncılık, 2014) adlı kendi kitabında "Güneş Ne Zaman Doğacak" filminde başrol oynamaya tehdit ile ikna edildiğini, önce bir yapımcının görüşmek üzere çağırdığını, gittiği yerin "karanlık, soğuk yüzlü gençlerle" dolu olduğunu, otomatik silahların masanın üzerinde durduğunu, gençlerin ilk konuşmada nazik biçimde "Bize film yap" dediklerini, reddetmesi üzerine buradan sağ çıkamayacağını söylendiği, daha sonra evine hediye paketiyle beraber 9 mm'lik bir mermi gönderildiğini, ailesini korumak amacıyla o günün şartlarını düşünerek filmde yer almak zorunda kaldığını belirtir (Akt., Çelik, 2016, s. 218). Ancak yönetmen İsmail Güneş ile Öztürk Birdal'ın gerçekleştirdiği söyleşide Güneş'e göre Arkın'ı filmde oynamaya ikna eden kişi Türk sinemasının önemli ismi Berker İnanoğlu'dur. "Berker Bey o dönem MHP'nin sanat danışmanlığını yapıyordu. 12 Eylül'de o da hapse girmiştir. Cüneyt Arkın'a mermi gönderildiği iddiaları doğru değildir. Kendisi de bunu yalanlamıştır" (2015, s. 69) der. Yine kendisi ile söyleşi yapılan filmin yönetmeni Mehmet Kılıç da Arkın'ın hiçbir zorluk çıkarmadığını belirtir. Aynı şekilde Arkın'ın Burçak Evren ile yaptığı söyleşide de tehdit edildiği konusunu kesin bir dille yalanladığını aktarır (Akt., Birdal, 2015, s. 62).

Arkın'ın bu filmde oynamasını Sinema Emekçileri Sendikası Genel Sekreteri ve oyuncu Semra Özdamar tepkiyle karşılar. Milliyet gazetesine bu konuda konuşmak istemediğini söyleyen Cüneyt Arkın birkaç gün sonra dönemin etkili sağcı gazetesi Tercüman'a açıklamalarda bulunur ve tehdit meselesini yalanlayarak, kendisini hiç kimsenin bir filmde zor ile oynatamayacağını, ailesinin Kırım'dan geldiğini, bu açıdan filmde geçen konunun aynı zamanda kendi ailesinin de öyküsü olduğunu, filmde Türkiye'nin birliği ve bütünlüğünün savunulduğunu belirtir (Akt., Bengi, 2018, s. 331). MHP'nin "sanat danışmanlığını" yapan Berker İnanoğlu ile ilgili, 12 Eylül'ün cezaevi şartlarını solcu bir perspektiften anlatan "Kara Arşiv" isimli kitaptaki bir gazete haberi de ilginçtir. Tarihi belli olmayan Günaydın gazetesindeki "Mamak Cezaevinde 24 Saat" başlıklı yazı dizisinin 2.sinde "Yurda Dön" çağrısına uyararak teslim olan ve "Türk adaletine teslim olmakla huzura kavuştum" diyen İnanoğlu'na ait şu spot cümleler okunmaktadır: "*Film yapımcısı Berker İnanoğlu'nun kaçaklara çağrısı: Sağ-sol bütün arananlar dönüp teslim olun*" (Akt., Yılmaz, 2012, s. 60).

Filmin vizyona girişini takip eden zaman dilimi içerisinde Devlet gazetesinde imzasız bir değerlendirme yazısı yer alır. “Güneş Ne Zaman Doğacak” başlığını taşıyan yazı Türk sinemasının 60 yıllık mazisi içerisinde “Türk filmi” olarak vasıflandırılabilir örneklerin çok az olduğu, istisnai olan bu örneklerin de bir fikir ve sistem temeline oturmadığı değerlendirilmesi ile başlar. Son yıllarda ise bu süreci değiştirmeye ve milli bir fikir temeline dayanmaya yönelik teşebbüslerin çıkmaya başladığı, ancak bu teşebbüslerin büyük dezavantajlara sahip olduğu, her şeyden önce rakipleri karşısında büyük bir gecikmenin yaşandığı yorumları ile ilerleyen metin “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminin bu dezavantajlar göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gerektiği uyarısında bulunur. İdeolojik vasfını önceleyen sinema filmlerinin başarılı olamayacağı uyarısı yapılan yazıda “Güneş Ne Zaman Doğacak”ın da böyle bir eleştiriye açık kapı bıraktığı görüşü paylaşılır:

Güneş Ne Zaman Doğacak’ın en büyük talihsizliği ideolojik unsurların, zaman zaman filmin mevzuuna ters düşecek şekilde ön plana çıkarak, o sahneleri bir seminer, konferans havasına sokmasıdır. Yine, bu ideolojik unsurların, geniş çapta iktisadi meselelere ve bu sahadaki görüşlere (bazen hiç yeri olmadığı halde) hasredilmesi de, hatalı bir hareket olmuştur... Filmi mücerret sanat anlayışımız zaviyesinden değerlendirdiğimizde, birçok hataların ve eksiklerin olduğunu görüyoruz. Ancak bunların telafisi mümkündür. Unutmayalım ki, Güneş Ne Zaman Doğacak, Orhun Filmcilik’in ilk filmidir, bir başlangıçtır. Piyasa şartlarında değerlendirdiğimizde ise bu film, bugünkü sanatsız, gayri milli ve dejenere olmuş Türk sineması için, mukayese kabul etmez, üstün bir yapıdır. Bu cihetiyle de sinemaya gitmekten korkar olan vatandaşlarımızın rahatlıkla seyredebileceği, istifade edebileceği bir film, tavsiyeye şayandır (Devlet, 1978, s. 31).

Haşim Akten kendisi ile 01.02.2019 tarihinde gerçekleştirilen görüşmede filmin çekiminden haberdar olmadıklarını, ancak vizyona girince öğrendiklerini ve Ülkü Ocakları olarak mensuplarını destek vermeleri için yönlendirdiklerini söylemiştir. 12 Eylül öncesi politik şiddetin iyice arttığı 1970’lerin sonuna doğru vizyona giren “Güneş Ne Zaman Doğacak” süreç içerisinde bir sinema filmini aşan ve dönemin atmosferi içerisinde özel anlam yüklenen bir enstrüman haline gelir. Gösterime sokulduğu sinema salonları bombalanır, sinema salonlarının sahipleri ve film ekibi vizyondan kaldırılması için tehditler alır. İlk gösterimler sırasında Beşiktaş ve Karagümrük’te olaylar çıkar, Eskişehir Valisi filmin sinema salonunda oynatılmasını yasaklar. Bu tür yasaklamalar üzerine yapımcı, dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’e mektupla başvurur ve yasak sorunu böyle

aşılabilir ancak (Yaylagül, 2018, s. 153). Aslında filme dair yasak süreci daha vizyona girmeden sansür kurulunda başlamıştır. Kuruldan izin çıkmayınca kadın başrol oyuncusu Oya Aydoğan'ın tanıdığı Cumhuriyet Halk Partisi mensubu bir senatörün yardımıyla film sansürden geçer (Çelik, 2016, s. 229).

Bombalama olaylarının arkası kesilmeyince yönetmen Mehmet Kılıç filmi geri çekmek zorunda kalır. Zaten gösterim yapılacak salon da bulunmamaktadır. Kılıç 28 Nisan 1978 günü yapmış olduğu basın açıklamasıyla filmi geri çektiğini duyurur. Milliyet gazetesinin TV sayfasında geniş yer verilen basın açıklamasında Kılıç, filmlerinin gösterime girdiği sinema salonlarına saat başı telefon edilerek oynatılmaması için tehditlerde bulunulduğunu, salonlara bomba konulduğu ihbarlarıyla provokasyon yapılmak istendiğini, kendilerinin “Güneş Ne Zaman Doğacak” ile amaçladıklarının ülkenin barış ortamına katkı sunmak ve sağ-sol diyalogunun kurulmasını sağlamak olduğunu söyler. Bu diyalog kurma çabasının öncülüğünü de Cüneyt Arkın'ın yaptığını ancak ülkenin mevcut şartları gereği hükümete yardımcı olmak için güzel günler gelene kadar filmi vizyondan çektikleri bilgisini verir (Milliyet, 1978). Kılıç'ın bu açıklamasının yer aldığı Milliyet gazetesinin birinci sayfasında ise Ankara Valiliği'nin Ülkü Ocakları'nın kapatılmasını istediğinin haberi vardır.

Yönetmen Mehmet Kılıç'ın filmi geri çekmesinden yedi ay sonra Kahramanmaraş'ta 16 Aralık 1978 tarihinde yeniden gösterime sokulur. Ülkü Ocakları'nın izleyici desteği verdiği, Devlet gazetesindeki eleştirilere rağmen gidilmesi gerektiği konusunda yazının çıktığı “Güneş Ne Zaman Doğacak”a Kahramanmaraş'ta ülkücüler yoğun ilgi gösterir. Hatta günde 4 seans gerçekleştirilir. Ancak akşam gösterimi sırasında filmin oynatıldığı Çiçek Sineması'na bir ses bombası atılır ve 9 kişi yaralanır. Bunun üzerine sinemadan taşan grup “Komünistler Moskova'ya”, “Milliyetçi Türkiye” gibi ülkücü hareketin o dönem kullandığı sloganları atarak, bu bombalamadan sorumlu oldukları düşünülen CHP il binasına doğru yürürler ve binaya saldırırlar (Birdal, 2015, s. 62).

1970'lerin özellikle sonuna doğru Türkiye'de politik atmosferin çok gergin olduğu bir zaman sürecinde Kahramanmaraş gibi sadece ideolojik görüş ayrılığına dayalı kamplaşmanın değil, belki onu da içine alan mezhep farklılığının bulunduğu bir şehirde filmin gösterimindeki bomba patlamasıyla işleyen kontrolsüz süreç

birbirini takip eden şiddet olayları ile kısa zamanda yakın dönem Türkiye tarihinin en trajik katliamlarından birisinin yaşandığı boyutlara ulaşır. Üç gün boyunca güvenlik güçlerinin müdahale etmediği olaylarda Alevilerin uğrak yeri olan bir kahvehaneye düzenlenen saldırıda iki kişi ağır yaralanır. Ardından 20 Aralık günü sol görüşlü iki öğretmen öldürülür. 21 Aralıkta cenazeleri hastaneden alan kalabalık şehir merkezine doğru yürüyüşe geçtiği sırada, taşlanmaya başlanır ve cenazeler omuzlardan düşerek yerde kalır. 22 Aralık günü ise üç ülkücü gencin öldürülmesi sonrası 23 Aralık'ta Alevi mahallelerine “maskeli ve silahlı bir grup” saldırıya geçer. Yaşanan bu trajik olaydan ancak üç gün sonra askeri kuvvetler şehre girerek müdahale ederler (Subaşı, 2007, s. 20).

Meydana gelen bu katliamdan sonra yönetmen Mehmet Kılıç aldığı tehditler üzerine ülkeden geçici bir süre uzaklaşmak amacıyla Almanya'ya gider. Ülkücü Gençlik Derneği Genel Merkezi tarafından, Maraş Katliamı'nı takip eden 25 Aralık günü bir basın toplantısı düzenlenerek açıklamalarda bulunulur. Olayların sorumlusunun Ecevit Hükümeti olduğu, Aydınlık gazetesinin provokasyonlar yaptığı, devlet yetkililerinin gözü önünde illegal sol grupların silahlandığı, Türk milletini ırk, mezhep ve sınıf çatışmalarının sonunda bir iç savaşa sürüklemek isteyen komünistlerin silahlı mücadeleye başladığı, bütün bu silahlanma karşısında devletin resmi gücünün milleti koruyamadığı için nefsi müdafaa hareketlerin kendiliğinde geliştiği ifade edilen açıklamada, yaşanan durum için “katliam” tanımı kullanılır ve bir daha yaşanmaması dileğinde bulunulur (Turhan, 2016, s. 948-949). 29 Aralık tarihinde ikinci bir basın toplantısı düzenleyen Ülkücü Gençlik Derneği'nin katliama dair yorumu şöyledir:

İstiklal Savaşımızda emperyalizme unutulmaz ilk tokadı vuran yiğit Maraş halkı, yeni sömürgeciliğin Cumhuriyet tarihindeki en kanlı saldırısına maruz kaldı. Dört gün süren olaylar sırasında yüzlerce vatandaşımız hayatını kaybetti, binlerce kişi yaralandı, güzel K.Maraş, komünist iç savaş denemesini bütün korkunçluğu ile yaşadı... Komünizmin milletimize saldırısı, milletimizin kendiliğinden bir mukavemetini oluşturuyor, düzenin hakim güçleri ise bütün bunlara sağ-sol çatışması deyip geçiyordu. İktidarda bulunanlar; beynelmilel komünizmin silahlı saldırısına ‘Eylemli sol’, milletin kendiliğinden oluşan aktif mukavemetine de ‘Eylemli sağ’ adlarını takmışlardı. Ülkücü Gençlik yıllardan beri devlet yetkililerini iç savaş tehlikesine karşı uyardı... Otomatik silahlarla donatılmış komünist militanlar ilk saldırıyı başlattılar, yirmiden fazla Ülkücü ve milliyetçiyi şehit ettikten sonra çekildiler. Daha sonra Alevi-Sünni vatandaşlar birbirine kırdırıldı. Dört gün boyunca roketler, Rus ve Çin yapısı otomatik silahlarla halka ve orduya saldırdılar (Turhan, 2016, s. 950).

Her iki basın toplantısında da “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmi ile ilgili bir değiniye yer verilmeyen açıklamalardan anlaşılacağı üzere ülkücü hareket, Türkiye’nin komünistler tarafından hızla bir iç savaşa götürölmek istendiği, devlet yetkililerinin, ülkücülerin bu konudaki yinelenen uyarılarını dikkate almadıkları, gelinen sonucun bu uyarıların önemsenmemesi olduğu ve güvenlik güçlerinin, komünistler tarafından gerçekleştirilen bu saldırılar karşısında milletin kendi imkanları ile kendisini koruma becerisi ürettiği görüşündedir. Buradan ülkücü hareketin kendisini, Türk milleti adına konuşan bir konumla algıladığı, ülkenin mevcut şartları gereği Türk milletinin temsilcisi biçiminde gördüğu kanaatine varılabilir.

MHP’nin gayrı resmi yayın organı konumundaki Devlet gazetesi katliam sonrası “İç Olaylar” başlığı altında çok geniş bir dosya yayınladı. “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminin oynadığı Çiçek Sineması’na bomba atılarak kitle katliamı provası yapılmasından önce dönemin etkin sol yayınlarından Aydınlık kaynak gösterilerek bölgeye yönelik saldırı hazırlıklarının yapıldığını belirtir. Buna göre Aydınlık gazetesi kaynak gösterilerek, köylerde dürbünlü ve otomatik silahlı kişiler dolaşmakta, “sahte solcu çeteler” Hatay’dan Elbistan’a sevk ederken 11 adet otomatik silah yakalanmakta, yine Hatay’da yakalanan 73 adet otomatik silahlar göz önüne alındığında “sahte solcu çeteler”in tertip içerisinde oldukları anlaşılmaktadır. Aynı gazetenin 19 Ekim tarihli bir başka haberine yapılan atıfta da Elbistan’da üstelenen “D.Halkın Birliği” isimli “sahte solcu grup” ilçede terör estirip halka zorbalık uygulamakta, “devrimci maskesi düşen, sandık cinayeti” sanığı Garbis Altınöğlü Elbistan’ın bazı köylerinde halkı kabile kavgalarına sürükleyip, köylüleri birbirine düşman etmektedir. Dolayısı ile ülkücü hareket Kahramanmaraş katliamı için -Aydınlık gazetesini kaynak göstererek-provokasyon olduğu tezini ileri sürmektedir. Yine ilgili haberde “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminin oynatıldığı Çiçek Sineması’na bomba atanın solcu bir genç olduğu ve eylem sonrası vatandaşlar tarafından yakalanarak polise teslim edildiği, ancak bu ve benzeri haberlerin TRT’de yer almadığı bilgisi de eklemektedir (Devlet, 1979, s.4-17).

Aynı şekilde bombalama olayından bir gün sonra MHP’ye geçen eski Kahramanmaraş senatörü Hilmi Soydan’ın Elbistan’da öldürölmesinin de olayların birbirini takip eden tezgahın parçası olduğu, sonra solcu iki

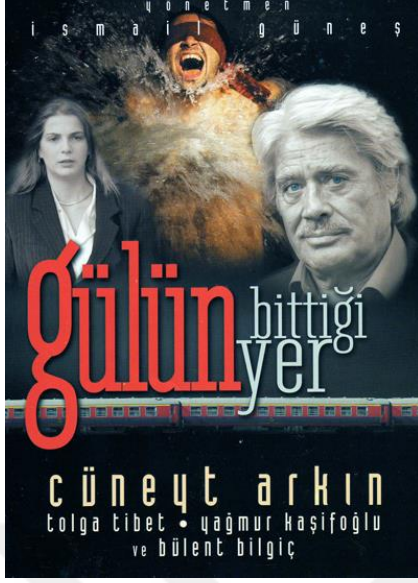
öğretmenlerin öldürülmesinin ise hâlâ aydınlatılmadığı, cenazelerinin Perşembe günü ya da bir başka gün kaldırılabilceği söz konusu iken özellikle Cuma gününe denk getirildiği, Valiliğin buna izin verdiği, planın uygulamaya konulacağı yer olarak merkezde bulunan Ulu Camii'nin özellikle seçildiği, Hastanenin arka tarafındaki Yörük Selim Mahallesinden TIKKO ve Aydınlık grubuna bağlı militanlarca bölücü sloganlar atılarak yürüyüşe geçildiği, camiinin önüne gelindiği sırada namazdan çıkanlara taş, sopa ve silahlarla saldırıldığı, ismi verilen ve bölgede tanınan solcu bir kişi ve arkadaşlarının açılan ateş sonucu üç kişinin hayatını kaybettiği, hatta ateş açanlar arasında emniyet mensuplarının da bulunduğu iddia edilir ve bütün bu bilgilerin TRT'de hiç yer almadığı notu eklenir (Devlet, 1979, s. 4-17).

“Güneş Ne Zaman Doğacak” filmini çeken ekip arasında yer alan İsmail Güneş ile yıllar sonra gerçekleştirilen bir söyleşide ise çok daha ilginç bilgilere rastlamak mümkün. Güneş'e göre filmin çekimi aşamasından itibaren Sovyetler Birliği'nin “negatif katkıları” olmuştur. Hatta çekimler sırasında yönetmen Mehmet Kılıç'ın gerçek Rus askeri kıyafetleri aradığını, kostümcü Niyazi Er'in de bunun üzerine SSCB Konsolosluluğuna gidip, çekilecek filmin öyküsünü anlatarak kıyafet konusunda yardım istediğini, filmin öyküsünü dinleyen Rus yetkililerin “şok olduklarını” ve ertesi günü 50 kişi ile filmin yazıhanesine geldiklerini, “*Bu filmi çekmeyin, Sovyet ve Türk halklarının kardeşliğini anlatan film çekin*” dediklerini, daha sonra filmin yıkandığı laboratuvarı basıp, negatifleri yakmak amacıyla her yeri aradıklarını, ama bulamadıklarını, “Güneş Ne Zaman Doğacak” vizyona girer girmez bombalama eylemlerinin başladığını, bu eylemlerin arkasında Rus gizli servisi KGB'nin olduğuna inandığını, dönemin İç İşleri Bakanı İrfan Özyaydın'ın bombalamalarda KGB'nin parmağı bulunduğu bilgisine sahip olduğunu ama bunu açıklayamadığını iddia eder. Filmi çeken Kılıç'ın ise “Ben bu filmi yapmasaydım” noktasına geldiğini, bir daha film yapmadığını, vicdan sahibi bir adam olduğunu, o dönem herkes ne kadar ideolojik film çekiyorsa kendilerinin de o kadar yaptıklarını söyler (Kılıç, Örer, 2011).

“Güneş Ne Zaman Doğacak” 1970'li yılların şiddet ile iç içe geçmiş politik şartları arasında ülkücü hareketin ideolojik dünyasını anlamının yanı sıra yakın dönem siyasal tarihimizi çözümlenmek bakımından önemli bir filmidir. Propagandist bir dil taşıdığı tartışma götürmez. Ancak 1970'lerin sanatsal pratiği

ve propaganda meselesini ayrı düşünmenin pek imkan dahilinde olmadığını söylemek lazım. Bu, ülkücü hareket için olduğu kadar solun farklı fraksiyonlarına ait örgütler için de böyledir. Kaldı ki filmin “çok politize” bir yapım olduğunu, bunun da onun negatif niteliğini teşkil ettiğini, şimdi çekte özellikle “muhabbet”, “aşk” ve “sevgi” tarafına daha fazla ağırlık verebileceğini yönetmen Mehmet Kılıç da yıllar sonra kendisi ile gerçekleştirilen bir söyleşide belirtiyor zaten (Birdal, 2015, s. 66). Ayrıca ülkücü hareketin 1970’li yıllara ilişkin Türkiye önerisinin, toplum ve bireye bakış açısının, ekonomik ilişkilere dair farklı bir yol arayışının söylemlerini ele edebileceğimiz bir sinema metni var karşımızda. Dolayısı ile “Güneş Ne Zaman Doğacak”, başta “9 Işık Doktrini” olmak üzere beslendiği kaynaklardan hareketle, Türkiye’de sorun olarak gördüğü temel meselelere yönelik bir tez taşımaktadır.

3.2. “GÜLÜN BİTTİĞİ YER”



Görsel 4. “Gülün Bittiği Yer” Film Afışı

“12 Mart'ta ülkücüler sola yapılan işkencelere sevindiler(....) Sonra 12 Eylül oldu, ikisini birlikte aldılar. Bu sefer İslamcılar böyle planlar yaptılar. 28 Şubat'ta da onları benzettiler. Memlekette işkence olduğunu, insanların haksızlığa uğradığını, işkencenin bir efsane olmadığını, dünya görüşüyle ilgili bir durum olmadığını toplumun bütün kesimleri anlamış oldu.”

İsmail Güneş (Filmarası, Eylül 2012, S. 25, s. 96)

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi'ni takip eden yıllarda güvenlik güçlerine bağlı sorguevleri ve hapishanelerde tutuklulara ağır işkenceler yapıldığı ile ilgili haberlerin yoğunluğu dikkat çekicidir. Bu haberlerde sadece mahkumlara yönelik işkence iddiaları ile ilgili değil, bizatihi işkenceyi yapan polis itiraflarının da kamuoyuyla paylaşıldığı görülür. Dönemin en etkili dergilerinden Nokta'nın “İşkenceci Polisin İtirafları” kapağı ile çıkan sayısında fotoğrafı ve ismi verilip “itirafçı polis” olarak tanımlanan kişinin anlatımlarına göre bir tutukluya birbirini takip eden iki tim halinde tam 200 gün boyunca sorgulama ve işkence yapılmıştır. İşkence sırasında kimi zaman tutukluların eşlerinin de sorguya dahil edildiği ve hatta herkesin gözü önünde çırılçıplak soyulduğu, örgüt elemanlarının özgüvenini yıkmak amacıyla çeşitli aşağılama yöntemlerinin uygulandığı bilgisi verilir (1986, s. 17-19).

Yeni Gündem dergisi de yine 12 Eylül hapishanelerindeki işkenceler ve sorgulamalar sırasında ölenleri gündeme getiren yayınlar yapar. Hepsi kapaktan

verilen manşetler ile “12 Eylül’ün Cezaevleri-Mektuplarda Süren Hayat” (1986, s. 10-16), “İçerden Sağ Çıkamayanlar-Resmi Ellerde Öldüler” (1986, s. 10-18), “Diyarbakır. Mamak, Metris-Kafamı Duvarlara Vuruyorum” (1986, s. 10-17) hapisanelerde yaşanan insan hakları ihlalleri konusunda kamuoyu bilgilendirilip, bir duyarlılık geliştirmeyi amaçlayan özel dosya haberler oluşturulur.

Ancak işkence meselesi ülkücü hareket açısından *devletin kutsallığı ve eleştirilemezliği* algısı sebebiyle kendilerine yapılan bu insan hakları ihlallerini anlamlandırmaları konusunda ortaya büyük bir kafa karışıklığı çıkartır. Ankara’daki Mamak Askeri Cezaevinde salt ülküçülere işkence yapmak için C-5 isimli bir işkence koğuşu meydana getirilir. Kendisi de bir dönem bu koğuşta ağır işkenceler gören ülkücü Mehmet Öztepe yayınladığı “12 Eylül Adaleti ve C-5” isimli kitabının Önsöz’ünde bu yüzden eserini yazma gerekçesini açıklarken “*Türk Milliyetçilerinin nasıl işkenceye ve nasıl benim vatanım diye, geçmişte canını koyup savunduğu toprakları, o devletin düzeninin insanları tarafından zulme uğratıldığına şahitliğimle ortaya koyup gelecek nesillere ibreti alem için bırakacağım*” (1990, s. 7) denilir. 12 Eylül öncesi *kutsal devletin* güvenlik güçleri ile beraber ülkeyi bölmeyi, komünist rejim kurmayı amaçlayan sol örgütlere karşı canlarını ortaya koyarak mücadele veren ülkücüler darbe sonrası gerçekleşen tutuklamalar, devamında sorguevlerinde başlayan kötü muameleler ve şiddet düzeyi hızla artan işkence uygulamaları karşısında büyük şaşkınlık yaşarlar. Hatta gördüğü ağır işkencelerden sonra ülkücü mahkum Süleyman Kalaycı bu şaşkınlık neticesinde eleştirilerini klasik sağcı anlayışın çok dışına taşıyarak, “Mehmetçik” biçiminde, teolojik bilgiyle iç içe geçirilerek kutsallaştırılan askere ismi “Artık Sevgi Yok Sizlere-Memetler” olan şu şiiri yazmak zorunda kalır:

Mehmetler zulüm oldu bayraklaştı
Mehmetler sorgularda hayvanlaştı
(...)
Ceryanlarda sessiz çığlıklar attım
Ceryanlarda bin kez ölümü tadım
(...)
Bu mu “gavura bile şefkatli” Mehmed?
Bu mu “Peygamberin övdüğü” Mehmed?
(...)
Bu Mehmetler Devlet’i astı yüreğimde
Bu Mehmetler hasım oldu benliğimde
(1990, s. 16-17-18).

Ülkücüler için bu konuda en sarsıcı olay Hüseyin Kurumahmutoğlu isimli arkadaşlarının darb edilmesiyle hapisanede öldürülmesi olayıdır. Yıllar sonra Kurumahmutoğlu'nun ağabeyi bir gazeteye verdiği demeçte kardeşinin, duruşmada görmüş olduğu işkenceleri anlatırken hakimin gözyaşlarını tutamadığını, cezaevinde bir sabah namaz kılmaya giderken askerin dipçik vurması sonucu boynunun kırılıp, yere yığıldığını, 90 gün boyunca 15 arkadaşı ile beraber işkenceye maruz kaldığını, Bafra'da gerçekleşen bütün olayların kardeşinin de içinde bulunduğu 15 kişiye işkence zoru ile kabul ettirildiğini açıklar (www.sabah.com.tr).

Bir diğer olay yine Mamak Askeri Cezaevinde Bekir Bağ isimli ülkücüye uygulanan ağır işkenceler sonucu ölümüdür. Ülkücü hareket içerisinde kanaat sahibi isimlerden Mahir Damatlar, Seriyeye isimli dergide konu ile ilgili olarak *“Bizler için özel timler oluşturulduğunu duyuyorduk(...)Bizim sorgulamalarımız kahramanlıklarla doludur hakikaten(...)Bir Ali Bülent Orkan. İşkencecilere hep ‘iblisler, şeytanlar’ diye hitap etti. Pazarlık yapmaya kalktılar(...)Bekir Bağ’ı işkence ederek öldürdüler(...)intihar etti diye götürüp teslim ediyorlar ailesine...Diyarbakır Cezaevi’nde onlara ne yapıldıysa, Mamak’ta da bize aynı yapıldı”* (2011, s. 32) bilgisini verir.

Bütün bu süreç ülkücülerin daha önce sistemli biçimde tartışmadıkları “işkence” olgusu ile daha yakından temas etmelerini sağladı. Hepsisi işkence görmüş ülkücü mahkumlar tarafından hapisane şartlarının biraz daha iyileştiği 1980’lerin sonuna doğru Bursa Cezaevinde çıkartılan Bizim Dergah dergisinde “İşkencenin Gölgelediği Adalet” (1988) başlıklı özel dosya yapmalarının bu açıdan bir kırılmayı işaret ettiğini söylemek mümkün. *“Emniyette sorgunuz nasıl yapıldı? Bu sorguda alınan ifadeler hüküm giymenizde delil olarak kullanıldı mı?”* ve *“Eylül ara döneminin adalet anlayışı hakkındaki düşüncelerinizi kısaca öğrenebilir miyiz?”* sorularına ülkücü mahkumların verdiği cevaplar yerleşik kutsal devlet algısının tartışmaya açıldığını göstermesi bakımından hareket içerisinde bir ilktir. Bir anlamda ülkücüler *devlet, hukuk, adil yargılanma, işkence altında ifade verme, değişik zaman ve mekanlarda ağır işkencelere maruz kalma* konularında ideolojik kimliklerini aşan ortak bir söyleme ulaşmışlardır. Bütün metinlerin kolektif zihinsel çıkarımı, hangi ideolojik kimlik taşınırsa taşınısın işkencenin *bir insanlık suçu* olduğu şeklindedir.

Bizim Dergâh'ın ilk sayılarının çıktığı yıllarda İnsan Hakları Derneği'ni kaynak gösteren Tempo dergisine göre hapishanelerde işkenceye maruz kalan kişi sayısı bir şekilde 250 bini geçmişti (1988, s. 13). 171 kişinin de işkence sırasında dayanamayıp öldüğü kanıtlanmış belgelerle (NTV Magazin, 2000, s. 77).

Türk sağıının önemli günlük yayınlarından Tercüman bile o dönem birkaç gün süren “İşkence Dosyası” hazırlar. Dosyadaki söyleşilerden birisi ülkücü Ayhan Ünal'a aittir. “*Ne söylemek istiyorsan, kız kardeşin buraya gelip, çırılçıplak soyduğunda söylersin*” tehditleriyle başlayan işkencesi 26 gün devam eder. Bir keresinde el parmağının tırnağına iğne batırılır. *Acı dayanılmazdır. İğne, çakmakla yavaş yavaş kor haline getirilir. O kor, önce tırnağı yakmaya başlar, sonra parmağı, ardından eli, kolu ve sonunda adeta bütün vücudu.* Ünal birkaç kez bayıldığını hatırlamaktadır en son (Tercüman, 1988).

Ülkücülerin 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile kitlesel biçimde hapishanelere alındığı ve ağır işkenceler gördüğü bu yıllarda konu ile ilgili haberlerin sarsıcılığına rağmen hareket içerisinde meseleye yönelik bir duyarlılık gelişip çoğalmamıştır. Bunun nedenleri arasında, hareketin işkence meselesine dönük ortak bir tutum sergilememesi olarak gösterilebilir. İşkencelerin askeri cezaevlerinde en yoğun yaşandığı yıllar olan 80'lerin başında mesela ülkücü harekete yakınlığı ile bilinen Yeni Düşünce dergisinde, üst düzey bazı komutanlara solcu yayınlarda yapılan suçlamaları konu edinen “Türk Milliyetçileri Ordumuza Sahip Çıkmıştı” başlıklı bir yazıda yerleşik sağcı reflekse sahip şu cümleler okunur:

Sayın Devlet Başkanımız [Kenan Evren'i kastediyor. S.K.], Bursa'da yaptıkları konuşmada, 1973'ten sonra 12 Mart döneminin sıkıyönetim komutanlarına ağır hücumlarda bulunulduğundan yakındılar. Çok haklıdırlar. Gerçekten, o yıllarda Türk Ordusu bazı istisnalar dışında, yıkıcı, bölücü ve komünistlerin tek hedefi olmuştu(...) Kontur-gerilla yaygarasına biz cevap veriyorduk. MİT'e yöneltilen alçakça iftiraların karşısına biz çıkıyorduk(...) Tercüman, Orta Doğu ve Hergün gazetelerinin koleksiyonları söylediklerimizin delilidir(...) Bu mukaddes vazife boynumuzun borcu ve kaderimizdi. Elimizden geleni yaptığımız için, şimdi vicdanen rahatız. Öyle görünüyor ki, ileriki yıllarda 12 Eylülü de gene daima kara gün dostu olan Türk Milliyetçileri savunacaklardır. MİT ve emniyet mensupları hedef alınarak devlet müesseseleri yıpratılırken, bunun ızdırabını da gene herkesten çok Türk Milliyetçileri duyacaklardır. Çünkü hiç kimse bizim kadar devlete kayıtsız şartsız bağlı olamaz (Hacıeminoğlu, 1982, s. 4).

Ülkücü hareketin -lideri dâhil- bizatihi kendisinin 1944 yılındaki “Türkçülük Olayları” sırasında işkence gördüğü ve *tabutluk* denilen özel hücrelerde insanlık dışı şartlarda kaldığı bilgisi yapı içerisinde malum iken, bu konuda bir eleştiri geleneğinin şekillenememesi, devletin işkence yapmayacağına dair derin inancın Türk sağı içerisinde köklü güçlerinin olması, bu gücü besleyen teolojik, kültürel ve tarihsel kaynakların bulunması ile açıklanabilir ancak. Sağcılığı besleyen teolojik kökler olduğunu iddia eden Güler sağcılığı şöyle tanımlar: “*İnsanın iradi olarak seçmediği etnik köken ve cinsiyet yanında din, mezhep, memleket gibi kategorileri mutlaklaştırma; politik ve kültürel düzlemde istikrar, statüko ve itaatten yana olma; tarihe hamasetle yaklaşma; otorite ve devleti yüceltme; popülerlik, uyumluluk, mutedillik ve tepkisizliği itiyat edinme anlamında bireysel ve toplumsal alışkanlıktır*” (Güler, 2010, s. 113). Dinsel pedagoji ile bireysel ve toplumsal bir alışkanlık halini alan sağcılığın eleştirel bir dil üretmemesinin sebepleri arasında bu alışkanlığı adeta verili hale dönüştüren vakıflar, dernekler, ocaklar, partiler, yayınlarla örülü bir tedrisatın varlığını da eklemek gerekli.

Dolayısı ile devletin sistematik yıkıcı şiddetine maruz kalan ülkücülerin hapisanede çıkardığı Bizin Dergâh dergisinde işkence meselesine dair eleştirel bir dil üretilir ve devletin güvenlik birimleri bu konularda suçlanırken ülkücü ve milliyetçi harekete yakın anlayışa sahip yayınlarda aynı tutumun sistematik şekilde çoğaldığını söylemek güç olacaktır. Yine o dönem ülkücü harekete yakınlığı ile bilinen Bakış ve Yeni Sözcü dergileri eleştiriden uzakta konumlanan tutumu sürdürürler. Bakış’ta mesela “*12 Eylül, esasta bir emniyet ve asayiş harekâtıdır. Öz savunması için devletin, kaide dışına çıkararak da olsa, azami imkanının seferber edilmesidir. İçerden cepheler açarak, adı konmadan başlatılmış olan gayri nizami harbin, yani komünist ihtilalin başlangıcı olan isyan ve çete -en son 30 Ağustos 1980’de- vaad ettiği tepeleme ve ezme operasyonunu gerçekleştirme harekâtıdır*” (1981, s. 5) denilirken, Yeni Sözcü’de “*Evren, silahlı soygunu, işkence iddialarını kimlerin istismar ettiğini, ülkeyi parçalayanların, vatanını satmaktan çekinmeyenleri kendisine has bir üslupla belirtti. Sesleri çok çıkanların sol ve komünistler olduğu da bir gerçektir. 12 Eylül başladığında yurt dışında soluğu alan ve buradan Türk düşmanlığı yapanlar bunlardı... Milliyetçileri Battıya kötileyen ‘tedhişi sağcı faşistler çıkartıyor’ diye yaygara*

yapanlar bunlardı. İşkence hususunu, bir dernek vasıtası ile batılılara ulaştıranlar, bunu istismar vasıtası yapanlar solculardan başkası değildi” (1981, s. 4) değerlendirmesi yapılır.

1978 yılında vizyona giren “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminde yönetmen Mehmet Kılıç’ın asistanlığını yapan İsmail Güneş’in 1999 yılında izleyiciye sunduğu 7. uzun metrajlı filmi “Gülün Bittiği Yer”de işkence konusunu ele alır. İsmail Güneş, Milli Sinema anlayışının Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan ile beraber üç önemli yönetmeninden birisi olarak anılır (Yenen, 2012, s. 251). Onaran bu isimlerle beraber Salih Diriklik’i de katarak Güneş’i, “Türk-İslam Sentezi” üzerine film yapan dört önemli isim arasında sayar (Onaran, 1995, s. 233-240).

Tarihsel kökleri Yücel Çakmaklı’nın 1960’lı yıllarda dergilerde yayınladığı yazılara kadar götürülebilen gerek Milli Sinema gerek Türk-İslam Sentezi arayışları içerisinde tanımlanan İsmail Güneş’in, hem 1980 sonrası hem de 1990’larda kendi anlayışına uygun filmler yapmayı sürdürerek 1999’da vizyona giren “Gülün Bittiği Yer”e kadar hatırı sayılır bir birikim ortaya koyduğu söylenebilir. Kuşkusuz sinemamız 80’li ve 90’lı yıllarda önemli değişimler gösterdi. Her şeyden önce 12 Eylül darbesi ile beraber Türkiye’de birçok üretim alanında baskı ve yasak olduğu gibi sinemada da benzer zor koşulların yaşandığı malum. Kırşavoğlu’na göre en önemli muhalif dile sahip sinemacılar darbeden etkilenen kesimlerin başında gelmektedir. Sine-Sen Sendikasının kapatılması, üyelerinin yargılanması, kimi oyuncu ve yönetmenin ülke dışında sürgün hayatı yaşamak zorunda kalması dolayısı ile sektörel bir içe kapanma dönemidir aynı zamanda 80’ler. 1970’lerde yılda 200 kadar film çekilebilirken bu rakamın 80 sonrası 60 filme kadar gerilediği gözlenir. Bununla beraber

İyice dibe vuran dönemin sineması, 12 Eylül ile hesaplaşmak, yüzleşmek istediye de darbenin izleri tamamen silinene kadar buna cesaret edilemedi. Gittikçe bunalan, kişisel psikozlara yönelen sektör sonrası seyirci de tamamen salonlardan kaçmayı tercih etti. Seyirci çareyi eve kapanmakta bulmuştu. Artık alternatif olarak televizyon vardı. Yabancı şirketlerin de yavaş yavaş sektöre giriş yapmasıyla sinema darbe sonrası/80’lerin ilk yarısı müthiş bir gerileme ve bireysel olarak kabuğuna çekilme sürecini yaşıyordu. Toplumsal hafızası neredeyse yok ediliyor, medyanın da gücü ile toplum itaatkar bir grup haline getiriliyordu. Bu şartlar altında sinema yapmaya çalışmak tam bir deli cesaretiydi (Kırşavoğlu, 2015, s. 207).

İsmail Güneş, sinema yapmanın bir cesaret işi olduğu bu döneme girilmeden önce 1977-1982 yılları arasında Türk sinemasının önemli isimlerinden Natuk Baytan'ın yardımcılığını yaparak dikkate değer bir deneyim elde eder. Bu deneyimlerini 1980'lerin ortalarından itibaren pratiğe geçirilerek uzun metrajlı filmler çekmeye başlar Güneş. Sırasıyla 1986 yılında “Gün Doğamadan”, 1987’de “Ateş Böceği”, 1989’da “Biz Doğarken Gülmüşüz” ile 90'lara ulaşır. Güneş'in ilk uzun metrajlı filmini çektiği 1986 yılı aynı zamanda Türkiye’de yasakların yavaş yavaş kalkmaya başladığı, toplumun üzerindeki baskı düzeneklerinin hafiflediği bir dönemdir. Sinema sektöründeki içe kapanmayı yaşayan müzik sektörü başta olmak üzere sanatsal pratiklerin 80'lerin ikinci yarısından itibaren kendilerini ifade etmeye başladıkları hem de bunu büyük bir iştahla gerçekleştirmeyi arzuladıkları iddia edilebilir.

Gürbilek'e göre 80'lerin ilk yarısı askeri darbenin, devletin bütün aygıtları ile toplum üzerine kurduğu baskının yaşandığı, ikinci yarısı *görece özgürleşmenin* hissedildiği, askerin kurduğu hükümetten sivil iktidara geçilen yıllardır. Bununla beraber bahsedilen bu *iki strateji* (baskı ve görece özgürleşme) birbirinin yerine geçmeyip, toplum üzerindeki konumunu koruyabilmek için sürekli birbirine ihtiyaç duyarak meşruiyetlerini devam ettirmişlerdir (Gürbilek, 1993, s. 7). İsmail Güneş, Gürbilek'in bahsettiği bu durumu yaşayan bir yönetmen olarak 1980 sonrasında özgürleşme ve baskı arasında gidip gelen ve hatta iç içe geçen halinin - ki bu hâl 90'larda da aynı şekilde devam etmiştir- mağduru bir yönetmendir. Çünkü biraz sonra analizine başlanacak “Gülün Bittiği Yer” büyük bir özgürleşme havası içerisinde 12 Eylül hapisanelerinde işkence uygulamalarını konu edebilirken, vizyona girme aşamasında yasaklama ile karşı karşıya kalan bir filmidir.

1990'lar Türk sinemasında yeni arayışların vücut vermeye başladığı zamanlardır. Kimi vakit *Yeni Sinema*, *Yeni Türk Sineması* olarak da adlandırılan bu dönemde yeni kuşak yönetmenler öne çıkmaktadır. İlk filmlerinde bireysel ve küçük öyküleri konu edinerek ilerleyen bu yönetmenler mekân olarak genellikle taşrayı kullanmışlar, minimalist tercihlere yönelmişler, küçük bütçeli çalışmışlar ve yine genellikle öykülerinin merkezine erkek karakterleri yerleştirmişlerdir (Zıraman, 2015, s. 72-73). Türk sinemasının 1980'lerdeki içe kapanmasının ardından yeni arayışlara kapı araladığı 90'larda da kendi sinema örneklerini

vermeyi sürdüren Geniş, 1990'da "Küçük ve Sonsuz Yürek", 1991'de "Çizme", 1993'te "Beşinci Boyut" ve 1998 yılında "Gülün Bittiği Yer" ile çıkar izleyicinin karşısına.

Film, Güneş'in 1977 yılında 8 mm. olarak çektiği kısa film "Karanlık Bir Dönemdi"de yer alan öykünün yeniden yorumlanması ile genişletilmiş halidir. 12 Eylül Askeri Darbesi sonrası tutuklanan bir gencin, devletin güvenlik güçleri tarafından ağır işkencelere maruz bırakılışını anlatan bir konuya yaslanır. Seçmiş olduğu konu yüzünden daha film çekilirken devletin resmi kurumları tarafından çeşitli ambargolar ile karşılaşan, çekimleri sırasında engellenmek istenen ve dağıtımında zorluklarla karşılaşan "Gülün Bittiği Yer", sinema oyuncusu Aytaç Arman, yönetmen Yılmaz Atadeniz ve müzisyen Ali Kocatepe'nin de aralarında bulunduğu 7 kişilik denetim kurulu tarafından yasaklanır. Hatta bu yasak devletin 20 yıl sonra gösterimini engellediği ilk film olarak tarihe geçer. Sinema yazarı Ali Murat Güven "Muhafif Türk Sineması'nın Öfkeli ve Ödünsüz Çocuğu: İsmail Güneş" başlıklı yazısında yasaklamaya rağmen filmin 2000 yılında 52. Uluslararası İtalya-Salerno Film Festivali'nde "Cumhurbaşkanlığı Ödülü"ne, Köln Akdeniz Filmleri Festivali'nde "İnsan Hakları Ödülü"ne ve Türkiye'de "Mevlana Büyük Ödülü"ne layık görüldüğü bilgisini verir (www.yenisafak.com).

"Gülün Bittiği Yer" ile İsmail Güneş aynı zamanda Türk sinemasına üçlemeleriyle katkı sunan yönetmenlerden birisidir. "Yer Üçlemesi" biçiminde tanımlanabilecek "Sözün Bittiği Yer" (2007) ve "Ateşin Düştüğü Yer" (2012) dizisinin ilkidir. Birbirini takip eden bu üç filmde de Güneş, *şiddet* meselesinin birey ve toplum üzerindeki izdüşümüne yoğunlaşarak onu en çıplak, tahrik ve rahatsız edici hali ile vermeye çalışır izleyiciye. "Gülün Bittiği Yer" bireyi, toplumu tahakküm altına alan politik, teolojik, kültürel şiddetin fiziki görünürlüğüne yoğunlaşırken, "Sözün Bittiği Yer" şiddetin fiziki sunumun ötesinde merhametsizlik halinin de birey ve toplum üzerinde travmatik etkiler meydana getirebileceğini, paranın nasıl bir baskı enstrümanı haline dönüşebileceğini gösterir.

Üçlemenin son filmi "Ateşin Düştüğü Yer" ise özellikle Doğu toplumlarını sarıp sarmalayan geleneğin içerisindeki şiddet üzerine yoğunlaşır. Bütün bu üçleme dizisi bir anlamda insanın kendi ürettiği şiddet kültürüyle mutlaka yüzleşmek zorunda kalacağı söylemine oturur. Dolayısı ile Güneş, gerek Milli

Sinema, gerek Türk-İslam söylemine yaslanan sinema ve gerekse *Beyaz Sinema* (Maktav, 2005, s. 997) biçiminde farklı tanımlamalarla sunulan anlayış içerisinde eleştirilerini salt ötekine değil, onu da içine alacak biçimde ideolojileri aşan bir üst dille insanın kendi kendisiyle yüzleşmesine çağrı yapan bir metin üretmiştir bu üçleme ile.

Yönetmen İsmail Güneş'in ülkücü sinema bağlamında özellikle "Gülün Bittiği Yer" filmi çok daha sonraki yıllarda çekilecek olan, ülkücü karakterlerin 12 Eylül Askeri Darbesi ardından kutsadıkları devletin şiddetine nasıl maruz kaldıklarını anlatan öncü ve yol açısı ilk örnektir. Teolojik, kültürel kutsallar gibi siyasal bir kutsal olarak devlet aygıtının da devlete sadık toplumsal katmanlara şiddet uygulayabileceğinin çplak eleştirisini yapan "Gülün Bittiği Yer" bu anlamda Türk sinemasında işkence yöntemleri üzerinden şiddet eleştirisi yapan en güçlü örnektir.

Güneş, sinema eleştirmeni Ali Murat Güven'e göre kendisini "özgürlüğünü sınırlayıcı parti bağlarıyla kuşatılmamış ülkücü bir yurtsever" (www.yenisafak.com) olarak tanımlar. Dolayısı ile "Gülün Bittiği Yer"i çeken *ülkücü bir yönetmendir*. Filmde işkence mağduru karakterin ideolojik kimliğine ilişkin açık bir temsilden kaçınan Güneş'in bu tutumla meselenin herhangi bir politik görüşe indirgenerek şiddet ile çok daha esaslı bir hesaplaşmayı amaçladığı düşünülebilir. Ancak yine de 12 Eylül sürecinde hapishaneye alınarak, arkadaşlarının ismini vermesi için ağır işkencelere maruz kalan karakterin ideolojik bir kimliği olmalı. Kaldı ki güvenlik güçleri genci bu ideolojik kimliği gerekçesiyle işkenceye almışlardır. Karakter dâhil, filmin hiçbir sahnesinde Türk solunun herhangi bir fraksiyonuna ilişkin bir temsil söz konusu değildir. Dolayısı ile işkence mağdurunun solcu olduğu söylenemez. Peki ülkücü müdür? Filmin başında dedenin namaz kıldığı ve genç ile dede arasında bir sevgi ilişkisi olduğu sahne bu açıdan önemlidir. Dolayısı ile işkence gören genç solcu bir ideolojik fikir taşıyıcıydı, namaz kılan dede ile torun arasında sorunsuz bir ilişkiden bahsedilemezdi.

Filmin 33:20. dakikasında işkenceci polisin diğer meslektaşına "Yukardan ne diyorlar biliyor musun? Bunlar sizin adamlarınız, kayırıyorsunuz bunları" cümlesi gencin ülkücü olduğunu ima eden en güçlü sahnedir. Bu cümle, Türk solunun ülkücülere dair sürekli dillendirdiği, ülkücülerin devletin yanında yer

aldığı ve birçok provokatif toplumsal olayda devletin derin yapılanmaları ile işbirliği içerisinde oldukları yönündeki yerleşik söylemine atıf yaptığı gibi, ülkücülere de devlet-şiddet ilişkisi üzerinden bir yüzleşme çağrısıdır aynı zamanda. Ülkücü hareket açısından bu çağrıyı yoğunlaştıran bir başka sahne de işkenceler yapılırken hapishaneye Hasan Mutlucan'ın sesinden kahramanlık türküleriyle beraber sürekli mehter marşlarının dinlettirilmesidir.

Mehter ise gerek 1970'li yıllar boyu MHP'nin seçim çalışmalarında ve gerekse Ülkü Ocakları'nın hemen bütün etkinliklerinde kullandığı geleneksel askeri bir müzik türüdür. *“Bir mehter marşında anlamın teşekkülü yalnızca marşın sözleriyle değil, bu sözlere eşlik eden müziğin Türk kültürünün tarihsel kodlarına, yani toplumsal duygudaşlık durumuna referansta bulunmasıyla gerçekleşir”* (Tatar, Aydın, 2017, s. 11). Dolayısı ile mehter Osmanlı ve gelenek ile bağlantılı bir marş olmasının yanı sıra, MHP'nin politik tahayyülünde karşılık bulan milleti temsil eden önemli bir müzikal simgedir. Bununla beraber Batı tipi modernleşme tarihimiz açısından da bir temsil taşıdığı söylenebilir. Geleneksel müzik formlarımız içerisinde değerlendirilen mehterin yerine sarayda II.Mahmut tarafından Batı tipi orkestra ikame edilmiştir çünkü. Modernleşme ile içe içe geçen Batıcılışma pratiğinin MHP'nin yerleşik söylemlerinde eleştiriye tabi tutulduğunu hatırlamak gerekli. Ülkücü hareket açısından bu kadar temsil gücü yüksek bir müziğin, kutsal devlet aygıtınca kendilerine hapishanede işkence yapılırken çalınması ve “Gülün Bittiği Yer” filmindeki her işkence sahnesinde fonda bu müziğin dinleyiciye hissettirilmesi, devlet-şiddet meseli bakımından yerleşik sağcılığın muhafazakar temayüllerini sarsan bir söyleme sahiptir. Bu söylemin büyük bir cesaret istediğini tahmin etmek güç değil. Ki Güven'e göre,

Bu alandaki dogmatik siyasal geleneklere yüz vermeyerek “işkence” temalı bir filmi yönetmiş olması, onu sistemin gözünde “kötü çocuk” yapmaya fazlasıyla yetti. Film nedeniyle yönetmen hakkında yapılan soruşturmalarda, gerçekte muhafazakâr bir siyasal kimliği olmasına karşın Güneş'e “gizli komünist” damgası bile vuruldu. Bu durum da Türkiye'nin sanatsal özgürlükler alanındaki traji-komik tutuculuğunun son derece anlamlı bir örneği olarak ulusal sinema tarihine geçti (www.yenisafak.com).

Hapishanede görevlilerin, kutsal devlet pedagojisinden geçirilmiş bir ülkücüye işkence yapılırken bu müziğin fonda sürekli dinletilmesinin salt sinemasal kurgu olmadığını belirtmek gerekli. 12 Eylül darbesi ile girmiş olduğu

hapishanede döneme tanıklık edecek romanlar da yazan Zihni Açba mesela kendilerine “cop vurularak İstiklal Marşı okutturulduğu”ndan bahseder (Bahadır, 1990, s. 64). Oysa 1970’li yıllarda ülkücü gençlerin düzenlediği hemen bütün siyasal organizasyonlarda başta İstiklal Marşı olmak üzere, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’ni temsil eden bütün simgesel unsurlar aynı zamanda bu politik hareketin içselleştirdiği göstergelerin başında geliyordu.

Dolayısıyla “Gülün Bittiği Yer”deki ülkücü karaktere uygulanan ağır işkence sahneleri boyunca hapishane içerisinde her yerde duyulacak şekilde çalınan mehter marşının doğurduğu ironinin aynı zamanda büyük bir trajediye de kapı araladığı söylenebilir. Bu trajedi, ülkücü hareket açısından, darbe öncesi canını ortaya koyarak sokağa taşan şiddete bir aktör hâlinde katılıp, devlet görevlileri ile beraber, ülkeyi böldüğünü düşündükleri komünist militanlara karşı omuz omuza çarpışmasının ardından, kutsiyet atfettiği bu kurumun darbe sonrası kendilerini solcu militanlarla aynı kefeye koyması ve varlığı için ölümleri göze aldıkları İstiklal Marşı ya da mehter marşı üzerinden kendilerine işkenceler yapılması oldukça trajiktir.

Filmdeki karakterin ideolojik pozisyonu konusunda Maktav’ın yorumu İslami kimlik taşıdığı şeklindedir (2000, s. 82). Ancak Türkiye’de 12 Eylül darbesiyle hapishanelerde kitlesel biçimde ağır işkencelere maruz kalanlar solcular ve ülkücülerdir. Bu kitlesel grupların devlet şiddeti gerekçesiyle yaşadığı travmanın toplumsal etkileri dikkate alındığında çok daha geniş bir yayılıma sahip olduğu, toplumda mevcut *12 Eylül-işkence-ideoloji* algısının solcular ve ülkücüler üzerinden biçimlendiği tartışma götürmez bir gerçektir. Hem sayısal çoğunluk, hem süre, hem de maruz kalınan şiddetin yoğunluğu bakımından İslamcılar 12 Eylül’de ne ülkücüler ne de solcular kadar devletin sert yüzü ile muhatap olmamışlardır. Bu yüzden eğer işkence üzerinden bir şiddet eleştirisi yapılacaksa, ilgili karakterin İslamcılıktan çok ya solcu ya da ülkücü bir kimliğe sahip olması ancak bir temsiliyet sunabilir.

Filmin başlangıcında müzikal bir Türkiye tarihi çizilir. Aşık Veysel’den Neşet Ertaş’a, Orhan Gencebay’dan, Ferdi Tayfur’a ve İbrahim Tatlıses’e uzanan müzikal tarih, bir anlamda Türkiye’nin modernleşme sürecinin ses evrenine açılan kapı gibidir. Bu ses evreni, 1950’lerden itibaren taşranın, kırın kente akışı ve beraberinde yaşanan sosyolojik, kültürel dönüşüm kadar, politik evrimi de

anlamamıza imkan vermektedir. Aşık Veysel kır'ı temsil ederken, Neşet Ertaş yüzyıllardır periferide kalan toplumsal kütlenin 1950'lerden itibaren büyük kentlere göçünü ve göç sırasında sosyolojik, kültürel ve politik merkezin çevresine yerleşmesini karşılar. Netice itibariyle Ertaş, bağlamasını alıp kente yönelirken, salt müzikal bir birikim getirmedi. Kendisine temsiliyet atfedebileceğimiz şekilde, kıra ait bütün kolektif birikimi (kültür, sosyoloji) getirip, kentte (merkez) biçimlenecek olan yeni bir modernleşme sürecinin de taşıyıcısı oldu. Filmde bu ses evreni Neşet Ertaş üzerinden Orhan Gencebay'a bağlanıyor. Gencebay, hem 12 Eylül Askeri Darbesi öncesi 1970'lerin sosyolojik ruhunu temsil eder ("Batsın Bu Dünya") hem de müziğimizin modernleşme seyrinde tarihsel müdahaleyi yapan efsane isim olarak belirmektedir. İbrahim Tatlıses ise Ok'a göre "İkinci Arabesk Dönemi" biçiminde tanımlanan 1980 sonrasında bütün politik, kültürel, sosyolojik dönüşümünü anlamlandırabileceğimiz bir isimdir (Ok, 2004).

Gencebay (Arabesk müzik), devlet eli ile yukarıdan inme, jakoben modernleştirme basıncı karşısında toplumun (çevrenin) ürettiği sivil tepkiyi bünyesinde barındırırken, kendisine dayatılan müzik tercihi (Müzik Devrimi) karşısında direnerek yeni bir ses evreni üreten toplumun protestosudur aynı zamanda. İşte tam bu noktada film 1970'lerin ikinci yarısının tarihsel olaylarının sesini, yani sokağa taşan siyaseti, toplumsal gösterileri, protestoları, yürüyüşleri, sloganları, silahları, çatışmaları, polis sirenlerini duyurur izleyiciye. Ve Hasan Mutlucan'ın söylediği kahramanlık türküsü ile 12 Eylül Askeri Darbesi'nin gelip çattığı anlaşılır. Türkiye'nin 1950 sonrası müzikal süreci üzerinden siyasal tarihine gönderme yapan filmde, 1970'lerdeki politik gelişime paralel etkilenecek form değiştiren Anadolu Pop, Anadolu Rock ve ses temsili olarak Cem Karaca ile Ozan Arif'in eksikliği hissedilmektedir.

Bütün bu seslere tanıklıktan sonra filmin oldukça ideolojik bir sahneyle başlayacağı beklenirken aile içi şiddeti gösteren bir sayfa açılır izleyicinin önüne. Filmin kahramanı olan genç delikanlıyı babası, dükkanlarını erken kapattı diye dövmeğe başlar. -Babanın oğula uyguladığı şiddet sırasındaki diyaloglardan anlaşılacağı üzere- şiddet gören genç aynı zamanda üniversite öğrencidir ve nişanlıdır. Babanın şiddetini, duruma müdahale eden dede bitirir. Dede namazını sonlandırıp yan odadan kalkıp gelmiştir. Baba ile dede arasındaki konuşmalar

bize, dedenin de bir zaman babaya aynı şekilde şiddet uyguladığını söyler. Dede namazdan kalkıp geldiğine göre dindar bir karakterdir. Bütün bu sahne boyunca ve gelişen diyalogların, hemen filmin başında veriliyor olmasının mutlak bir önemi olmalı diye düşünmemek elde değil. İlerleyen sahnelerinde yoğun işkence görüntüleri ile derinleşen filmin, şiddet meselesini salt politik bir enstrüman halinde değil, onu da kavrayacak biçimde sosyolojinin haritasına sirayet etmiş *olgu* olarak ele alıp, arkeolojik bir kazıya yöneldiği anlaşılıyor. Yönetmen İsmail Güneş'in, film üzerine yapılan bir röportajında, işkencenin toplumsal damarlarını görmeye çalıştığını söyleyerek bunun aileyle başladığını belirtip “(...)öğretmenle, Kuran kursunda hocayla, askerde komutanla devam ettiğini, oralardan o terbiyeyle yetişen insanların polislik yaptığında böyle bir şeyi hemen kolayca yapabildiklerini anlatmaya çalıştık” (Tezcan, 2012, s. 96) demesi meseleyi çok daha felsefe düzlemde ele almaya yöneldiğini kavramamıza imkan verir.

“Gülün Bittiği Yer” bir *12 Eylül Filmi*'dir. 12 Eylül Filmleri, askeri darbenin insan psikolojisi, örgüt üyeleri, legal ve illegal yapılardaki iç hesaplaşmaları, yüzleşmeleri, tutunamamaları konu edinen öyküleri ile politik sinemanın yeni bir türü olarak ortaya çıkmıştır (Özgüç, 2006, s. 23). 1980 sonrasında bu yeni bireysel ve toplumsal konusuna ağırlık veren ilk örnek Mesut Uçakan'ın 1984 yılında çektiği “Öç” filmidir (İnce, 2010, s. 60). “Öç” solcu üç gencin yurtdışına çıkmaya çalıştıkları süreci anlatır. Sonrasında ise Şerif Gören'in “Sen Türkülerini Söyle”(1986) filmi görülür. Bu filmde, askerî darbe sürecinde 7 yıl hapis yatan ve içeride işkenceler gören bir devrimcinin infaz yasasından faydalanarak dışarı çıkışı ardından yaşadığı öykü söz konusudur. Bu örnekleri takip ederek 2000'lere uzanan bir hat çizmek gerekirse, karşımıza 12 Eylül ile direkt ya da dolaylı ilişkilendirebileceğimiz şöyle bir liste çıkar: “Dikenli Yol” (Zeki Alasya, 1986), “Prenses” (Sinan Çetin, 1986), “Ses” (Zeki Ökten, 1986), “Av Zamanı” (Erden Kıral, 1987), “Kara Sevdalı Bulut” (Muammer Özer, 1987), “Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç” (Şerif Gören, 1987), “Sis” (Zülfü Livaneli, 1988), “Kimlik” (Melih Gülgen, 1988), “Bütün Kapılar Kapalıydı” (Memduh Ün, 1989), “Uçurtmayı Vurmasınlar” (Tunç Başaran, 1989), “İkili Oyunlar” (İrfan Tözüm, 1989), “Bekle Dedim Gölgeye” (Atuf Yılmaz, 1990), “Darbe” (Ümit Efekan, 1990), “Suyun Öte Yanı” (Tomris Giritlioğlu, 1991), “Hoşça Kal Umut” (Canan Evcimen, 1991), “Uzlaşma” (Oğuzhan Tercan, 1991), “Babam Askerde”

(Handan İpekçi, 1994), “80.Adım” (Tomris Giritlioğlu, 1995), “Eylül Fırtınası” (Atıf Yılmaz, 1999), “Vizontele Tuuba” (Yılmaz Erdoğan, 2004), “Babam ve Oğlum” (Çağan Irmak, 2005), “Beynelmilel” (Sırrı Süreyya Önder-Muharrem Gülmez, 2006), “Eve Dönüş” (Ömer Uğur, 2006), “Zincirbozan” (Atıl İnanç, 2007), “Fikret Bey” (Selma Köksal, 2007), “O...Çocukları” (Murat Saraçoğlu, 2008), “Yağmurdan Sonra” (Görkem Turgut, 2008), “Son Cellat” (Şahin Gök, 2008)... İsmail Güneş’in filmi “Gülün Bittiği Yer” bütün bu uzun liste içerisinde, kahramanının ideolojik kimliği açısından ayrışan tek örnektir aynı zamanda.

“Gülün Bittiği Yer” trende yaptığı yolculuk ile geçmişe dair sürekli *flashbacklar* yaşayan bir kahramanın etrafında kurar hikaye örgüsünü. Trende gelişen diyaloglar, karşılaştığı durumlar başta olmak üzere, yaralanmış belleğinde trajik izler bırakan cümleler, sesler, renkler gibi çağrışımların çoğu, darbe sonrası alındığı cezaevinde gördüğü işkence sahnelerine yönelik *hatırlatıcılara* dönüşür. Trende iki asker tarafından bir başka yere nakledilen tutuklunun tuvalete gitmek için izin isteme sahnesi, filmin kahramanı olan gence hapisanede iken polislerden aynı istekte bulunduğu, polisin ise küfrederek bu isteği reddettiği anın yeniden hatırlanmasına kapı aralar mesela.

Teber’e göre “modern devlet terörü” olarak tanımladığı işkence, insanların psikolojik yapıları üzerinde, doğal afetlerden ya da banka soygunu, uçak kaçırma gibi terörist eylemlerden çok daha kalıcı ve tahrip edici etkiler bırakmaktadır (Teber, 1993, s. 52). İşkence gören kişilerde psikolojik şikayetlerin yanı sıra,

Yaygın korkular, uykusuzluk, korkulu düşler, yorgunluk, unutkanlık, konsantrasyon bozuklukları, reaktif depresyon, kuşku, dizginlenmesi zor heyecan krizleri, insanlar arası ilişki bozukluklar, toplumsal-bireysel geri çekilmeler (regresyon), izolasyon vb. biçiminde ortaya çıkabilmektedir... Ve zaman içinde, kronikleşme durumunda bu tür bir ruhsal yapının koşulladığı, korkulu, depresif, pasif, öfkeli, saldırgan, kuşkulu bir kişilik değişikliğinin ortaya çıkabileceğini gözlemek mümkün olabilmektedir (Teber, 1993, s. 60).

“Gülün Bittiği Yer” filminin işkence mağduru karakterinde işkence sonrası ortaya çıkan tepkilerin birçoğunu gözlemek mümkündür. Özellikle sayıklama ve “korkulu düşler” görme hali ve dehşet içerisinde uyanma, diğer insanlardan “kuşku” duyma ve insanlar ile ilişki kurmakta zorlanma, “toplumsal-bireysel geri çekilme”, kendisini izole etme biçiminde beliren bu tepkiler neticesinde karakter yeryüzünde varlığını ve hayata dair anlam ilişkisini kaybetmiş bir durumdadır.

Özellikle işkence sırasında aşağılanıp, uygulanan ağır şiddet sonucu erkekliğini yitirdiğini düşünen genç bununla beraber sorgu odasında iken camın arkasından nişanlısının elbiselerinin çıkartılmasına diğer polislerin gözü önünde şahit olunca büyük bir benlik kaybına da yaşar. En son sahnede ona yardım etmek isteyen savcının “Bir daha deneyemez misin?” sorusuna uzun bir suskunluktan sonra “Deneyecek bir şey bırakmadılar” cevabı bu kaybın karakterde meydana getirdiği tahribatın şiddetini göstermesi bakımından kayda değerdir.

Acıyı siyasal denetim biçimine dönüştürmeyi amaçlar. İşkencecilerin hayallerinden başka sınır tanımayan bir acı verme baskısıyla önemli sırları açıklaması, suçunu, siyasal ya da ahlaksal görüşlerini itiraf etmesi için veya sadece cellatların kararına boyun eğmesi için, kurbanın kimlik duygusunu kırmayı amaçlar. Kimi zaman işkence yaparak, kirleterek, eşya durumuna düşürerek ötekini tam anlamıyla yok etmek ister. Acı verme ve aşağılama kurbanın ortadan kaldırılması mantığını kullanır. Bedene el koyma insana, koşullarına ve en değer verdiği şeylere el koymadır. Devlete ya da bir gruba insanlar üstünde bir terör aracının siyasal ayrıcalığını verir (Breton, 2010, s. 187).

Bu siyasal ayrıcalık kuşkusuz Türkiye’de özellikle darbe dönemlerinde devlet aygıtını elinde bulunduran farklı iktidar kümeleri tarafından kullanılmıştır. 27 Mayıs’tan 12 Mart’a, 12 Eylül’den 28 Şubat’a uzayan yakın dönem darbe tarihimiz içerisinde gerçekleşen sorgulama, tutuklama ve hapishane öykülerinde karşımıza çıkan işkence uygulamaları bu ayrıcalığın büyüyle farklı siyasal iktidarlar tarafından muhalefet kümelerine yönelik boyun eğdirme ve kimlik duygusunu kırmak için tercihi edilen en etkili yol olduğunu gösterir.

Filmi baştan sonra bir tren yolculuğudur aslında. Treni burada bir metafor olarak ele almak mümkün. Her ne kadar gerçek bir yolculuk gibi gözükse de anlatım, tren, kahramanı geçmişine götüren bir araçtır. İşkence sonrası evine dönmek için bindiği ve hatırlatıcılarla yüklü tren, çağrışımlar yaparak O’nu kimi zaman ailesinden, kimi zaman öğretmeninden, kimi zaman devlet görevlilerinden gördüğü şiddet öykülerinin önüne getirip bırakır. Uyku anında dahi sürekli bu öyküler üzerine bilinçaltı ile konuşur. İşkence için atıldığı koğuştta, aynı şiddete maruz kaldığı öğretmeni ile karşılaşınca aralarında gelişen diyalogda kahramanın sorduğu “Hocam, sopa cennetten mi çıktı?” ya da “Hocanın vurduğu yerde niye gül biter?” soruları, filmin tamamına yayılan kültürel, sosyolojik, ideolojik ve hatta teolojik bir şiddetin varlığını çıkartır ortaya. Hocanın vurduğu yerde gül bitiyorsa eğer, kahramanın “Saçından, topuğuna kadar her yerinde gül biterdi”

cümlesinin ağırlığı içerisine seyircisini çekip bir sorgulama sürecinin kapısını aralayan film, daha çok bu toplumsal mesajı ile anlam kazanıyor.

İsmail Güneş'in filminde oynattığı temel karakterlerden birisi de, işkence mağduru genç adama tren yolculuğu boyu aynı kompartımanda eşlik eden savcı rolündeki Cüneyt Arkın'dır. (Yönetmen İsmail Güneş'in sinema yolculuğu, konumuz bağlamında yeniden kesişiyor Arkın ile. Çünkü Cüneyt Arkın'ın başrol oynadığı "Güneş Ne Zaman Doğacak" filminde Güneş, yönetmen Mehmet Kılıç'ın asistanıdır). Ortak kompartımanda yolculuk ettiği savcının oğlu da, 1980 öncesi ideolojik bir çatışmada öldürülmüştür. Bu yüzden savcı, zaman zaman uykuya dalarak bilinçaltı konuşmalarına tanıklık ettiği işkence mağduru genci, öldürülmüş oğluna benzeterek özdeşlik kurar.

1990 yılında, -daha ülkücüleri de kapsayan- "Genel Af" çıkmadan yayınlanmış bir kitap var: "12 Eylül ve Ülkücüler" (Cihad Yayınları). Bu kitap cezaevlerindeki ülkücü mahkumların işkence, hapisane şartları, ülkücülüğü nasıl algıladıkları, orada yaşananları, idam edilen arkadaşlarına ilişkin duygularını kapsayan metinlerden oluşuyor. Kitabı hazırlayan, "Muhammed Bahadır" bu metinlere editörlük yapan bir başka ülkücü mahkum. Orada anlatılan işkence sahnelerini, ülkücü gençlerin maruz kaldığı şiddetin boyutunu başka hiçbir kaynakta bu kadar çıplak hali ile bulmak mümkün değildir.

"Gülün Bittiği Yer"de izleyiciyi kimi zaman rahatsız edecek kadar ileri düzeyde verilen işkence sahneleri adeta bu metinlerden yararlanılarak alınmış gibidir. Filistin askısı, vücudun değişik yerlerine manyeto ile elektrik verme, çırılçıplak halde iken tazyikli suya tutma, küfür, aşağılama, gözleri bantlanmış biçimde koridorda gezdirip mahkumun duvarlara, parmaklıklara çarpmasını sağlama, erkeklik organını sıkma, yan odada yapılan işkenceyi diğer mahkuma dinletme, falaka, kaba dayak gibi.

Hatta filmin 58. dakikasındaki bir sahne bu kitaptaki anlatımla benzerlik taşımakta. Ülkücü mahkum İsmet Karaalioğlu'na, işkence sırasında suçlamaları kabul etmesi için daha evvel solcu militanlarca saldırıya uğrayıp vefat eden bir arkadaşının eşinin emniyete getirilerek, polislerce bu suçlamaları kabul etmediği takdirde kadına gözlerinin önünde işkence yapılacağı tehdidinde bulunulur. Karaalioğlu suçlamayı yine kabul etmeyince sahiden kadına işkence etmeye

başlarlar, falakaya yatırıp saatlerce döverler. Sonunda gözlerinin önünde gerçekleşenlere dayanamayarak bütün suçlamaları kabul etmek zorunda kaldığını belirtir Karaalioğlu (1990, s. 172). “Gülün Bittiği Yer”de de ülkücü mahkumun nişanlısı bu sefer emniyete getirilir. Kendisine verilen bir çantadaki elbiseleri giymesi istenir polis tarafından. Gözlem odasının diğer tarafında ise işkence altındaki ülkücü genç ve üç işkenceci polis bulunmaktadır. Nişanlı genç kız camın diğer tarafını göremediği için yavaş yavaş soyunur ve üzerini değiştirir. Tabi bu arada polisler sahneyi şehvet içerisinde izlerken, işkence altındaki gence de mahremiyet duygusu üzerinden bir tür işkence yapılmaktadır.

Ülkücü bir gencin 12 Eylül hapishanesinde maruz kaldığı ağır işkencelerin çok cesur bir dil ile anlatımı dikkate alındığında, İsmail Güneş’in bu filminin *tabu yıkıcı* bir nitelik taşıdığı da iddia edilebilir. İşkence mağdurunun çıplak halde iken maruz kaldığı şiddetin farklı türleri, mağdurun altına işemesi, polislerin sürekli küfür ve argo kullanmaları, gerçekliğin bütün boyutları ile anlatımını güçlendiren sahneler. Türk sinema tarihinde bütün gerçekliği ve yoğunluğu ile işkence sahnelerini bu denli anlatma cesareti ortaya koyabilen en gösterişli filmidir aynı zamanda “Gülün Bittiği Yer”.

Geniş sağ yelpaze içerisinde çıkıp gelen bir yönetmen olarak İsmail Güneş’in büyük bir cesaret ile kutsal devlet algısına dair daha evvel hiç yöneltilmeyen bir soruyu sinemada ilk kez dillendirdiği söylenebilir. İşkence mağduru ülkücü gence yapılanlar üzerinden izleyici kutsal devlet aygıtının 12 Eylül hapishanelerinde ne tür kötülükler yaptığını görmekte ve bir yüzleşmeye davet edilmektedir. Film sadece bununla da kalmayarak şiddet olgusunun teolojik ve kültürel köklerini ifşaya yönelmektedir adeta. Bu ayrık dili bakımından Ülkücü Sinema örnekleri arasında Güneş’in filmi hem kendi camiası açısından iç eleştiri ortaya koyarak sivil bir yerde duruyor hem de 12 Eylül Filmleri dikkate alındığında meseleyi salt darbe ile sınırlamayıp, şiddete ilişkin çok daha derin bir arkeolojik kazı yapıyor.

“Gülün Bittiği Yer” için, gerek kendinden önceki film “Güneş Ne Zaman Doğacak” ve gerekse kendinden sonraki örnekler “Kafes” ve “Ankara Yazı/Veda Mektubu”ndan, sisteme yönelttiği çok daha felsefi, sosyolojik, teolojik, tarihsel soruları ile ayrışarak yeni bir dil üretmeye çalıştığı iddiasında bulunulabilir. Özellikle “devletin işkence yapabileceği” ve şiddetin bu topraklarda çok daha

gerilere götürülerek arkeolojik kazısının mümkünlüğüne dair ortaya koyduğu bu soru, ülkücü hareket açısından sarsıcıdır.

Böylesi tarihsel eleştiri üretmek ideolojik bir kırılmanın, oradan yeni bir dilin şekillenmesinin imkanlarının bulunabileceği örnek iken, “Gülün Bittiği Yer” konusunda ülkücü çevreler açısından bir susma halinin yaşandığı gözlemlenir. Bu durumu, muhafazakar çevrenin önemli isimlerinden Abdurrahman Şen, hem ülkücülerin hem de solcuların Güneş’i kendilerinden görmemelerine bağlıyor. Şen’e göre 12 Eylül’e ve şiddete en doğru yerden bakan film olmasına rağmen “Gülün Bittiği Yer” bu durum sebebi ile hak ettiği ilgi ile karşılaşmamıştır (Şen, 2012, s. 103). Yine ülkücü kökenli yönetmenlerden Nazif Tunç’un çok daha genel bir değerlendirme olarak 12 Eylül şiddeti karşısında ülkücülerin içerisine gömüldükleri “susma hali”ni çözümlerken yaptığı şu değerlendirme de meselenin temel psikolojisini anlamak açısından önemli. Tunç şöyle diyor: “Çok derin bir darbe yedi ülkücüler. Babasından dayak yiyen oğul ya da evladından yumruk yiyen baba nasıl bir şaşkınlık içindeyse öyle şaşkınlık yaşandı. Suskunluğun sebebi bu(...)Cezaevlerinde ülkücülere işkence yapan devletin askeriydi, polisiydi. Ülkücüler bunu ne edebiyatta ne şiirde ne de filmde itiraf etti...” (Tosun, 2011, s. 32). Dolayısı ile “Gülün Bittiği Yer”, sinema örneklerini de içine alan yeni bir eleştiri dili üretmesine yol açamayarak üzerinde çok az düşünülen, çok az yazıya konu olan ve solcular kadar, bizatihi ülkücüler tarafından da gerektiği ilgiyi göremeyen bir filmi olarak kenarda kaldı yıllarca.

3.3. “KAFES”



Görsel 5. “Kafes” Film Afişi

12 Eylül öncesi ideolojik mevzilerini *devleti yıkmaya, bölmeye* çalışan komünistlere/solculara karşı konumlandırılan ülkücülere, darbe sabahı anlamlandıramadıkları bir *yanlışlık* yapılmıştı. Yapılan bu yanlışlığı fark ettirmek için hapisanedeki MHP kurmayları tarafından Alpaslan Türkeş adına Kenan Evren’e bir mektup dahi yazılır. Mektubunun özü, “*Ülkücüler bu milletin direncini temsil eder. Bu direnci kırmayın. Yarın yine lazım olur*” (Kösoğlu, 2008, s. 298) biçimindedir. Yaşanan hayal kırıklığının, mahkemeler sırasında MHP kurmaylarının arkalarında oturan yüzlerce genç ülkücünün duygu dünyaları için çok daha travmatik etkiler ortaya çıkardığı söylenebilir. 12 Eylül mahkemeleri tarafından önce idam ile yargılanmış, sonra cezası müebbede dönüştürülmüş birçok ülkücü hükümlüden birisi olan Yunus Meral’in “Bir Mahkumiyetin Anatomisi” isimli belge niteliğindeki kitabında geçen cümleler, bahsettiğimiz bu sarsıcı süreci açıklayıcıdır:

Bu vatanın öz evlatları, kendi öz yurdunda vatan hainlerine yapılmayan -ki onlara yapılmasına da karşıyım- muamelelere maruz kalan yüreklerinde taşıdıkları imanlarına, vatanlarına, bayraklarına ve Türk milletine olan bağlılıklarına gülünmüş, alaya alınmış ve millet adına hareket ettiklerini söyleyenlerce sorgulanmış, işkenceye tabi tutulmuş, kalplerinde taşıdıkları mukaddes sevgilerinin hesabı sorulmuş, adeta engizisyon zulmünü aratmayacak ve engizisyon rahiplerini aratacak kadar canilemiş insanlara teslim edilmiş (1989, s. 30).

“Kafes”, konusu itibariyle tipik bir 12 Eylül Filmi. Diğer 12 Eylül Filmlerinden ayrılan yanı ise, dönem içi yaşananları ülkücü hareketin gözü üzerinden tarihe not düşmesidir. Gerek 12 Eylül öncesi sokağa taşan şiddeti ve gerekse darbe sonrası cezaevi şartlarını, işkence muamelelerini ülkücü ideolojinin argümanlarından hareketle *yanlı* bir okumaya tabi tutmasıdır. Benzer yanlı okumanın sol geleneğe yaslanarak dönemi sinemaya aktaran hemen bütün örneklerde de görmek mümkün. Hem sol hem de ülkücü ideolojik mahfillerin süzgecinden geçmiş, propagandist bakış açıları ile ortaya konan 12 Eylül Filmlerinde gerçeği *çarpıtma* meselesinin temel bir sorun olarak öne çıkar. Netice itibariyle,

Propaganda sineması, insanları gerçeklerden uzaklaştırır, kitleleri belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmeyi, şekillendirmeyi amaçlar. Bu süreçte iletişimin karşılıklılığı değil, tek yönlülüğü esastır. Propaganda yapan sinemacılar görüşlerini ya tartışmazlar ya da tartışır gibi yaparlar. Propaganda sineması için sinema, bir ‘siyasal’ amaç değil, kitlelerin tutumlarını etkileyerek denetim altına almak için bir araçtır (Boztepe, 2007, s. 25).

“Kafes” filminde de ve sol ideolojik mahfiller merkezinde 12 Eylül meselesine yaklaşan diğer sinema örneklerinde bütün bu özellikler mevcuttur.

“Kafes”, Ankara Gazi Yüksek Teknik Öğretmen Okulu’nda 1970 yılında ülkücü genç Dursun Önkuzu’nun solcu militanlarca işkence edilip daha sonra pencereden aşağı atılması sahnesi ile başlayıp (Hürriyet, 23.11.1970), 12 Eylül darbesinde yaşanan tutuklamalara kadar uzayan bir zaman diliminde yaşanan siyasal olayları “ideal” bir ülkücü karakterin gözleri ile aktarıyor izleyiciye. Filmin ilk sahnesinde karşımıza çıkan bu işkence sahnesi 12 Eylül öncesi şartlarında bu insanlık dışı yöntemi örgütlerin de kullandığına yönelik bir bilinç oluşturmanın amaçlandığı da iddia edilebilir. Ki ülkücü hareket içerisinde özellikle iki olay sol ve işkence ilişkisini kılıcı biçimde belleklere kazımıştır. İlki “Kafes”te bahsedilen Dursun Özkuzu’nun işkenceye maruz bırakılıp daha sonra binadan aşağı atılması, diğeri de 1978 yılında İstanbul Ümraniye’de 5 ülkücü işçinin başına gelenler. Aralarında Milliyetçi İşçi Sendikası’na (MİSK) bağlı Cevher-İş Sendikası baş temsilcisinin de yer aldığı 5 ülkücü işçiye 4 gün boyunca aileleri ulaşamaz. Polisin aramaları sonucu 5 işçinin cesetleri ayakları taşla ezilmiş, gözleri oyulmuş, erkeklik organları kesilmiş ve vücutlarının muhtelif

yerleri kurşunlarla delik deşik edilmiş halde boş bir arazide köpekler cesetlerini parçalamaya başlarken bulunur (Milliyet, 22.3.1978). Ülkücü hareketin 1970’li yıllarda sola ilişkin hafızasını belirleyen en trajik olaylardan birisi olan ve Ümraniye’de önce devrimci literatüre ait *Halk Mahkemesinde* sözde yargılanıp, ölüme mahkum edilen bu işçilerin 4 gün boyunca işkenceli biçimde yargılanması, ardından öldürülmesi kalıcı etki bırakmıştır. Ülkücü yazar ve romancı Alper Aksoy tarafından, yaşanan bu trajik olay “Ümraniye İçinde Vurdular Bizi” (1983) ismi ile romanlaştırılır.

Ülkücü hareketin 12 Eylül öncesi sola ilişkin belleğini belirleyen ve solun, tarihsel Moskof algısıyla beraber anılmasını besleyen, onun insanlık dışı karakter oluşturduğu, dinsiz ve dolayısı ile merhametsiz nitelik taşıdığına yönelik kalıcı iz bırakan Dursun Önkuzu’nun öldürülüşünün işkence edilerek gerçekleşmesi de tıpkı Ümraniye Katliamı gibi bir başka romana konu edinilmiştir. 1970’li yıllardaki romanları ile ülkücü hareketin politik söylemlerini edebi metinlere taşıyan ve hareketin çıkmış en büyük romancısı biçiminde vasıflandırabileceğimiz Emine Işınsoy 1974 yılında yayınladığı “Sancı” isimli romanında Dursun Önkuzu’yu merkeze alarak dönemin karanlık atmosferini anlatır. 23 Kasım 1970’te solcular tarafından işkence edilerek öldürülen Önkuzu’ya Devlet gazetesi 30.11.1970 tarihli sayısında geniş yer verir. Gerçekleşen öldürme hadisesi ile ilgili olarak devlet yetkililerinin sorumlu tutulan, öğrenciler tarafından yapılan müracaatlara rağmen okulda güvenliği sağlayamayan Bakanlık müsteşarı, toplum polisi amiri, “cinayeti kapatmak” amacıyla yayın yapan TRT, Başbakan Süleyman Demirel ve İçişleri Bakanı’nı suçlayan gazete, solcu militanlarca halk mahkemesi kurularak sözde yargılanan ve suçlu bulunan Önkuzu’ya yapılan işkenceyi özellikle vurgular:

Tabanca ile öldürülebilirdi, idam edilebilirdi, kafasına demirle vurularak öldürülebilirdi, bıçakla koyun gibi boğazlanarak öldürülebilirdi. Bunlar hafif ölüm cezalarıydı. Çünkü insan bu şekilde en çok yarım saat içinde ölebilir ve bütün acılardan kurtulabilirdi. Bu sebeple mahkeme heyeti iki gün türlü işkencelere çarptırılarak öldürülmesine karar vermişti. Bunun için âletler mevcuttu: Bir kitap, tuz, kolonya, makas, jilet, bir de bisiklet pompası. Bisiklet pompasını görenler, herhalde sunî teneffüs için getirildiğini sandılar. Fakat bunların hepsi cinayet âletiydi... Olay ancak polis romanlarında görülebilecek cinstendi ve olayı gazetelerde okuyan bir çok kimse inanmamış, acaba yanlış mı okudum, diyerek tekrar tekrar okumuşlardı. Mutad olduğu üzere solcu basın ve TRT’nin pek önem vermediği olay, gerçekte bugüne kadar görülen benzerlerinden çok farklıydı (Devlet, 1970, s. 4).

Filmin öyküsü ülkücü camianın önemli isimlerinden Lütfi Şehsuvaroğlu'na aittir. Her ne kadar Şehsuvaroğlu'nun çok daha önceki bir tarihte, dönemi bir ülkücünün gözüyle anlatan “Kafes” (1983) isimli bir romanı yayınlanmış olsa da, filmde daha farklı bir öyküye rastlanır.

“Kafes” filminde aslında hemen her karakter gerçek bir kişiliği temsil etmektedir. İhsan, dönemin Ülkü Ocakları Genel Başkanı Muhsin Yazıcıoğlu'nu, Murat isimli karakter ülkücü hareketi provoke etmek için yapı içerisine sızmış derin devleti, başroldeki Mehmet Sipahi ise filmin öyküsünü yazan, dönemin bizatihi tanığı ve aktörlerinden birisi olan Lütfi Şehsuvaroğlu'nu anlatmaktadır. Sipahi'nin matbaada paketlemeye çalıştığı Genç Arkadaş dergisi de yine ülkücü hareketin o dönem çıkmış ve yapı içerisindeki İslami söylemin yoğunluğunu anlayabileceğimiz çok önemli bir yayındır. Daha evvel İstanbul'da hazırlanmış iken, 1 Ağustos 1976 tarihli 25.sayısından itibaren Ankara'ya Ülkü Ocakları Genel Merkezi bünyesine taşınan, Muhsin Yazıcıoğlu yönetiminde tasarımı değiştirilip, içeriği zenginleştirilerek daha yaygın bir gençlik dergisi haline getirilen dergide bugün akademik, politik ve kültürel hayatımızda saygın yerleri mevcut birçok isim yazıları ile bulunmuşlardır.

“Kafes” filminin idealleştirilmiş ülkücü karakteri Sipahi'de temsiliyet bulan Lütfi Şehsuvaroğlu'nun da yer aldığı Genç Arkadaş dergisi 1 Aralık 1976 yılında ilk, 18 Aralık 1978'de ise son sayısı yayınlanan politik bir gençlik dergisi olarak 1980 öncesinin şiddet tarihinin en yakıcı zaman dilimleri arasında çıkması ve dolayısı ile dönemi anlamak bakımından bir sahnede karşılık bulması, filmin *belgesel* bir nitelik taşıdığını da göstermektedir. Genç Arkadaş dergisi çıktığı yıllar açısından aynı zamanda ülkücü hareketin resmi yayın organı konumundadır ve 1970'li yılların sert politik ortamı içerisinde yapıya ait ideolojik mesajlar bu yayın organı üzerinden verilmiştir (Öznur, 1999c, s. 16-17).

Yine belgesel karakter taşıyan sahnelerinden birisi de Sipahi ile bir ülkücüyü üniversite çıkışı aracı ile solcular arasından kaçıran “Mustafa” isimli kahramanın gerçek karakter olmasıdır. Buradaki Mustafa karakterinin ilerleyen sahnelerde, hareketin 12 Eylül mahkemelerinde verdiği ilk idam kurbanı “Mustafa Pehlivanoğlu” olduğu anlaşılır. “Kafes”in yan öykülerinden birisi halinde kurgulanan Mustafa'nın idamını getiren süreç ise Ülkü Ocakları Genel

Merkezi'ndeki toplantılarında sürekli şiddeti ve silahı öneren Murat isimli ülkücünün, yönetimin bilgisi dışında kahvehane taranması olayını tertip etmesi ile başlar. Mustafa, Murat karakterinin isteği üzerine tanımadığı kişileri nereye gidileceğini ve ne yapılacağını bilmeden başka bir mahalleye götürür. Böylece Türkiye'yi 12 Eylül sürecine taşıyan önemli katliamlardan birisinin (Balgat Katliamı) faili olarak yakın dönem tarihimize geçer.

“Kafes”te ana öyküyü taşıyan Mehmet Sipahi isimli ülkücü, Türkiye'nin içine sürüklendiği politik çıkmazın farkında, şiddetten uzak, entelektüel bilince sahip, kitap okuyan, şiire ilgili bir karakterdir. Dolayısı ile Sipahi üzerinden ideal bir ülkücünün nasıl olduğu vurgulanır. Bu temsile göre ülkücüler 12 Eylül öncesi bütün bu şiddet tarihinden uzak durmaya çalışan, provokasyonları fark eden ve bunlara karşı önlem almayı isteyen olgun, güvenilir, ahlaklı delikanlılardır. Filmde bu olgunluk Sipahi'nin ağzından diğer ülkücü arkadaşlarına yönelik olarak şöyle aktarılır: *“Bakın arkadaşlar, son zamanlarda bir sürü olaylar oluyor. Bizim nasıl nerde tepki vereceğimizi iyi bilmemiz gerekir. Biz zaten bu vatan için canımızı seve seve veririz. Bunda bir sıkıntı yok. Ama bu yaşananlar, ölümler, gençlik hareketinin ötesinde bir boyut kazandı. Sadece bu mu? Amerikan emperyalizmi de, Sovyet tehdidiyle bizi avucunun içine almaya çalışıyor. Bu topraklar üstünde Çarlıktan beri işgal planları var”*. Konuşmada geçen “Çarlık” vurgusu bir anlamda Türklerin zihin kodlarında sürgün, yenilgi, toprak kaybı, geri çekilmeye eşlik eden Rus katliamları ve göç yollarında karşılaşılan ölümleri yeniden hatırlamaya çağıran Moskof imgesini işlevsel biçimde kullanmaktadır.

Sipahi bu konuşmayı yaparken fonda “Çırpınırdın Karadeniz” türküsü çalmaktadır. “Çırpınırdın Karadeniz” türküsü “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmde de kullanılmıştı. Bilindiği üzere bu, 1970'li yıllardan itibaren ülkücü hareketin adeta *resmi marşı* gibi söylenen bir türküdür. Bütün ülkücüler tarafından bilinir ve düzenlenen siyasal etkinliklerde koro halinde beraberce söylenir. Marşın sözlerini oluşturan şiir Azerbaycanlı şair Ahmet Cevat tarafından 1914 yılında Gence'de yazılmış ve ünlü Azeri besteci Üzeyir Hacıbeyli tarafından bestelenmiştir. 1937'de Stalin dönemi Sovyet rejimi tarafından “komünizm düşmanı ve pantürkist” olduğu gerekçesi ile tutuklanıp, kurşuna dizilen (Zeyrek, 2012, s. 27-28) Ahmet Cevat'ın şiirinden marşlaştırılan ezgi Türkiye'de ülkücü çevrelerin dışında Nesrin Sipahi gibi farklı sanatçılar tarafından da plaklara

okunmuştur. “*Türk Dünyasının birliğini ve ebediliğini simgeleyen Çırpınırdın Karadeniz şiiri, milli ülkü olan Turan’ın yeniden kurgulanması ve şimdiye taşınmasıdır. Milli rüya olan Turan algısı, Karadeniz’in yaşatıcı ve birleştirici gücü ile ütopyik düzlemden fiziksel düzleme aktarılarak toplumsal bellekte kimlik oluşturur*” (Eliuz, Güneş, 2016, s. 72).

Ayrıca “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminde de Alpgiray, Cemile’ye, “Kafes”teki Sipahi’nin genç ülkücülere yaptığı konuşmaya benzer, aynı paradigmadan izler taşıyan uyarılar yapar. Bu konuşmada insanı ezen iki sistemin birbirinin aynısı olduğu, birinde devletin diğerinde ise patronun bunu yaptığı belirtilerek, tıpkı Türkeş’in “Üçüncü Yol” biçiminde işaret ettiği yeni bir çözüm önerildiği fark edilir. Amerika’nın emperyalist ve Sovyetlerin tehdit biçiminde algılanması “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminde önerilen “Üçüncü Yol” tercihinin yeniden atıf yapılması bakımından önemli olduğu kadar, ülkücü harekete yönelik sol literatürde yer alan Amerikancı-NATO’cu Gladio örgütü ile derin ilişkisi olduğu iddialarına karşı da bir cevap niteliği taşımaktadır.

“Kafes” filminde Sipahi’nin aşık olduğu kızın solcu kimliğinin, bir şekilde “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminde Alpgiray’ın duygusal ilişki kurduğu solcu kızla benzer bir rol üstlendiği görülür. “Güneş Ne Zaman Doğacak” filminin solcu “Cemile”si, “Kafes”in “Elif”i olarak ortaya çıkar adeta. Ve her iki solcu kızın zihinsel, ideolojik dönüşümü, muhafazakâr, sağcı, ideal ülkücü düşünceye sahip erkek karakter tarafından gerçekleştirilmektedir. Dolayısı ile “Kafes” filmi ile devam ettiği söylenebilir. Erkek Doğu’yu, yerliliği, Türklüğü, ülkücü olmayı yüksek ahlaki karakteri ile temsil ederken, bütün bu kutsal değer toplamını kaybederek Batılı, solcu, komünist düşünceye evrilmiş kadın, arayış içerisindeki sosyolojik yönümüzü karşılar. Bu arayışın doğru adresi ise Türk olmak, ülkücü olmak ile iç içe geçen *kendi öz değerlerine yönelme* meselesiyle ideolojik bir mesaja dönüşür. Bu dönüşümü sağlayan metafor “Güneş Ne Zaman Doğacak”ta Alpgiray’ın çaldığı ve bahsettiğimiz bütün bu değerleri temsil eden kavalın sesiyle, “Kafes” filmindeki Elif’in ideolojik değişimi sağlayan metafor Niyazi Mısri’nin “Divan”ı olarak yeniden üretilir. Cemile Alpgiray’ın kavalını çalmayı öğrenerek bu dönüşümü gerçekleştirir, Elif ise Mehmet Sipahi’nin O’na vermek için getirdiği Mısri’nin Divanı’ndaki şiirleri okuyarak.

Kadın meselesi ölkücü hareket açısından 1970’li yıllarda siyasal bir misyonla ele alınır. Bu amaçla ölkücü kadın ve kızları Türk-İslam ölküsü konusunda bilinçlendirmeyi, örgütlemeyi amaçlayan ÜLKÜ-HAN isimli bir teşkilat da kurulur. Kökleri romancı Emine Işınsu’nun Töre dergisinden önce yayınladığı milliyetçi kadın dergisi Ayşe ve 1967 yılında kurulan Milliyetçi Türk Kadınlar Birliği’ne kadar giden ölkücü kadın hareketi 70’li yılların erkek egemen militarist ortamı içerisinde varolan ilginç bir teşkilattır. Işınsu’nun bu derneği 1972 yılında Ölkücü Kadınlar Derneği’ne dönüşür ve 1976’da da ÜLKÜ-HAN olarak çalışmalarına devam eder (Öznur, 1999b, s. 614). ÜLKÜ-HAN’ın, solun kadın ve kızlara ilişkin sosyalist ideoloji merkezinde bilinçlendirme, örgütleme stratejisine karşı koymak, 70’lerdeki temel görevi gibidir. O dönem yayınlanan “Türk Milliyetçiliği ve Kadın” kitabında ÜLKÜ-HAN kastedilerek *“sosyalizme kayan CHP Kadınlar Kolunu etkisiz hale getirmiştir. Bu durumda Türk kadının hareket ve yeri Doktrinler Türk Milliyetçiliği ve onun siyasi kuruluşu MHP olmalıdır”* (Tanrıöven, 1978, s.87) tespitinde bulunulması kadına biçilen politik figürü anlamak açısından önemlidir.

“Kafes” ile ilgili yapılan *“yoğun bir dramatisasyon eşliğinde, sahici olma iddiası altında gerçekleri tahrif etme çabası sinemasal bir dil ya da tercih olarak kabul edilemez. Kafes filmini bu haliyle kötü kotarılmış bir propaganda filmi olarak tanımlamak pekala mümkündür”* (Duran, 2016: 48) değerlendirmesindeki bu *gerçekleri tahrif* meselesinin, 12 Eylül öncesi şiddet tarihine salt sol ideolojik pencereden bakan diğer bütün politik filmlerde de temel sorun olduğunu ve hatta dönemin bütün faturasının ölkücülere kesilerek, solcuların şiddet hiç bulaşmamış(!) *çiçek çocuklar* gibi bunulduğu eklemek gerekiyor.

Bu, sadece “Kafes” filminin bir meselesi değildir. “Sen Türkülerini Söyle”den itibaren hemen bütün örneklerde, hatta son yıllarda bu dönem tarihini televizyona aktaran ve 1970’li yıllardaki şiddet meselesinin kusurunu sadece ölkücülere havale etme *çarpıtmasını* sinema örneklerinden dizi filmlere aktaran, belli bir ideolojik görüşün propagandasını yasallaştıran yaklaşımın sürdüğü ortadadır. Foersta’ya göre *“En etkili propaganda biçimi şekillendirmedi, yalan söylemek değil. Gerçeği kılıfa sokmak, ihlal etmekten daha etkilidir. İletişimciler vurgulamaları ve diğer süsleme biçimlerini kullanarak, nesnellikten çok fazla uzaklaşıyor izlenimi vererek istenilen etkiyi yaratabilir”* (2007, s. 54). 12 Eylül

öncesi yaşanan politik şiddet olaylarına yönelik yapılan şey tam da *biçimlendirme* ile açıklanabilir. Çünkü dönemin olayları başta gazeteler olmak üzere kayıtlara girmiş, mahkemeler kararlarını vermişlerdir. Sabitleşen bu bilgi üzerine yalan söylemek imkansız olduğuna göre, bu bilgiyi döneme yönelik ideolojik bakış açısı perspektifinden bakarak biçimlendirme tercih edilmiştir. Buna göre 12 Eylül öncesi bir şiddet pratiğinin yaşandığı kabul edilirken, şiddeti üreten anlayışın karşı taraf olduğu, kendilerinin ise nefsi müdafaa yaptıkları üzerinden yasallaştırılmaya çalışılan bir biçimlendirme yapılır. Dolayısı ile “Kafes”in gerçeği tahrif ettiği yönündeki yorumu yapıp, 12 Eylül’e soldan bakan sinema yaklaşımı konusunda aynı tutumdan bahsetmemek de bir şekilde algı biçimlendirmesinden başka bir şey değildir.

Söz konusu bu çarpıtma sorununu aşarak meseleyi çok daha derinden kavrayıp, içimizdeki şiddet eğiliminin ülkücü ya da solcu olmanın ötesinde, bütünüyle sosyolojik, tarihsel ve hatta teolojik kökenleri bulunduğu dair sorular sorması bakımından “Gülün Bittiği Yer”in daha akli selim bir zeminden konuştuğunu iddia etmek mümkündür. “Kafes”te yer alan sorgu ve işkence sahneleri her ne kadar “Gülün Bittiği Yer”deki kadar cesurca olmasa da, “kutsal devlet”in ülküçülere işkence yaptığına ve yaparken polis, asker, argo kullandığına dair bu zamana kadar ülkücü hareket tarafından kamuoyu önünde bütüncül biçimde eleştirilmeyen bu meselenin yineleniyor olması önemlidir.

Ocak Genel Başkanı İhsan’ın çevresindeki evli bir ülkücünün işkenceli sorgusu sırasında eşinin getirilerek bütün bu şiddet sahnelerini izlemeye zorlanması bizi yine “Gülün Bittiği Yer” filmine, oradan da 1990 yılında yayınlanan ve işkence görmüş ülkücülerin anlatımlarından meydana gelen “12 Eylül ve Ülkücüler” kitabına kadar ulaştırıyor. “Kafes”teki bu sahnede polis, işkence altındaki ülkücünün hanımını kastederek diğer polisler “götürün kadını içeri, soyun” cümlesinin, “Gülün Bittiği Yer”deki benzer durumu bir ileri sahneye taşıdığı görülmektedir (“Gülün Bittiği Yer” filminde işkence gören ülkücü gencin nişanlısı getirilerek gözlem odasındaki camın öte tarafında polislerin verdiği elbiseleri giyerken soyunması ve bu sahnelerin polislerce şehvet içerisinde izlenmesi, ülkücü gencin de bütün bu tacize tanık edilmesi). Adeta o filmde yarım kalan taciz, “Kafes”te fiiliyata geçerek tamamlanmış gibidir.

Bütün bu ileri derecede anlatımla (cinsel taciz, küfür, argo, şiddet, ağır işkence gibi) yoğunlaştırılan devletin ülkücülere işkence yapma biçimleri kuşkusuz bir retoriğe dönüşen ülkücülük ve devletin kutsallığı meselesine yeni ve eleştirel bir boyut katmıştır. Her ne kadar ülkücü harekete dâhil olan ve 12 Eylül sonrası sorguevlerinde, hapishanelerinde işkencelere muhatap kalan bazı isimlerin açıklamaları teşkilat bünyesindeki bazı yayınlarda zaman zaman gün yüzüne çıksa da, genellikle bu meselenin kamuoyu önünde muhtemelen *kutsal devlet algısını zedelememek* kaygısı ile sistematik biçimde dillendirilmediği bir gerçek. Bu kaygı 2010 yılında, 1980 Anayasası'nın bazı maddelerinin değiştirilmesine yönelik yapılan referanduma kadar sürmüştür. Askeri Darbe ardından hazırlanan Anayasa'nın bazı maddelerinin değiştirilmesini amaçlayan referandum öncesi 12 Eylül'ün cezaevlerinde kalmış ve işkence görmüş birçok ülkücü, geçmiş on yıllarda gözükmeyecek kadar kamuoyu önüne çıkıp devlet yetkililerinin kendilerine ağır işkenceler uyguladığından sistemli biçimde bahsetmişlerdir.

Ülkücüler açısından devletin, kendilerine işkence yapması ve kötü muamelede bulunmasının yarattığı hayal kırıklığı o kadar etkili olur ki, şimdi kesinlikle örneklerini göremeyeceğimiz şekilde, cezaevlerindeki ülkücülerde *asker ve sistem eleştirisi* belirmeye başlar. Bu eleştirilerin merkezinde ülkücü hareket açısından özel öneme sahip Bizim Dergâh dergisi vardır daha çok. Bu dergide üretilen ülkücülük düşüncesinde ana söylemin *İslam/din* olduğunu hemen belirtelim. Hatta ilk sayıda yayınlanan “Niçin Çıkıyoruz?” başlıklı metinde geçen şu ifadeler, 12 Eylül öncesi bazı ülkücü dergilerde (Genç Arkadaş, Nizam-ı Âlem) izlerini gördüğümüz İslami birikimin üzerine şekillendiği de düşünülebilir. Bahsi geçen metinde şu cümleleri okuruz : “*Biz ülkücü gençlik olarak kendi dünya görüşümüz dışında hiçbir ideolojinin -bütün beşeri ideolojilerin- sivil kolluk gücü değiliz. Herkes kendi ideolojisinin koruyuculuğunu kendisi yapsın. Biz kendi dünya görüşümüzün ideal Devlet yapısının peşindeyiz. İdealimizdeki Devletse mutlak belirleyici olarak kabul ettiğimiz İslam'dan neşet etmektedir*” (Meral, 1988, s. 5). Bu İslami söylemin izlerine “Kafes” filminde yer yer rastlanmaktadır.

Öncelikle, filmin altını dolduran temel müzik, Orta Asya kökenli dini/mistik müzik örneği olan “Tevhid” isimli ilahidir. Filmdeki diğer bazı İslami/dini göndermelere değinirsek; bir sahnede Mustafa (idam edilen Mustafa Pehlivanoglu) karakterini, başında takkesi ile koğuşunda namaz kılarken buluruz.

(Yeri gelmişken bahsedelim; Mustafa koğuştta başında takkesi ile namaz kılarken bir asker tarafından fark edilir. Asker “Ulan koğuştlarda takke takmak yasak demedik mi kaç kere!” cümlesinin ardından Mustafa’ya saldırır. Aslında bu sahnenin gönderme yaptığı öykü, Mamak Askeri Cezaevinde öldürülen ülkücü Hüseyin Kurumahmutoğlu’na aittir). Mehmet Sipahi yine, namazlarını kılan bir ülkücü olarak temsiliyet bulur. Filmin bir başka sahnesinde de Sipahi’nin verdiği sohbet toplantısındaki söyleminin bütünüyle İslami referanslarla derinleştirilir. Kur’an’dan ayetle desteklenen konuşmasının bitiminde, Sipahi’nin sohbet halkasındaki bir genç ülkücüden Kuran-ı Kerim’den “Asr Suresi”ni okumasını istemesi ve toplantıyı bu şekilde tamamlaması da, 1970’lerin sonuna doğru ülkücü hareket içerisindeki İslami söylemin yoğunlaşmasını işaret etmesi bakımından dikkate değerdir.

“Kafes”, 1999 yılında çekilen “Gülün Bittiği Yer”den bu yana, büyük bir boşluğun arkasından geldi. Film, birbirinden bağımsız biçimde gerçekleşmiş olayların hepsini kısa bir zaman dilimi içerisinde anlatmaya çalışarak, söyleyeceği sözü geniş bir alandan kurgulamak istemiş gibi görünüyor. Film, ülkücü hareketin, 12 Eylül öncesinde yaşanan siyasal olaylarda şiddetten uzak durmaya çalışan bir yapı olduğunu, mevcut şiddet pratiklerinin ise provokasyonlar (“Murat” karakterinde olduğu gibi) sebebi ile gerçekleştiğini iddia ederek, mevcut sol sinema örneklerinin *örtme* yöntemini yanlış biçimde yineliyor. Bu açıdan “Kafes”in propagandist bir dil ürettiği tartışma götürmez. Oysa “Gülün Bittiği Yer” ortaya, çoğaltılmaya müsait büyük bir eleştiri alanı açmıştır.

3.4. “ANKARA YAZI/VEDA MEKTUBU”



Görsel 6. “Ankara Yazı/Veda Mektubu” Film Afışı

“Ankara Yazı/Veda Mektubu” isimli film, bir anlamda “Kafes”teki Mustafa karakterinin (Pehlivanoğlu) çekilip alınarak, O’nun etrafında gelişen olayların anlatımı üzerine kuruluyor. Bilindiği gibi ülkücü ideolojik kimlik taşıyan Mustafa Pehlivanoğlu 12 Eylül darbesi olmadan evvel, polis kayıtlarına “Balgat Katliamı” biçiminde geçen 10 Ağustos 1978’deki kahvehane tarama olayı sebebi ile tutuklanmış, darbenin hemen ardından da 7 Ekim 1980 tarihinde idam edilmiştir. Bu aynı zamanda Cumhuriyet tarihi içerisinde devlet tarafından infazı gerçekleştirilen ilk ülkücünün idamıdır. “Ankara Yazı/Veda Mektubu”, Pehlivanoğlu’nun bahsi geçen “Balgat Katliamı”na karışmadığı tezine yaslanarak, suçsuz bir gencin hayatına kıyıldığı söyleniyor izleyiciye. Filme göre katliam sırasında Mustafa Pehlivanoğlu mahallededir. Ancak tutuklanması ardından gelişen olaylar zinciri içerisinde polisler tarafından katliamın sanığı olarak gösterilmek istenir.

“Gülün Bittiği Yer”de filmin tam merkezine oturan işkence ve şiddet meselesine “Ankara Yazı/Veda Mektubu”nda da özel yer verilmiştir. Gerek “Kafes”te ve gerekse bu filmde kahramanların aslında suçlu olmadıkları, yapılan ağır işkenceler ve tehditler sebebi ile suçları üzerlerine almak zorunda kaldıkları tezi işlenmektedir. Yine her iki filmde, devletin güvenlik görevlilerince ülkücü

mahkumların eşi ve nişanlısına polisler tarafından bir çeşit cinsel taciz uygulanır ve tacizle zorlanan tutuklular suçları üzerlerine almaları için tehdit edilirler.

“Ankara Yazı/Veda Mektubu”, kendinden önceki iki filminden (“Gülün Bittiği Yer” ve “Kafes”) özellikle mahkeme sahneleri ile ayrışıyor. 12 Eylül döneminin çarpık hukuk düzeni ve hakimlerin kararlarını verirken *derin devlet* tarafından baskı gördüklerini anlatmaya çalışan film, aynı zamanda adalet arayışına yaptığı güçlü göndermeler bakımından da önem arz etmektedir. Bu adalet arayışı sadece devletin çarpıtılmış hukuk sisteminde değil, bizatihi toplumun kendisine yönelik biçimde de sorgulanmaya çalışılmıştır. İdama mahkum edilen Pehlivanoğlu'nun annesinin, kahvehane taranması sırasında oğlunun mahallede bulunduğu konusunda tanıklık etmekte çekince yaşayan ve mahkemeye gitmeyen mahalleliye yaptığı konuşma, bu adalet arayışının toplumsal düzleme yansımasını gösteren ve insanları vicdanlarına çağıran bir söylem olarak karşımıza çıkar.

“Kafes” filminin ideolojik propaganda ağırlıklı ve 12 Eylül öncesinin kaotik ortamındaki şiddet olaylarında ülkücülerin masum olduklarını seyirciye inandırmak açısından taşıdığı kaygıya karşın “Ankara Yazı/Veda Mektubu”nun, bu ajitatif dili aşarak meseleyi daha kuşatıcı bir yerden kavrayıp, *insani* bir düzlemden konuşmayı tercih ettiği söylenebilir. Dolayısı ile bu insani dil, hem sinema estetiği hem de adalet arayışından hareketle evrensel bir öyküye yönelmesine imkan aralayarak ortaya daha güçlü bir estetik ürün çıkarmıştır. Filmin yönetmeni Kemal Uzun'un basına yansıyan bir açıklaması da bu evrensel dil arayışını göstermektedir: “*Aslında Ülkücüsü sağcısı solcusu farketmeksizin 12 Eylül darbesinde yaşanan dramın insani yönünü beyazperdeye aktararak o günleri unutanlar veya hiç yaşamayanlara hatırlatmak istedik*” (www.kozan.bel.tr).

Film aynı zamanda Türk Sineması'nın 100. Yılı münasebetiyle TRT'nin destek verdiği 33 projeden birisi olması bakımından da önemlidir. Her ne kadar Adana Büyükşehir Belediyesi yapımın sponsorluğunu üstlense de, 12 Eylül'ün çarpık adalet anlayışını sorgulayan filme bir devlet kurumunun (TRT) destek veriyor olması, aynı zamanda değişen resmi bakış açısını da işaret etmektedir. Özellikle 2010 yılındaki referandum sırasında söyleşiler, itiraflar, gazete yazıları, makaleler, TV programları vs. ile bu zamana kadar böylesi yoğunlukta

tartışılmayan 12 Eylül Askeri Darbesi ve olumsuz sonuçları kuşkusuz toplumda yeni bir farkındalığın şekillenmesine imkan araladı. Bu farkındalık sayesinde mesela birbirinden farklı sivil toplum kuruluşu 12 Eylül Anayasası'nın birey hak ve hürriyetlerini kısıtlayıcı bazı maddelerinin kaldırılması için girişimlerde bulunarak demokratik sürecin zenginleşmesine katkı sağladılar.

“Ankara Yazı/Veda Mektubu” son yıllarda gelişen bu toplumsal bilincin ardından vizyona girerek sadece darbeyi yaşayan kuşakların döneme ilişkin olayları yeniden hatırlamasını sağlamadı. 1980 yılı sonrasında doğan kuşakların *mazi* bilincinin inşası için de adeta bir belgesel nitelik taşıdığı düşünülebilir. Tabii sinemanın aynı zamanda örtme aracı olduğu, bu yönü ile güçlü bir ideolojik enstrümana dönüşebildiğini unutmamak gerekli. Politik film türü içerisinde bir alt başlık olarak örnekler veren 12 Eylül Filmleri'nin böylesi bir örtme yaptığı tartışılabilir. Belirtildiği gibi özellikle vermiş olduğu birçok ürünle dönemi sol ideolojik mahfillerin gözü üzerinden anlatan film örneklerinin hemen tamamının ülkücü gençleri şiddete meyilli, kaba, insanlıktan nasibini almamış, derin güçler ile ilişkili, entelektüel ilgi ve bilinçten uzak biçiminde temsil ettiği ortadadır.

Dolayısı ile bu bir örtme ve gerçekleri çarpıtma biçiminin “Kafes”in, sol sinema örneklerinin iddialarını karşı retorikle yinelediği tartışma götürmez. Ancak “Ankara Yazı/Veda Mektubu”nun, bir açıdan “Gülün Bittiği Yer”in diline daha yakın durmaktadır. Biri şiddet meselesine yoğunlaşırken, burada adalet arayışının öncelendiği görülür. Ayrıca ikisinin de propagandist dilin uzağında kalıp, daha ontolojik sorunlara yönelerek özgün bir söylem arayışı içerisinde kalmışlardır. Bu özgün söylem, karakterlerin kimliklerine insani boyut katarken, “Güneş Ne Zaman Doğacak” ve “Kafes”te olduğu gibi salt retoriğe gömülerek gerçeklikten uzağa düşmüş diyaloglardan da kurtarmış “Ankara Yazı/Veda Mektubu”nu.

Film bir açıdan yarı belgesel olarak değerlendirilebilir. Mustafa Pehlivanoğlu merkez alınarak anlatılan süreçte yaşananların önemli bir kısmı zaten mevcut ülkücü kaynaklarda bulunan ve adeta artık anonimleşmiş bilgilerdir. Ülkücü hareket içerisinde Pehlivanoğlu ile ilgili ilk bilgileri, kendisi de 12 Eylül sonrası cezaevinde kalmış olan ülkücü yazarlardan Remzi Çayır'ın “Onlar Diridirler” (1987) isimli kitabında buluruz. Darbe sonrası idam edilen ülkücü gençlerin hapisanedeki son gecelerini anlatan bu kitabın kendi camiası dikkate alındığında bir kült kitap olduğu da iddia edilebilir. İdam cezası alan bu gençlere

ilişkin yazarın kendi tanıklıkları yanı sıra cezaevindeki diğer ülkücü tutukluların, gardiyanların ve görevli askerlerin anlatımlarının edebi üslup üzerinden bir araya getirildiği kitap Pehlivanloğlu'nun öyküsü ile başlar.

Buradaki metinlerde de, bütün 12 Eylül öykülerinde olduğu gibi işkence sahnelerine rastlanır. Çayır'ın anlatımı ile, Pehlivanoğlu sürekli elektrik verme işkencesine maruz bırakılmıştır. Bu yüzden geceler boyu yandaki koğuştan çığılıkları, inlemeleri duyulmaktadır (1987, s. 12). Filmde Pehlivanoğlu'nun bir arkadaşı ile beraber Ankara Mamak Cezaevi'nden kaçışlarına da yer veriliyor. Bu kaçış sırasında ismi anılmayan ve Pehlivanoğlu gibi "Balgat Katliamı"ndan dolayı idama mahkum edilen diğer ülkücü mahkum İsa Armağan'dır. Netice itibariyle Armağan bu kaçıştan yakalanmayarak yurt dışına çıkabilmiştir. Pehlivanoğlu ise bu kaçma eyleminden bir müddet sonra 18 Ağustos 1980 tarihinde Kütahya'da yakalanır ve idamını hızlandıran süreç böylece gelişir. 12 Eylül sonrası Sıkıyönetim Komutanlığı'nca hazırlanan "MHP ve Ülkücü Kuruluşlar İddianamesi"nde Pehlivanoğlu'nun ifade tutanaklarına rastlamak mümkün. Ailesi ise suçsuz olduğu görüşündedir (www.sabah.com.tr). Ülkücü yayınlarda Mustafa Pehlivanoğlu'na özel önem atfedilmesine karşın adı geçen katliama katılıp katılmadığına yönelik her hangi bir iddiaya rastlanılmamaktadır.

Ancak, "Onlar Diridirler" kitabında anlatılan ve Pehlivanoğlu'nun da içerisinde bulunduğu bir gurup ülkücü mahkemeye götürülürken yaşanan diyalog ilgi çekicidir. İsmi verilmeyen bir ülkücü tutukluya Pehlivanoğlu şunları söyler:

Nurettin Soyer (Askeri Savcı) itiraf edersem, asılmayacağımı, kurtulacağımı vadetti. Ben de dosya ortada, neyi itiraf edeyim? dedim. Partinin bir üst yetkilisinin ismini, ayrıca bir de dernekten bir yetkilinin ismini istiyorum. Ya bu yolu seçer kurtulursun, ya da güme gidersin! Dedim ki: o insanların ne suçları var ki, bu işlerin içine sokmak istiyorsun? Dedi ki: sen söyle, gerisine karışma! Yok dedim, yok öyle bir şey. Öyleyse senin dosyayı iadeyi mahkeme yapalım. Seni sevdim, acıdım sana. Zavallı bir annen var. Siz işçi, köylü çocuklarısınız. Suç sizin değil. At şuraya bir imza da dosyanı iadeyi mahkeme edelim. Dedim ki: yazmaya gerek yoktur, reddedilir. Hem bu safhadan sonra hiç olmaz. Yorulmaya değmez. Sen ne edeceksin, at şuraya imzayı, gerisini bana bırak diye diretti. Attım imzayı. Arkadaşlara böyle söyle! (1987, s. 21).

Pehlivanoğlu'nun tutuklu bir ülkücü arkadaşına söylediği bu cümlelerden sonra kitapta, ilerleyen zaman dilimi içerisinde açılacak olan "MHP ve Ülkücü Kuruluşlar Davası"nda, Mustafa Pehlivanoğlu'nun imzasının üstüne gerçek dışı

ifadeler eklenerek dosyaya konulduğu, adına da “itirafları” denildiği yorumuna yer verilir (1987, s. 21). Mevcut iddianameye yansıyan ifade tutanağında ise Pehlivanoglu’nun, adı geçen Balgat Katliamı’na katıldığı şeklinde (MHP ve Ülkücü Kuruluşlar İddianamesi, 1981, s. 595-599).

Ülkücü camianın yayın organlarından Bizim Dergâh dergisinin 1990 yılında çıkan bir sayısında konu ile ilgili, aynı suçtan yargılanan İsa Armağan ve Mustafa Pehlivanoglu’nun Mamak Askeri Cezaevi’nden ülkücü tutuklular için özel kurulmuş C-5 isimli bölümde çok ağır işkencelere maruz bırakıldıkları belirtilerek şu cümlelere yer veriliyor: “*Haftalarca süren işkenceler sonucu zanlı olarak girdikleri emniyet kapısından sanık olarak çıkmışlardır. Dönemin sıkıyönetim mahkemelerinde hazırlanan senaryoya sadık kalınarak yargılanmışlar ve ikisi de ‘idam’ cezasına mahkum edilmişlerdi*” (İşler, 1990, s. 28). Ülkücü çevrelere hitabeden günümüz dergilerinden Ayarsız’da da filmi takip eden ay içerisinde yayınlanan bir makalede yine aynı şekilde Pehlivanoglu’nun “*suçsuz yere cezaevine konulduğu ve idam edildiği*” vurgulanıyor (Yiğit, 2016, s. 20). Anlaşılacağı üzere hem ailenin görüşü hem de ülkücü çevrelerin bu konudaki kanaati bahsi geçen katliam olayı ile ilgili olarak Mustafa Pehlivanoglu’nun suçsuz yere idam edildiği şeklindedir. İşkence uygulamasının arkeolojik kazısını yapan Scott’a göre “*Aslında işkence gerekçesi, toplum ve Tanrı adına, intikam alabilecek bir kurban bulma gereksiniminden ortaya çıkar*” (Scott, 2003, s. 11).

Ankara Yazı/Veda Mektubu’nun temel tezi bir anlamda 12 Eylül mahkemelerinin 1980 öncesi yaşanan şiddet tarihi ile ilgili olarak gerçekleri bilmek değil, yaşananlardan dolayı bir *kurban* almak isteği şeklindedir. Tanrı devlet kurban istediği zaman ise, onun gözünde kurbanın suçlu olup olmadığı hiç önemli değildir. Dolayısı ile “Ankara Yazı/Veda Mektubu”, “Kafes” ve “Güneş Ne Zaman Doğacak” filmleri gibi ideolojik bir öneri taşımaz. Filmin başlarında yer alan Balgat Ülkü Ocağı olduğu tabelasından okunan bir bina, içeride Üç Hilal, bozkurt, Alparslan Türkeş’in resmi ve Pehlivanoglu’nu canlandıran kahramanın evindeki odasında MHP bayrağı, bozkurt tablosu dışında ülkücü hareketin 1970’li yıllardaki söylemleri, iddiaları, politik önerileri konusunda fazla bir şey bulmak mümkün değildir.

“Ankara Yazı/Veda Mektubu”nda 12 Eylül Mahkemeleri’nin bu çarpık ve *askıya alanmış adalet* anlayışı sorgulanır. Mahkeme sırasında hâkim ile işkenceci

polis memurları arasında geçen özel diyalog üzerinden verilmeye çalışılan bu çarpıklık, bir bakıma o dönem yapılan yargılamaların tamamının töhmet taşıdığı fikrini izleyiciye vermeye çalışarak önemli bir soru bırakıyor zihinlere.

“Ankara Yazı/Veda Mektubu” filminde Pehlivanoğlu’nun annesi ile üst rütbeli bir askerın diyalogu verilerak suçsuzluğuna dair iddia benzer biçimde işlenmiş. Mahkeme salonunun merdivenlerinden inen bu rütbeliye anne Zeynep Pehlivanoğlu sitemle duygusal bir konuşma yaparken komutan, oğlunun “*idam edilmeyeceğini*” söylüyor. Bu sahenin gerçek bir karşılaşmadan esinlenilerek filme aktarılmıştır. Ülkücü camianın bir başka siyasal organizasyonu olan BBP çizgisinde yayın yapan Alperen isimli dergide anlatılan bu sahne filmde karşımıza çıkıyor. Dergideki metne göre hapisanedeki oğlunu görebilmek, O’ndan haber alabilmek için *yanıp tutuşan* anne Pehlivanoğlu, Savcı Nurettin Soyer’in aracının geldiğini görür. O sırada görevli askerler anneyi “git, yanına konuş” diye yönlendirirler. Zeynep Pehlivanoğlu aracın önüne durur ve savcıya sorar: “*Doğru söyle, Mustafa’nın cezası idam mıydı?*”. Bunun üzerine Savcı Soyer, başını sallar ve gülerak, “*Yedi sene falan alırdı*” şeklinde cevap verince anne kendisini kaybeder ve bağırıp çağırmaya başlar (1995, s.21).

“Ankara Yazı/Veda Mektubu”nda öyküsü anlatılan Mustafa Pehlivanoğlu her ne kadar ülkücü hareket içerisinde önemli ve simge isimlerden birisi olsa da, gerek genç yaşta (22) idamı ve gerekse suçsuz yere idam edildiği iddiasına dair trajik öyküsünün geniş kitlelerce öğrenilmesi Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın Başbakanlığı sırasında, 12 Eylül Anayasası’nın bazı maddelerinin değiştirilmesine yönelik 2010 Yılı Referandumu için partisinin Meclis Grup toplantısında 22 Temmuz 2010 günü yaptığı konuşmada ailesine bıraktığı son mektubu okuması ile gerçekleşmiştir. Filmin ikinci isminin “Veda Mektubu” olması da buradan gelmektedir. Pehlivanoğlu’nun idam edilışine gönderme yapan son sahenin izleyicide meydana getirdiği duygusal yoğunluğun çok daha etkileyici hale getirilmesi de bu mektubun okunması ile sağlanmış. İlgili mektubun metni şöyledir:

‘Sevgili anneciğim ve babacığım, sizler beni bu yasa kadar büyüttünüz ve yetiştirdiniz. Benim sizlere karşı işlemiş olduğum hataları ve suçlarımı affedin. Hakkınızı helal edin. Ben sizlerin bir evladımız olarak, bugüne kadar Cenab-ı Hakk’ın ve Onun Resulünün, Yüce Peygamberimizin yolundan ayrılmadım. Alın yazımız böyle yazılmış. Kader ne ise onu çekeceğiz. Ben de kardeşim Haydar gibi bir an önce Allah’ın huzuruna çıkacağım. Eğer benim günahım

varsa Cenab-ı Allah'ın huzurunda çekmeye hazırım. Yok, bir yanlışlık sonucu ölümüne karar verenler, idam edenler Allah'tan bulsunlar. Şunu hiç bir zaman unutmazınlar ki, Mustafa'lar ölür, Allah davası ölmez, milliyetçilik yaşar. Kellemi verdiğim bu yolun zaferi yakındır. Zafer her zaman Allah'a inananlarındır. Bunun için hiç üzülmeysin. Cenazemin arkasından ağlamayın, günahıdır. Sizden ricam ağlamayın. Anne, sizlerle helalleşmek isterdim, fakat olmadı. Hakkım varsa, hepinize helal olsun, siz de helal edin. Son olarak, abime, yengeme, yiğenime, bacıma selam eder, haklarını helal etmelerini dilerim. Nişanlıma da selam eder, Cenab-ı Allah'ın mutlu bir yuva kurması için ona yardımcı olmasını dilerim. Oğlunuz Mustafa (www.hurriyet.com.tr).

“Gülün Bittiği Yer” ile başlayıp, “Kafes” ile devam eden işkence meselesi, “Ankara Yazı/Veda Mektubu”nda da işlenmektedir. Dolayısı ile bu meselenin, 12 Eylül sonrası doğup, ülkücü hareket ile 1980 Askeri Darbesi sonrasında ilişki kuran yeni kuşaklar açısından *şiddet-devlet ve darbe* ilişkisine yönelik yeni bakış açıları doğurabileceği tartışılabilir. Kutsiyet atfedilen ve eleştiriye kapatılan bazı kurumların, ardı ardına giren “Kafes” ve “Ankara Yazı/Veda Mektubu” ile beraber, üzerinde yeniden düşünülebileceği varsayılabilir.

12 Eylül Filmlerinin genç insanlarda darbeye ilişkin bir farkındalık yaratma, eleştirel bakış açısı önerme olasılığının bulunup bulunmadığını ortaya koymaya çalışan Çağla Karadağ'ın alan araştırması da bu açıdan önemlidir. Ankara'daki devlet üniversitelerinde öğrenim gören yirmi genç ile gerçekleştirdiği çalışmada Karabağ, tema olarak 12 Eylül darbesi ile ilişkili “Vizontele Tuuba”, “Babam ve Oğlum”, “Eve Dönüş” filmlerini izlettiriyor. Araştırmasından hareketle “Muhelif Anlamlardan Söylemdeki Çatlaklara: 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması” başlığı taşıyan yazısının “Sonuç” bölümünde Karadağ, 12 Eylül darbesi ile “hesaplaşmanın” bu filmlerin boyutunu aşan bir mesele olduğu, eleştirel nitelik barındırmayan dolaşımdaki tarihsel, toplumsal bilgilere dair gençlerin zihin dünyalarında “büyük yarıklar” meydana getirmese bile “çatlaklar” yaratabildiği görüşündedir (Karadağ, 2013, s. 79).

Foucault'un deyimi ile bir *kapatma* aygıtı olan hapisane ve Reemtsma'nın “Vahşeti Kavramak” kitabında sorguladığı işkence üzerine ülkücü hareket bu zamana kadar nerede ise hiç kuramsal çözümleme yapmamış, eleştirel literatür ortaya koymamıştır. Bu iki kavramın ürettiği şiddetin ağır mağduriyetlerine muhatap olmasına karşın, bahsi geçen *kavramların vahşet tarihi* biçiminde ele alabileceğimiz 12 Eylül'ün hapisane uygulamalarını 1980'den günümüze yeterince sorgulamaya değer görmemesinin, bu filmler (“Kafes” ve

“Ankara Yazı/Veda Mektubu”) ile beraber sorgulanmaya başlanacağı beklenebilir. Tıpkı Karadağ’ın söylediği gibi diğer 12 Eylül Filmleri gibi işkence gören ve idam edilen ülkücülerin öykülerini anlatan bu filmlerden sonra, ülkücülerin zihin kodlarında yeterince eleştirilmemiş devlet-şiddet-kutsallık ilişkisinde bir çatlak meydana getirebilir.

Hapishane meselesinin ülkücü hareket içerisinde yeterince sorgulanmama gerekçelerinden birisi olarak ortak bir tavır sergilenememesidir. Hareketin 1980 sonrası yarı resmi yayın organı olan Yeni Düşünce gazetesinde 04.05.1990 tarihinde çıkan “Beklenen Tedbirler” başlıklı bir yazı ve Bursa Cezaevindeki ülkücülerin çıkardığı Bizim Dergâh dergisi arasında yaşanan bir tartışma bunun en önemli delilidir. Gazete yazarlarından Ziyad Ebuzziya’nın o günlerde siyasi çevrelerde tartışılan “Nisan Kararnamesi”nin, terör olayları için aldığı önlemleri destekleyen ve hatta yetersiz bulup hapishanelerin çevrelerine derin hendeklerin kazılmasını, açık görüşlerin iptal edilmesini, cam bölmelerle ayrılmış/yalıtılmış mekanlarda telefonlar ile konuşulmasını, koğuş sisteminin kaldırılıp daha başka uygulamalara geçilmesini öneren yazısı Bizim Dergâh dergisi tarafından ağır biçimde eleştirilir (Akt., Küpçük, 2012, s. 77).

Bu öneriler hiç kuşkusuz Foucault’un “Hapishanenin Doğuşu” adlı kitabında Jeremy Bentham’ın tasarladığı “Panopticon” adlı hapishane modelinin tam da Ebuzziya’nın önerdiği yalıtım mantığı ile örtüştüğünü göstermektedir. Penopticon, halka biçiminde tasarlanan bir binadır. Ortada avlu şeklinde geniş alan ve onun merkezinde bir kule. Halka içeriye ve dışarıya bakan hücrelerle bölünmüştür. En ortadaki kulede ise bir gözetmen bütün hücreleri izleyebilir ama hücredekiler panjurlar ile saklanılmış bu takibin farkına varamazlar. Bentham, tasarısı sayesinde hapishanelerin sıkışık durumunun ortadan kalkacağına ve onun ötesinde mahkumların toplu kaçma girişimleri, bina içerisinde farklı başkaldırı eylemleri gibi iktidarca istenmeyen durumların yaşanmayacağına inanıyordu (Foucault, 1992, s. 251). Hatta uygulanacak bu model ile “*Ahlak bozukluğunun düzeleceğini, sağlığın korunacağını, çalışkanlığın özendirileceğini iddia etmişti*” (Kaptanoğlu, 2000, s. 31).

Foucault’un, kitabında çözümlediği bu hapishane tasarımı bir anlamda iktidarın hissedilip, bir türlü kanıtlanamazlığı meselesine dayanır. Aydınlanma düşüncesinin uzantısı bir yığın kurum ile beraber sistemleşen hapishanelerin

yalıtma mimarisine kendince katkıda bulunan Yeni Düşünce yazarının temsil ettiği ve kendisi de bir aydınlanma ideolojisi olan milliyetçilik düşüncesinin, en kritik anlarda devletçi, otoriter ve militarist geleneğinin gerektirdiği şekilde refleksler vermesi karşısında hapishanedeki ülkücüler kendilerinin *töhmət altında* bırakıldıklarını iddia ederek cevap vermek gereğini duyarlar. Ve Bizim Dergâh dergisinde Ebuzziya'nın hapishanelerin terör ve anarşi üniversitesi olduğu gerekçesi ile tedbiren söylediği önerilere karşı, "Gazeteci Yazar Ziyad Ebuzziya'ya Açık Mektup" başlığı altında oldukça sert ifadelerin yer aldığı bir metin yayınlanır.

Öncelikle Yeni Düşünce'deki bu yazının hapishanede yatan ülkücülerini ve genel anlamda bütün camiayı "terörizm ve anarşi" bağlamında töhmət altında bıraktığı, T.C. Mahkemelerinde yargılama ve uygulamalar sonucu arkadaşlarının *çağdaş putlara kurban edilmek* suretiyle darağaçlarına çekildiği, suç ve cezanın ancak Allah katında biçilebileceği (kuşkusuz buradan yeni bir ülkücülük anlayışı olarak T.C. Mahkemelerinde dile getirilen *suç* ve *ceza* tanımının kendileri için bir anlamı kalmadığı, tek belirleyicinin Allah hükümleri olduğu söyleniyor ki bu, bütünüyle 1970'lerin ikinci yarısından itibaren yapı içerisinde biçimlenen İslami söylemin hapishane ortamı şartları ile yoğunlaştığı bir yaklaşımın ürünüdür), iddia edildiği gibi hapishanelerin terör ve anarşi yuvaları olmayıp tam tersine buraların kendilerini anlama, doğru ve yanlış ayırt edip hakikati kavramada *dergâh* vazifesi gördüğünün altı çizilerek Ziyad Ebuzziya'nın gazeteden ayrılması, fitratı ve inancına uygun başka mekânlara gitmesi gerektiği belirtilir (İşler, 1990, s. 6-7).

Bu zamana kadar sol literatür tarafından *iktidar*, *devlet*, *sistem*, *statüko yanlılığı* ve hatta *koruyuculuğu* biçiminde suçlanan, dolayısı ile insan hak ve özgürlüklerinin ihlalleri gündeme geldiğinde tavrını sürekli bu erk merkezlerinden yana kullandığı biçiminde yorumlara muhatap olan ülkücü hareketin 12 Eylül ile yüzleşmesinin kanallarını açan "Kafes" ve ardından "Ankara Yazı/Veda Mektubu" filmleri, -sinemanın kitlesel etkileri düşünüldüğünde- özellikle genç kuşak ülkücü jenerasyon üzerinde eleştirel bir bilincin doğmasına da imkan aralayabilir. Ayrıca şunu da söylemek mümkün: "Ankara Yazı/Veda Mektubu" ideolojik propagandaya karşı mesafeli dili sayesinde, karakterlere yüklediği temsiliyet bakımından kendinden evvelki "Güneş Ne Zaman Doğacak" ve "Kafes" filmlerinden farklılık göstermektedir. MHP'yi işaret eden "Üç Hilal",

“bozkurt” amblemi gibi simgesel göstergeleri kaldırdığınızda, kahramanların diyaloglarına yansıyan ideolojik bir dil bulamazsınız. Dolayısı ile bahsettiğimiz bu genç kuşak izleyici üzerinde propaganda etkisinden daha çok, 12 Eylül 1980 darbesi sonrası yaşanan insan hakları ihlalleri meselesine direkt yönelerek, daha üst bir bakış açısı gelişmesinin kanallarını araladığı söylenebilir.

SONUÇ

Sinema netice itibariyle sahip olduğu kurmaca gücü sayesinde gerçeği yeniden inşa etme ya da gerçeği örtme biçiminde ortaya çıkabilecek ideolojik bir dile evrilebilir her zaman. Bu dil doğası gereği izleyici konumundaki kitlenin zihni birikimini dönüştürme ve belirli politik alanlara yönlendirme araçsallığını taşır. Özellikle daha konvansiyonel güce sahip Hollywood Sineması bu etkiyi devasa düzlemde pratiğe geçirirken, farklı ülkelerin sinema örnekleri de kendi ulusal sınırlarına yönelik daha lokal anlamda ideolojik propaganda örnekleri sunabilmektedir. Özdeşlik kurma üzerinden sağlanan bu ideolojik araçsal pratik, modern zamanlarda kitlenin herhangi bir nesnesi konumuna indirgenmiş bireyi çabucak yanılısına içine alıp, gerçeğin deformasyonuna uğratabilmektedir.

Yakın dönem siyasal tarihimizin en travmatik 10 yılını kapsayan 1970-1980 arasında yaşanan ve *sağ-sol çatışması* biçiminde adlandırılan 12 Eylül öncesi dönemi konu edinen mevcut film örnekleri izlendiğinde, yaşanan şiddet olaylarının salt Türk solunun gözü ile anlamlandırıldığı fark edilecektir. 1980 öncesi siyasal cinayetler ve toplumsal katliamlar konusunda bütün kusurları ülkücü harekete tahvil eden bu film örnekleri yaşananların tek yanlı gösterdiği, solcu gençlerin bütünüyle olumlu, ülkücülerin ise yine bütünüyle olumsuz temsiller üzerinden aktarıldığı açıktır.

1960'lardan itibaren kendisine ait bir dili yakalamak için Toplumcu Gerçekçi, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Devrimci Sinema adı altında ortaya konmaya çalışılan anlayışlar aynı zamanda Türkiye'de siyasal karşılıkları bulunan arayışlardır. Ülkemizdeki mevcut sinema literatüründe Türk solunun ve İslamcı akımının sinema alanında ortaya koyduğu birikim konusunda birçok veri söz konusu iken, özellikle bu arayışların yapılandığı 1960 ve 1970'li yıllarda ülkücü hareketin sinema ile kurduğu ilişkiye yönelik herhangi bir bilgiye ulaşamamaktadır. Oysa ülkücü hareketin politik köklerindeki siyasal organizasyonlardan birisi olan CKMP, 1965 seçimlerindeki beyannamesinde sinemaya ilişkin önerilerde bulunmakta, sinemaya dair benzer yaklaşımlar yine MHP'nin seçim metinlerinde yer almaktadır. 1960'ların ikinci yarısından itibaren milliyetçi, ülkücü gazete ve dergilerde dikkate değer biçimde artış gösteren sinema yazıları ve özellikle 1970'lerde Töre dergisi, Millet ve Hergün gazetelerindeki metinlerle belli bir birikime ulaştığı anlaşılmaktadır.

1976 yılında Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi Sinema Kolu tarafından açıklanan “Milli Ülkücü Sinema Cephesi Bildirisi”, ülkücü hareketin sinemayı milli kültürün temsili ve propaganda çalışmalarına yeni bir kapı aralaması için etkin biçimde kullanmayı amaçladığını göstermektedir. Sinema alanındaki Batıcı ve solcu hegemonya karşısında yeni bir dil üretmek gayesiyle Milli Sinema akımının kurucusu Yücel Çakmaklı ile işbirliği yapan Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi Sinema Kolu, tanımladığı Milli Ülkücü Sinema filmi çekmek için 1979 yılında anlaşmaya varırlar. Ancak 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi bu girişimi nihayete erdirmez. 1978 yılında vizyona giren ve MTTB'nin Sinema Kulübünden politik gerekçelerle anlaşamayarak ayrılan ülkücü gençlerin çektiği “Güneş Ne Zaman Doğacak” hareketin 1970'li yıllardaki politik argümanlarının tamamını etkin bir propaganda dili üzerinden sunan ilk film örneğidir. Önerdiği politik milliyetçilik tezi bakımından Türk sinemasında daha önceki yıllarda çekilen ve Orta Asya Türk tarihinden Osmanlı dönemine kadar farklı konuları olumlu temsillerle anlatan birçok filmde ayrılan bu örnek aynı zamanda Maraş Katliamı gibi travmatik bir olayla anılarak yönetmenine yeni örnekler verme imkanı bırakmamıştır.

“Güneş Ne Zaman Doğacak” filminde yönetmen yardımcılığı yapan İsmail Güneş'in 1999 yılında izleyicisine sunduğu ve kendi sinema anlayışı bakımından üçlemesinin ilki konumundaki “Gülün Bittiği Yer” her ne kadar kahramanının politik kimliğini net biçimde açıklamaktan kaçınsa da hem bu ideolojik düşünce geleneğine yakın bir yönetmenin 12 Eylül'ü değerlendirmesi hem de devlet aygıtının işkence yaptığını sert sahnelerle göstererek sağcı izleyicinin yerleşik kutsal devlet algısına sorular yönelmesi bakımından ilginçtir. 12 Eylül sürecinde ağır işkencelere maruz kalan kahramanın solcu bir kimlik taşıdığına ilişkin hiçbir temsilin bulunmaması, geçen diyaloglar içerisinde işkenceci polisin kullandığı ve solun ülkücüleri devlet ile ilişkili bir hareket olarak gördüğü yerleşik algıyı da ifade eden “*Yukardan ne diyorlar biliyor musun? Bunlar sizin adamlarınız, kayırıyorsunuz bunları*” cümlesinden hareketle mağdurun ancak ülkücü olabileceği iddiasıyla ele alınan bu film aynı zamanda yasaklanma ile karşı karşıya kalmıştır.

2015 ve 2016 yılında ardı ardına vizyona giren “Kafes” ve “Ankara Yazı/Veda Mektubu”, kahramanlarının ülkücü olması, olumlu temsiller üzerinden

sunulması ve dönemi kendi ideolojik öyküsünün gözü ile anlatması bakımından mevcut 12 Eylül Filmlerinden ayrılmaktadır. “Gülün Bittiği Yer” ile beraber bu iki filmde kahramanlara devletin güvenlik güçleri tarafından uygulanan ağır işkenceler, genel olarak Türk sağ ve özelde ülkücü hareketin 12 Eylül ile geciken hesaplaşması, yüzleşmesi, kutsal devlet algısının tartışılmaya açılması açısından da yeni bir dil arayışı içerisindedir. Her ne kadar birbirlerinden bağımsız biçimde gözükseler de örneklerde karşılaştığımız diyaloglara yansıyan ideolojik söylem, kahramanlara biçilen rol, ülkücü hareketin siyasal taşıyıcılığını yapan Üç Hilal, bozkurt gibi simgeler, politik film türü içerisinde bir alt başlık biçiminde okunmaya müsait yeni arayışın izlerinin soluklandığını işaret etmektedir.

“Güneş Ne Zaman Doğacak” ve “Kafes”te karşımıza çıkan propagandist tavırlar takip edilerek tarihsel gönderilerini Osmanlı-Türk medeniyeti merkezine oturtan, toplumda ve bireyde inşa edilmesi gereken ahlaki kriterleri İslam dininin kaynaklarından alan ve bu tarihsel-dinsel mahfiller dışındaki Batı (kapitalizm) ve 1970’li yıllar açısından Sovyetler Birliği’nden (komünizm) Türkiye’ye model bulmaya çalışan bütün ideolojik arayışların reddedildiği yerli bir politik kaygı bulunur. Bu yerli olma düşüncesinin bir şekilde Ulusal Sinema ve Milli Sinema arayışlarıyla ortaklıklar taşıdığı söylemler, yaklaşımlar mevcuttur. Mesela Halit Refiğ’in “*Nasıl ki bireyci Batı düşüncesinin temel kaynakları Yunan felsefesi ve Hıristiyan teolojisi ise, devletçi Türk düşüncesinin ana kaynakları da göçebe Türkmen töreleri ve İslam fikhıdır*” (Refiğ, 2013, s. 136) cümlesinin, “Türklük gurur ve şuuru, İslam ahlak ve fazileti” sentezi ile ilk bakışta yakın ideolojik zemine seslendikleri tartışmaya açılabilir. Batılılaşmanın milli kimlik kaybına sebebiyet verdiği ve sinemada Türk toplumunun kültürel, ahlaki değerlerini yıkıcı örnekler sunulduğu iddiasında olup, buna uygun filmlerle metafizik çağrılar yapan Milli Sinema akımıyla da aynı şekilde Ülkücü Sinema arayışının akraba olduğu pekala söylenebilir. Ki Yücel Çakmaklı’ya Ülkü Ocakları Sosyal ve Kültürel Faaliyetler Merkezi tarafından beraber film çekme önerisi bunun en önemli göstergesidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Akçura, Y. (1978). *Türkçülük-Türkçülüğün Tarihi Gelişimi*. İstanbul: Türk Kültür
- Aksoy, A. (1983). *Ümraniye İçinde Vurdular Bizi*. Ankara: Ocak.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler*. İskender Savaşır (çev.). (2.Baskı). İstanbul: Metis.
- Anderson, P. (2002). *Postmodernitenin Kökenleri*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Arvasi, S.A. (1990). *Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz*. (2.Baskı). İstanbul: Burak.
- Arvasi, S.A. (2015). *Türk-İslam Ülküsü I-II-III*. İstanbul: Bilge Oğuz.
- Atsız, N. (1997). *Makaleler IV*. İstanbul: İrfan.
- Aybar, M.A. (1988). *Türkiye İşçi Partisi Tarihi-3*. İstanbul: BDS.
- Ayvazoğlu, B. (2009). *Tanrıdağı'ndan Hıra Dağı'na-Milliyetçilik ve Muhafazakarlık Üzerine Yazılar-*. İstanbul: Kapı.
- Bahadır, M. (1990). *12 Eylül ve Ülkücüler*. İstanbul: Cihad.
- Balibar, Wallerstein. (2000). *Irk, Ulus, Sınıf-Belirsiz Kimlikler*. Nazlı Ökten (çev.). (3.Baskı). İstanbul: Metis.
- Bengi, D. (2018). *70'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük-"Görececek Günler Var Daha"*. İstanbul: YKY.
- Braudel, F. (1996). *Uygurlukların Grameri*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara:İmge.
- Breton, D. L. (2010). *Acının Antropolojisi*. İsmail Yerguz (çev.). (2.Baskı). İstanbul: Sel.
- Bora, T. (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*. İstanbul: Birikim.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar-Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. ve Can, K. (1991). *Devlet Ocak Dergah*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Calhon, C. (2007). *Milliyetçilik*. Bilgen Sütçüoğlu (çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi

Üniversitesi.

- Canbazoğlu, C. (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*. Ankara: Pan.
- Canefe, N. (2007). *Milliyetçilik, Bellek ve Aidiyet-Anavatandan Yavruvatana*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Carr, E.H. (1990). *Milliyetçilik ve Sonrası*. Osman Akın (çev.). İstanbul: İletişim.
- Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi 1965 Seçim Bildirisi. (1965). Ankara: Ayyıldız Matbaası.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix.
- Copeaux, E. (1998). *Türk Tarih Tezinden Türk-İslam Sentezine*. Ali Berktaş (çev.). (2.Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- CKMP'nin Radyo Konuşmaları. (1966). Ankara: Arı Matbaası.
- Çakır, O. (2008). *Hatıralar Yahut Bir Vatan Kurtarma Hikayesi-Nevzat Kösoğlu İle Söyleşiler*. İstanbul: Ötüken.
- Çayır, K. (2008). *Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat-Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Çakır, H.A. (1972). *Türkistan Dramı*. İstanbul: Dede Korkut.
- Çayır, R. (1987). *Onlar Diridirler*. Ankara: Ocak.
- Çelik, M.A. (2016). *Politik Sinema-Türk Kimliğinin İnşasında Türk Sinemasının Rolü-Tarihi Filmler ve Cüneyt Arkın Örneği*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Darendelioğlu, İ. (1975). *Türkiye'de Milliyetçilik Hareketleri*. (2.Baskı). İstanbul: Toker.
- Deringil, S. (2007). *Simgeden Millete-II.Abdülhamid'den Mustafa Kemal'e Devlet ve Millet*. İstanbul: İletişim.
- Dilmener, N. (2014). *Hafif Türk Pop Tarihi-Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*. (4.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları-1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Dönmez, R.Ö., Enneli, P. ve Altuntaş, N. (Ed.) (2010). *Türkiye’de Kesişen-Çatışan Dinsel ve Etnik Kimlikler*. İstanbul: Say.
- Eco, U. (2014). *Ortaçağ-2 /Katedraller, Şövalyeler, Şehirler*. Leyla Tonguç Basmacı (çev.). İstanbul: Alfa.
- Esir Türkler-Yaşasın Dünya Türklüğünün Bağımsızlık Mücadelesi-. (Basım yılı belirtilmemiş). Ankara: Ülkü Ocakları.
- Foerstel, L. (2007) (haz.). *Medya ve Savaş Yalanları*. İstanbul: Yordam.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara:İmge.
- Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusçuluk*. Büşra Ersanlı Behar, Günay Göksu Özdoğan (çev.). İstanbul: İnsan.
- Gellner, E. (2012). *Milliyetçiliğe Bakmak*. Simter Coşar, Saltuk Özertürk, Nalan Soyarik (çev.). (4.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Georgeon, F. (1996). *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri-Yusuf Akçura*. Alev Er (çev.). (2.Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Giddens, A. (2016). *Sosyoloji-Kısa Fakat Eleştirel Bir Giriş*. Ülgen Yıldız Battal (çev.). (4.Baskı). Ankara: Siyasal.
- Grigoriadis, İ.N. (2014). *Kutsal Sentez-Yunan ve Türk Milliyetçiliğinde Dini Aşulamak*. İdil Çetin (çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. (7.Baskı). İstanbul: Varlık.
- Güler, İ. (2010). *Politik Teoloji Yazıları*. Ankara: Ankara Okulu.
- Gürbilek, N. (1993). *Vitrine Bakmak-1980’lerin Kültürel İklimi*. (2.Baskı). İstanbul: Metis.
- Hayes, C.J.H. (2010). *Milliyetçilik: Bir Din-Batı Siyasal Düşüncesinde “Ulusalçılık” Tavavvuru*. Murat Çiftkaya (çev.). İstanbul: İz.
- Hayit, Dr. B. (1971). *Türkistan’da Öldürülen Türk Şairleri-Mazlum Türklerin Hayatından Parçalar*. Ankara: Kardeş Matbaası.
- Hobsbawm, E. (1995). *1780’den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik-“Program, Mit, Gerçeklik”*. Osman Akınhay (çev.). (2.Baskı). İstanbul: Ayrıntı.

- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (ed.) (2006), *Geleneğin İcadı*. Mehmet Murat Şahin (çev.). İstanbul: Agora.
- Hobsbawm, E. (2008). *Küreselleşme, Demokrasi ve Terörizm*. Osman Akınhay (çev.). İstanbul: Agora.
- Işinsu, E. (1975). *Sanıcı*. (3.Baskı). Ankara: Töre-Devlet.
- Jusdanis G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür-Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis.
- Kalaycı, S. (1990). *Sehpalarda Zafer Var*. İstanbul: Cihad.
- Karaca, K. (1976). *Milliyetçi Türkiye*. Ankara: Emel Matbaacılık. (“Kurt Karaca” Doç. Dr. Fikret Eren’in “Milliyetçi Türkiye/Milliyetçi-Toplumcu Düzen” kitabında kullandığı isimdir).
- Karadağ, Ç. (2013). *Muhaliif Anamlardan Söylemdeki Çatlaklara: 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması*. Hakan Ergül (ed.), *Sahanın Sesleri-İletişim Araştırmalarında Etnografik Yöntem* içinde (s.56-81). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Karpat, K. (2010). *Türk Demokrasi Tarihi-Sosyal, Kültürel, Ekonomik Temeller*. İstanbul: Timaş.
- Küpçük, S. (2012). *Yüzleşmenin Kişisel Tarihi*. İstanbul: Granada.
- Maktav, H. (2005). *Kuran’dan Kuram’a İslami Sinema*. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (ed.). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce - İslamcılık, C 6* içinde (s. 989-1019). (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Vakfı.
- MHP ve Ülkücü Kuruluşlar İddianamesi. (1981, 29 Nisan). Ankara-Çankırı Kastamonu Sıkıyönetim Komutanlığı Askeri Savcılığı, Evrak No: 1980/7040, Esas No: 1980/7040, Karar No:1981/600, s.595-599.
- Meral, Y. (1989). *Bir Mahkumiyetin Anatomisi*. Ankara: Taş Medrese.
- Meşe, E. (2017). *Komünizmle Mücadele Dernekleri*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Mete, Ö.L. (2008). *Türk Milliyetçiliği’ne ‘Sivil’ Bir Bakış*, Tanıl Bora ve Murat

- Gültekinil (ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Milliyetçilik-Cilt 4* içinde (696-705). (3.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Milli Sinema-Açık Oturum. (1973). İstanbul: MTTB Sinema Kulübü.
- Ok, A. (2004). *12 Eylül Şiddeti ve Arabesk*. İstanbul: Akyüz.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması. C 2*. İstanbul: Kitle.
- Öğün, S.S. (2000). *Mukayeseli Sosyal Teori ve Tarih Bağlamında Milliyetçilik*. İstanbul: Alfa.
- Öksüz, İ. (2007). *Ülkücülük Nedir, Ülkücü Kimdir?* Ankara: Türk Ocakları Ankara Şubesi.
- Özdoğan, G.G. (2006). "*Turan'dan Bozkur'a-Tek Parti Döneminde Türkçülük (1931-1946)*". (3.Baskı). İstanbul: İletişim. / Georgeon, "Les Foyers Turcs a l'epoque Kemaliste 1923-1931, s.189-191.
- Özgüç, A. (Basım Yılı ve Yeri Belirtilmemiş). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. İstanbul: Bilgi.
- Özhan, K.T. (1970). *Hayır! Esir Türk İlleri Kurtarılacaktır*. İstanbul: Muhit.
- Özkırmı, U. (1999). *Milliyetçilik Kuramları*. İstanbul: Sarmal.
- Özkırmı, U. (2010). *Milliyetçilik Üzerine Güncel Tartışmalar- Eleştirel Bir Müdahale*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Öznur, H. (1999a). *Ülkücü Hareket- CKMP'den MHP'ye. C 1*. Ankara: Alternatif.
- Öznur, H. (1999b). *Ülkücü Hareket-Teşkilatlar ve Mücadeleler. C 2*. Ankara: Alternatif.
- Öznur, H. (1999c). *Ülkücü Hareket-Yayın Organları, Makaleler, Temel Kavramlar. C 4*. Ankara: Alternatif.
- Öznur, H. (1999d). *Ülkücü Hareket-Ülkücü Hareketin Fikri ve Siyasi Gelişiminde Yer Alan İsimler. C 6*. Ankara: Alternatif.
- Öztepe, M. (1990). *12 Eylül Adaleti ve C-5*. Ankara: Ecdad.
- Parla, T. (1991). *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmi Kaynakları*. İstanbul: İletişim.

- Parla, T. (1993). *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye’de Korporatizm*. (2.Baskı). İstanbul: İletişim.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. (3.Baskı). İstanbul: Dergâh.
- Renan, E. (1946). *Nutuklar ve Konferanslar*. Ziya İshan (çev.). Ankara: Sakarya Basımevi.
- Ryan, M., Kelner. D. (2010) *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsayar (çev.). (2.Baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Sayılgan, A. (2009). *Türkiye’de Sol Hareketler*. Erol Cihangir (haz.). (5.Baskı). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Scott, G. R. (2003). *İşkencenin Tarihi*. Hamide Koyukan (çev.). (2.Baskı). Ankara: Dost.
- Shayegan, D. (2002). *Yaralı Bilinç-Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. Haldun Bayrı (çev.). (4.Baskı). İstanbul: Metis.
- Smith, A. D. (1994). *Milli Kimlik*. Bahadır Sina Şener (çev.). İstanbul: İletişim.
- Şasa, A. (1993). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Dergâh.
- Şehsuvaroğlu, L. (1983). *Kafes*. Ankara: Genç Sanat.
- Teber, S. (1993). *İşkence Sonrası Yaşam*. İstanbul: Sorun.
- Tuğcugil, A. (1978). *Türk Milliyetçiliği Fikir Sistemi-Teori*. İstanbul: Töre-Devlet. (“Ayhan Tuğcugil”, MHP çevresindeki teorisyenlerden İskender Öksüz’ün bu kitap için kullandığı takma isimdir).
- Turhan, M. (2016). *Ülkü Ocakları 1966-1980*. Ankara: Panama.
- Türk Milleti Uyan. (1977). 1977 Milliyetçi Hareket Partisi Seçim Beyannamesi. Ankara: Emel Matbaacılık.
- Türkeş, A. (1975). *Milli Doktrin 9 Işık*. (12.Baskı). İstanbul: Kutluğ.
- Türkeş, A. (1988). *Yeni Ufuklara Doğru*. İstanbul: Devlet.
- Türkiye İşçi Partisi Seçim Bildirisi. (1965). İstanbul: Yenilik Basımevi.
- Weber, M. (2000). *Şehir-Modern Kentin Oluşumu*. Musa Ceylan (çev.). İstanbul: Bakış.

Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot.

Yılmaz, A. (2013). *Kara Arşiv-12 Eylül Cezaevleri*. İstanbul: Metis.

Zeybek, N.K. (1979). *Ülkü Yolu*. Ankara: Başak.

Makaleler:

Akgün, N. (1976). Boraltan Köprüsü. *Bozkurt*, 54, 16.

Alakel, M. (2011). İlk Dönem Cumhuriyet Türkiye'si Ulus İnşası Sürecinde

Milliyetçilik ve Sivil-Etnik İkilemine Dair Teorik Tartışmalar. *Akademik Bakış*, C 5, 9. (Aktarım : Margatera Mary Nicolas, False Opposites in Nationalism : An Examination of the Dichotomy of Civic Nationalism and Ethnic Nationalism in Modern Europe, 1999 - Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Altaylı, O. (1969). Bin Yıllık Yol. *Devlet*, 13, 10.

Altaylı, O. (1969). Vatan ve Namık Kemal. *Devlet*, 31, 10.

Altaylı, O. (1973). Sinema-Başlarken. *Töre*, 20, 45-46.

Altaylı, O. (1973). Milli Sinema'ya Doğru. *Töre*, 22, 43-46.

Altaylı, O. (1973), Sansürü Sansür Etmek, *Töre*, 21, 42-44.

Altaylı, O. (1973). Üç Film Üstüne. *Töre*, 23, 44-48.

Altaylı, O. (1976). Türkiye'de Film Kontrolü ve Kamuoyunu Aldatma Çabaları. *Töre*, 68, 42- 44.

Arvasi, S.A. (1967). İleri Türk Milliyetçiliğinin İlkeleri. *Milli Yol*, 15, 15-17.

Atilhan, C.R. (1964). Yanlış Yol, İflas Etmiş Siyaset. *Fedai*, 9, 3-(devamı s.13'de).

Atayman, V. (1968). Devrimci Sinema. *Genç Sinema*, 1, 10-11.

Bayrakdar, E. (1973). Görünüş. *Gerçek Sinema*, 1, 18-19.

Begel, E.E. (1996). Kentlerin Doğuşu, Özden Arıkan (çev.). *Cogito*, 8, 7-16.

Birdal, Ö. (2015). Maraş Olaylarını Ateşleyen Film: Güneş Ne Zaman Doğacak? *CineBelge*, 1, 61-62.

Boztemur, R. (2006). Tarihsel Açından Milet ve Milliyetçilik: Ulus-Devletin

- Kapitalist Üretim Tarzıyla Birlikte Gelişimi. *Doğu Batı*, 38, 161-179.
- Büyük Ülkü Derneği Araştırma Merkezi. (1977, Haziran). Sanat ve Sanatçı. *Büyük Ülkü*, 5, 6.
- Büyük Ülkü Derneği Araştırma Merkezi. (1977). Türk Sinemasını Çıkmazdan Kurtarmak. *Büyük Ülkü*, 2, 5.
- Coş, N. (1974). Açık Oturumculuk Oynamak. *Yedinci Sanat*, 12, 44-45.
- Çakmaklı, Y. (1964). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum*, 11, 3.
- Çavdar, A., Balcı, A.H. (1996). Lütfi Şehsuvaroğlu ile söyleşi, *Ülke*, 13, 12-14.
- Çoban, M. (2012). Milliyetçilik Teorileri. *Türk Yurdu*. 295, 345-351.
- Duran, S. (2016). Kafes: 12 Eylül'ün "Gerçek" Mağdurları Olarak Ülkücüler. *Yeni Film*, 39-40, 46-50.
- Eliuz, Ü., Güneş, E.Ö. (2016). Mit'ten Anlama: Çırpınırdın Karadeniz Şiirini Göstergebilimsel Açıdan Okuma. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü*, 2 (2), 64-78.
- Eraydın, İ. (1972). Ulusal Sinema Kavgası'nın Getirdikleri. *Hareket*, 75-76, 58-59.
- Ermütlu, İ. (1976, 18 Mart). Ülkücü Sanat. *Millet*, s.6.
- Genç Arkadaş. (1975). Türk Toplumculuğu ve Bugünkü Düzen. *Genç Arkadaş*, 19, 3.
- Hacaloğlu, Y. (1967). Değişen Şartlar. *Milli Hareket*, 10, 7.
- Hacıeminoğlu, N. (1982). Türk Milliyetçileri Ordumuza Sahip Çıkmıştı. *Yeni Düşünce*, 27, 4.
- Hekimoğlu, Y. (1967). Sinema Silahtır. *İslam Medeniyeti*, 1, 36-37.
- Hocaoğlu, D. (1997). Alparslan Türkeş ve Ülkücülük, *Türk Yurdu*- "Alparslan Türkeş Özel Sayısı", 118, 12-15.
- İnanç, Ü. (1967). Milliyetçi Sinema. *Milli Hareket*, 13-14, 19.
- İnanç, Ü. (1967). Yahudiler ve Sinema. *Milli Hareket*, 15, 14.

- İşler, E. (1990). Gazeteci Yazar Ziyad EbuZZiya'ya Açık Mektup. *Bizim Dergâh*, 28.
- İşler, E. (1990). Mamak'tan Bir Kesit-2. *Bizim Dergâh*, 32, 28-30.
- Kabil, İ. (1994). Ulusal Sinema'dan Milli'ye. *İzlenim*, 14, 67.
- Kaptanoğlu, C. (2000). Panopticon'dan F Tipine Tecrit. *Birikim*, 136, 31-36.
- Karakaş, M. (2006). Türkçülük ve Türk Milliyetçiliği. *Doğu Batı*, 38, 57-76.
- Kayalı, K. (2009, 30 Ağustos). Batılılaşma Tarihimizin Filmini Çekti, Star Açık Görüş, s.8.
- Kılıç, A., Örer, A. (2011, 24 Aralık). Hedefe Varıldı: Sıkıyönetim. *Radikal*, s.16.
- Kıraç, R. (2001). Edebiyatın Kılavuzluğunda Gelişen Türk Sineması. *E*, 26, 34-38.
- Kırvaşoğlu, O. (2015). Türk Sinemasında Çöküş ve Yükseliş Dönemleri. *Doğu Batı*, 75, 205-216.
- Komünizm Vahşeti (1964). *Fedai*, 6, 8-(devamı s.18'de).
- Köse, İ. (2016). Boraltan Faciası: Türk Kökenli Sovyet Vatandaşı Mültecilerin Sovyetler Birliği'ne İadesi (1945). *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C 2, 93, 149-186.
- Kutlar, O. (1968). Bir Mektup. *Papirüs*, 23, 21-33.
- Laçiner, Ö. (1998). THKP-C: Bir Mecranın Başlangıcı. *Toplum ve Bilim*, 78, 7-20.
- Maktav, H. (2000). Türk Sinemasında 12 Eylül, *Birikim*, 138, 82.
- Meral, Y. (1988, 15 Mart). Neden Çıkıyoruz? *Bizim Dergâh*, 5.
- Oral, Ü. (1967). Karagöz. *Milli Hareket*, 7, 18-19.
- Oral, Ü. (1967). Karagöz. *Milli Hareket*, 9, 18-20.
- Oraltay, H. (1972). Türkiye'de Esir Türkler Yanlış Tanıtılıyor. *Töre*, 15, 42-46.
- Özgüç, A. (2006). Suya Sabuna Dokunan Filmler. *Milliyet Sanat*, 571, 22-23.
- Özgül, L. (1979). Sınıf Mücadelesinde Militan Sinemanın Devrimci İşlevi Üzerine. *Sanat Emeği*, 21, 81-85.

- Refiğ, H. (1968). Has Sinemamızın Cöntürkleri ve Gerçekçilik Üzerine, *Papirüs*, 22, 17-23.
- Refiğ, H. (1978, 12 Mayıs). Milliyet, s.10.
- Serdengeçti, O.Y. (1963). Kültür Emperyalizmi, *Fedai*, 1, 12-(devamı s.16'da).
- Subaşı, C. (2007). Maraş Olaylarını MİT Organize Etti. *Tempo*, 996.
- Tatar, B., Aydın, S. (2017). Müzik ve İktidar İlişkisi: Kuramsal ve Tarihsel Bir Analiz. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 43, 5-31.
- Topuz, M. (1962). Üç Faktör. *Milli Yol*, 13, 16.
- Tural, S.K. (1973). Dokuz Işık Açısından Sanat ve Edebiyat Üzerine Notlar. *Töre*, 27, 55-59.
- Tural, S.K. (1973). Dokuz Işık Açısından Sanat ve Edebiyatta Teşkilatlanma. *Töre*, 28, 56-61.
- Turan, A. Ş. (1977). Türkiye Cumhuriyeti ve Doğu Türkistan. *Bozkurt*, 72-73, 6.
- “Türk Sineması Bu Mu?” (1976, 12 Ocak). Millet, 1.
- “Türk Toplumculuğu ve Bugünkü Düzen”. (1975). *Genç Arkadaş*, 19, 3.
- Türkeş, A. (1975). Anarşinin Temsilcisi CHP İle Sonuna Kadar Mücadele Etmekten Şeref Duyuyoruz. *Devlet*, 284, 1.
- Weber, M. (2006), Millet. Ebru Çerezcioğlu (çev.). *Doğu Batı*, 39, 181-188.
- Yaşasın Dünya Türklüğünün Bağımsızlık Savaşı. (1974, 14 Temmuz). *Devlet*, 297, 1.
- Yanık, L.K. (2006). Millet, Milliyet ve Milliyetçilik. *Doğu Batı*, 39, 189-206.
- Yaylagül, L. (2014). Türkiye’de Sinema, Toplum ve Siyaset. *Modern Zamanlar*, 33, 32-41.
- Yenen, İ.(2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları*, C 1, 3, 240-271.
- Yıldırım, T. (2015). Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam’ın Oluşum Sürecinde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması (1948-1959). *Doğu Batı*, 72, 27-66.

Yiğit, M. (2016). “Ankara Yazı” İçimizi Isıttı. *Ayarsız*, 4, 1-2.

Zeyrek, Yunus. (2012). Azerbaycan Milli Şairi: Şehit Ahmed Cevad. *Bizim Ahıska*, 26, 24-28.

Zıraman, Z.C. (2015). 1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri. *Doğu Batı*, 4, 67-85.

Gazete ve Dergi Haberleri, Söyleşiler:

1.Yılında 12 Eylül. (1981, 4 Eylül). *Bakış*, 3.

12 Eylül 20 Yaşında (2000). *MAG-NTV Magazin*, 13.

12 Eylül’ün Cezaevleri-Mektuplarda Süren Hayat. (1986). *Yeni Gündem*, 10.

Aciz İktidar ve Katledilen Ülkücü (1970, 30 Kasım). *Devlet*, s.4-5.

Adana’da Yılanların Öcü. (1962, 27 Nisan). *Milli Yol*, s.4-7.

Amblem ve Partinin Adı Meselesi. (1967, Nisan). *Milli Hareket*, (Sayı belirtilmemiş), s. 13.

Anne Şoray: “Benim Kızım Koyu Bir Milliyetçidir”. (1976, 5 Kasım). *Hergün Ülkü Aile eki*, 29, 1.

“Asılmıştı Oğlum”. (1995, Ekim). *Alperen*, (Sayı belirtilmemiş), s.21.

Büyük Kurultay. (1967). *Milli Hareket*, 17, 12-13.

Diyarbakır, Mamak, Metris-Kafamı Duvarlara Vuruyordum. (1986). *Yeni Gündem*, 23.

Emine Işınsu ile söyleşi. (1998). *Türk Yurdu*, 132.

Esir Milletler Haftası: 80 Milyon Türk Ne Zaman Azat Edilecek? (1971). *Devlet*, 121, 1.

Esir Milletler Haftasının Düşündürdükleri. (1974). *Fedai*, 12, 8.

ETKO, TİT, İKO, TÜŞKO Safsataları. (1979). *Nizam-ı Alem*, 1, 5.

Evren’in 19 Mayıs Konuşması. (1981). *Yeni Sözcü*, 25, 4.

Feryal Başbuğ Marşı’nı Millet Okurlarına İthaf Etti. (1976, 29 Nisan). *Millet*, s.4

Feryal Feryadi Yalnız Ülkü Ocaklarının Gecelerine Katılıyor. (1976, 24 Eylül). *Millet*, s. 4.

- Güneş Ne Zaman Doğacak. (1978). Devlet, 2, 31.
- Güneş Ne Zaman Doğacak. (1978, 28 Nisan). Milliyet, s.10.
- Halit Refiğ ile söyleşi. (2003). Klavuz, 9, 25-30.
- Hangi Ülkücü? (2000, 22 Aralık). Gerçek Hayat, 9, 8-9-10.
- İç Olaylar. (1979). Devlet, 2.Dönem, 9, 4-17.
- İçerden Sağ Çıkamayanlar-Resmi Ellerde Öldüler. (1986). Yeni Gündem, 17.
- İşkence Dosyası. (1988, 12 Eylül). Tercüman, s.2.
- İşkence Yarasına Pansuman. (1988). Tempo, 51.
- İşkenceci Polisin İtirafı (1986). Nokta, 5, 16-19.
- İşkencenin Gölgelediği Adalet. (1988, 15 Ekim). Bizim Dergâh, 8.
- Mahir Damatlar ile söyleşi. (2011). Seriyeye. 2, 22-40.
- Metin Erksan ile söyleşi. (1994). İzlenim, 14, 71.
- Muzaffer Şenduran ile söyleşi. (1978). Hasret, 34, 15.
- Rektörler, Dekanlar, Prof'lar Suçlu Sizensiniz. (1970). Devlet, 63, 1.
- Rutkay Aziz'le Devrimci Özel Tiyatroların Sorunları Üstüne Bir Söyleşi. (1978).
Sanat Emeği, 8, 52-57.
- “Solcu Olmayı Hiçbir Zaman Düşünmedim”. (05.11.1976), Hergün Ülkü Aile eki,
s.1.
- Tezcan, G. (2012). İsmail Güneş ile Söyleşi. *Filmarası*, 25, 94-96.
- Tosun, A. (2011). Ülkücü Çile Nihayet Beyazperdede. *Aksiyon*, 843, 32-34.
- Türkeş'in Katıldığı Ergenekon Gecesi Çok Muhteşem Oldu. (1976, 24 Mart).
Millet, s.1.
- Ülkücü Sanatçılar Ülkücüleri Coşturdu. (1975, 28 Ağustos). Millet, s.2.
- Ülkücü Sanatçılar Turnesi. (1976, 15 Ocak). Hergün, s. 6.
- Ülkücü Tiyatro Oyuncusu Aranıyor. (1079, 13 Şubat). Hergün, s. 6.
- “Yılanların Öcü” Adana'da Protesto Edildi. (1962). *Milli Yol*, 13, 2.

Yeşilçam'da Millileşmeye Doğru Yeni Adımlar Atılıyor. (1976). Hergün Ülkü Aile eki, 30, 3.

Yücel Çakmaklı İle Milli Sinema Üzerine. (2008). *Notlar-Bilim ve Sanat Vakfı*, 8.

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezleri:

Boztepe, V. (2007). *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksel Lisans tezi). Marmara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

İnce, M. (2010). *Sinemada 12 Eylül Askeri Darbesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Sempozyum Bildirileri:

Alp, A. (2009). Rus Esareti Döneminde ve Sonrasında Şeyh Şamil ve Oğulları. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genç Bilim Adamları Sempozyumu-Bildiriler* içinde (s.379-392).

Sözlük:

Alderson, A.D., İz, F. (1978). *The Oxford English-Turkish Dictionary. Printed in Great Britain: Oxford Universty Press, Second Edition.*

Elektronik Kaynaklar:

Deniz, T. Ö. (2008, 4 Nisan). Filmini seyretti ve 'çok politik' buldu. <http://www.haber7.com/kultur/haber/310718-filmini-seyretti-ve-cok-politik-buldu>, Erişim: 22.05.2019.

Mustafa Pehlivanoglu kimdir? (2010, 20 Temmuz). <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/mustafa-pehlivanoglu-kimdir-15360968>, Erişim: 15.03.2019.

“Veda Mektubu-Ankara Yazı” Filmi Kozan'da Çekiliyor (2015, 20 Kasım) <http://www.kozan.bel.tr/?/haberler/veda-mektubu-ankara-yazi-filmi-kozan-da-cekiliyor>, Erişim: 02.06.2019.

"Annem son anına kadar 'Mustafam' diyerek gitti" (2015, 10 Mayıs)
<https://www.sabah.com.tr/gundem/2015/05/10/annem-son-anina-kadar-mustafam-diyerek-gitti>, Erişim: 20.05.2019.

Demircioğlu, İ. (2010, 1 Ağustos) 'Referandumun günü ilahi adalet'.
https://www.sabah.com.tr/gundem/2010/08/01/referandumun_12_eylul_gu_nune_gelmesi_ilahi_adalet, Erişim: 20.05.2019.

Güven, A.M. (2010, 29 Haziran). 'Muhالیf Türk Sineması'nın öfkeli ve ödünsüz çocuğu: İsmail Güneş. <https://www.yenisafak.com/sinema/sine-dosya---muhalif-turk-sinemasinin-ofkeli-ve-odunsuz-cocugu-ismail-gunes-265569>. Erişim: 02.06.2019.

▼ Olgun, A. (2018, 9 Mayıs). Yazmayı bırakmak en korktuğu şeydi.
<https://www.yenisafak.com/hayat/yazmayi-birakmak-en-korktugu-seydi-3290353>, Erişim: 25.05.2019.



EK- 1. Filmlerin Künyesi:

Film Künyesi	Güneş Ne Zaman Doğacak	Gülün Bittiği Yer	Kafes	Ankara Yazı/ Veda Mektubu
Yönetmen	Mehmet Kılıç	İsmail Güneş	Mahmut Kaptan	Kemal Uzun
Senaryo	Tufan Güner	Ömer Lütfü Mete, İsmail Güneş	Bektaş Topaloğlu	Deniz Aydenk
Yapımcı	Mehmet Kılıç Orhun Filmcilik	Mustafa Güneş, Abdurrahman Çapar	Yasemin Nak, Selçuk Gün	Galip Güner, Elin Ecealp
Müzik	Cengiz Korkut, İlam Güneş	Haluk Levent	Volkan Sönmez	Mustafa Presheva
Kurgu:	İsmail Kalkan	Mevlüt Koçak	Murat Bor M. Sekip Taşpınar	Mustafa Presheva
Görüntü Yönet.	Abdullah Gürek	Mehmet Gün	Yusuf Akkuş	Bülent Terzioğlu
Eser	-	-	Lütfi Şehsuvaroğlu	-
Vizyon T.	1 Nisan 1978	22 Ekim 1999	2 Ekim 2015	6 Mayıs 2016
Oyuncular	Cüneyt Arkın, Baki Tamer, Turgut Özatay, Salih Kırmızı, Kadir Savun, Oya Aydoğan, Aydemir Akbaş	Cüneyt Arkın, Tolga Tibet, Yağmur Kaşifoğlu, Bülent Bilgiç, Mümtaz Sevinç, Deniz Oral, Gani Şavata, Hasan Nail Canat	İsmail Hacıoğlu, Nilay Duru, Rıfat Şahin, Şefik Onatoğlu, Barış Küçükçüçler, Melda Arat	Gürkan Uygun, İpek Tuzcuoğlu, Münir Can Cindoruk, Burçin Abdullah, Ümit Acar

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Selçuk Kıpçuk
Doğum Yeri-Tarihi	Alanya, 1971
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	-
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	-
İş Deneyimi	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
İletişim	
E-Posta Adresi	selcuk_kupcuk@hotmail.com
Tarih	05.08.2019