

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
TARİH PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA OSMANLI ALGISİ
(1923-1960)

MUSTAFA FURKAN ULUSOY

150121014

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. HASİP SAYGILI

İSTANBUL 2018

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI
TARİH PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK SİNEMASINDA OSMANLI ALGISİ
(1923-1960)

MUSTAFA FURKAN ULUSOY

150121014

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. HASİP SAYGILI

DÜZELTİLMİŞ TEZ

İSTANBUL 2018

TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı yüksek lisans programı 150121014 numaralı öğrencisi Mustafa Furkan Ulusoy'un ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1923-1960)" başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından 19.04.2018 tarihinde oy birliğiyle kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Hasip Saygılı

(Jüri Başkanı ve Danışman)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Doç. Dr. Dursun Ali Tökel

(Jüri Üyesi)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Prof. Dr. Ragıp Kutay Karaca

(Jüri Üyesi)

Nişantaşı Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Birinci savunma sınavı, çalışmada yabancı kaynak kullanımının azlığı, kullanmış olduğum kaynaklara ilk elden ulaşılması gerektiği ve bazı bölümlerde kaynak eksikliği olduğu gerekçeleriyle düzeltme kararı ile sonuçlandı.

Bunun üzerine bana verilen üç aylık süre zarfında, hocalarımla talimatları üzerine yabancı kaynak araştırması yaparak çalışmaya eklemelerde bulundum. Kaynaklara ilk elden ulaşmaya özen gösterdim. Bazı bölümlerdeki kaynak eksikliklerini de tamamladım. Yapmış olduğum düzeltmeler şu şekilde:

- 1) Birinci bölüme yabancı kaynaklardan yararlanılarak eklemeler yapıldı.
- 2) İkinci bölüme geçmeden önce birinci bölümün sonuna geçiş paragrafı eklendi.
- 3) İkinci bölümde bazı paragraflara kaynak eklemesi yapıldı.
- 4) Genel olarak talimatlar doğrultusunda tezin bütün alanlarında düzeltmeler yapıldı.

İkinci savunma sınavı, tezin son halini değerlendiren hocalarımla oy birliğiyle almış olduğu onay kararıyla sonuçlandı.

Mustafa Furkan ULUSOY

TÜRK SİNEMASINDA OSMANLI ALGISI (1923-1960)

ÖZET

Bu çalışmada, 1923-1960 yılları arasında Türk sinemasında çevrilmiş Osmanlı tarihi temalı filmler Türkiye’de yaşanan sosyal ve siyasi gelişmeler göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

İlk olarak tarih ve sinema ilişkisi üzerinde durularak tarihsel filmler açıklanmaya çalışılmış, bazı tarihçilerin sinema hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Daha sonra, 1950 yılına kadar Osmanlı tarihine olan yaklaşımın yeni kurulan cumhuriyet rejiminin de etkisiyle olumsuz yönde olduğu, bu tarihe kadar çekilen filmlerle ortaya konmuştur. 1950’den sonra ise iktidarın el değiştirmesiyle birlikte bakış açısında yaşanan değişim, sinemada da yer bulmuş, Osmanlı tarihini ele alan birçok tarihsel film çekilmiştir. Bu filmler çalışmanın son bölümünde incelenmiş, Türk sinemasında Osmanlı tarihi algısının olumlu anlamda değiştiği gözlemlenmiştir.

Çalışmanın sonucunda ülkede yaşanan siyasi gelişmelerin sinemaya da yansıdığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Sinema, yaşanan gelişmeleri etkileyebilir veya onlardan etkilenebilir. Toplumlara etkileme gücü yüksek olduğu için de iktidarların her zaman ilgilendiği bir sanat dalıdır.

Anahtar Kelimeler: tarih, sinema, türk sineması, tarihsel film, osmanlı, algı

THE PERCEPTION OF OTTOMAN IN TURKISH CINEMA (1923-1960)

ABSTRACT

In this study, Ottoman history themed films in the Turkish cinema between 1923 and 1960 years were evaluated considering the social and political developments in Turkey.

Firstly, historical films were tried to be explained by focusing on history and cinema relation, and the views of some historians about cinema were included. Later on It is revealed with movies that filmed until 1950 year that approach of the Ottoman history were negatived by affected new republican regime. After 1950, paradigm of history changed with alternation of power. It also impressed cinema and many Ottoman history themed film created. These films were examined in the last part of the study and it was observed that the perception of Ottoman history changed in Turkish cinema with a positive meaning.

As a result of the work, it is emerged that the political developments in the country are reflected the cinema. Cinema can influence living developments or be affected by them. It will continue to be a art that governments are always interested in because it has a high power to influence societies.

Key Words: history, cinema, turkish cinema, historical film, ottoman, perception

ÖNSÖZ

Toplumları etki altına alma ve yönlendirme söz konusu olduğunda akla gelen ilk yöntem insanların görsel hafızasına seslenmektir. Toplumun görsel olarak yani seyir yoluyla edindiği bilgiler, zihinlerde daha canlı ve daha kalıcı bir yer tutmaktadır. 20. yüzyılın başından beri de görsel hafızayı oluşturan en etkili yol sinemadır. Bu nedenle kitleleri etkilemek ve ortak bir geçmiş algısı içerisine çekmek için sinemadan faydalanmak her dönem karşımıza çıkan bir gerçektir.

Geçmiş, resmi tarihin devirden devire göre farklı olarak algılayabileceği bir tarih yorumudur. Sinema da bu farklı algılardan nasibini almış, Rosenstone'nun da belirttiği gibi geçmiş, bir yeniden inşa olarak sinema filmleriyle tekrar canlanmıştır. Benim bu konuyu tercih etmemin sebebi, Türkiye'de iki farklı siyasi parti döneminde, değişen şartların ve tarih yorumunun sinemaya ne denli yansıdığını Osmanlı tarihi temalı filmler ile ortaya koymak ve sinemanın ülkede yaşanan diğer gelişmelerden bağımsız bir alan olmadığını savunmaktır. Dilerim bu çalışma ile tarih bölümü içerisinde sinemaya karşı bir farkındalık oluşur. Tarih araştırmalarında kullanılması gereken bir alan olan sinemanın değerli yeri anlaşılır ve sinema filmlerinin dahil edildiği tarih çalışmalarının devamı gelir.

Türkiye'de yaşayan her çocuk gibi televizyonda Türk filmlerini izleyerek büyüdüm. Bu nedenle sinemayla aramda sıkı bir bağ var. Ancak bu konuda bir çalışma yapabileceğimi yüksek lisansa başlayana dek hiç düşünmemiştim. Severek yapmış olduğum bu işte başta danışmanım Hocam Doç. Dr. Hasip Saygılı olmak üzere desteğini gördüğüm Yrd. Doç. Dr. Mustafa Göleç Hocama, aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Mustafa Furkan ULUSOY

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
FOTOĞRAF LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. TARİH VE SİNEMA	4
1.1. TARİH VE SİNEMA İLİŞKİSİ.....	4
1.1.1. Tarihsel Kaynak Olarak Sinema.....	7
1.2. Sinemada Tarihin Temsili: Bir Tür Olarak Tarihsel Filmlerin	
Değerlendirilmesi.....	10
1.2.1. Tarihsel Filmler Üzerinden Sinema-İktidar İlişkilerine Bakmak.....	13
1.2.2. Tarihsel Filmler Nasıl Okunmalı?.....	15
1.3. Tarihçilerin Gözüyle Sinema	16
İKİNCİ BÖLÜM	
2. BAŞLANGICINDAN 1950'YE KADAR TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ	
VE İLK TARİHSEL FİLMLERDE OSMANLI DEVLETİ'NE BAKIŞ	25
2.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SİNEMA	26
2.1.1. Sinemanın İmparatorluğa Gelişi	26
2.1.2. İlk Belgesel Filmler ve Manaki Kardeşler	28
2.1.3. İlk Sansür Uygulamaları	29
2.1.4. Türk Sinemasının Başlangıcı: Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı.....	29
2.1.5. Merkez Ordu Sinema Dairesi	31
2.1.6. İlk Konulu Filmler: Pençe ve Casus.....	32
2.1.7. İlk Tarihsel Film Denemesi: Alemdar Vakası.....	33
2.1.8. Malul Gaziler Cemiyeti	34
2.1.9. Türk Sinemasında İlk Seri Filmler: Bican Efendi Serisi	36
2.2. Türk Sinemasında Tiyatrocular Dönemi:.....	36
Muhsin Ertuğrul (1922-1938).....	36

2.2.1. 1922-1938 Yılları Arasındaki Sosyal ve Siyasi Gelişmelere Genel Bir Bakış	37
2.2.1.1. Kürt-İslam Ayaklanmaları: Şeyh Said İsyanı	39
2.2.1.2. Türkiye’de Laikliğin İnşası ve İnkılaplar	41
2.2.2. Türk Sinemasında İlk Adımlar Atılıyor:	42
Kemal Film Dönemi (1922-1924).....	42
2.2.2.1. Tepki Çeken Bir Film: Boğaziçi Esrarı (1922).....	43
2.2.2.2. Ertuğrul’un İlk Kurtuluş Savaşı Filmi: Ateşten Gömlek (1923)	44
2.2.3. İpek Film Dönemi	46
2.2.3.1. İpek Film’in Tarihsel Yapımları	47
2.2.3.1.1 Ankara Postası (1929)	47
2.2.3.1.2. Bir Millet Uyanyor (1932)	48
2.2.3.1.3. Tarihsel Komediler: Aynaroz Kadısı (1938)	50
ve Bir Kavuk Devrildi (1939)	50
2.2.4. 1922-1938 Yılları Arasında Türkiye’de Tarih Politikaları	52
ve Sinema-Devlet İlişkisi.....	52
2.2.4.1. Sinema-Devlet İlişkisi	54
2.3. Türk Sinemasında Geçiş Dönemi (1939-1950)	56
2.3.1. İkinci Dünya Savaşı ve Türk Sineması	57
2.3.2. Geçiş Dönemi Sinemacıları	58
2.3.3. Geçiş Döneminde Tarihsel Filmler.....	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. TÜRK SİNEMASINDA OSMANLI ALGISI (1950-1960).....	64
3.1. SİYASİ ORTAM: DEMOKRAT PARTİ İKTİDARINA GENEL BİR BAKIŞ.....	64
3.1.1. Kültür Politikaları ve Değişen Tarih Algısı.....	68
3.2. 1950’lerin Türk Sineması Üzerine Bir Değerlendirme.....	69
3.3. Türk Sinemasında Tarihsel Filmlerin Yükselişi ve	71
İstanbul’un Fethi (1951)	71
3.3.1. Osmanlı Tarihi Temalı Diğer Tarihsel Yapımlar	78
3.3.1.1. Barbaros Hayrettin Paşa(1951).....	78
3.3.1.2. Lale Devri (1951)	81
3.3.1.3. Vatan ve Namık Kemal (1951).....	83

3.3.1.4. Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952)	86
3.3.1.5. Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk (1952)	91
3.3.1.6. Cinci Hoca (1953).....	92
3.3.1.7. Dokuz Dağın Efesi (1958)	94
SONUÇ	97
BİBLİYOGRAFYA	100

FOTOĞRAF LİSTESİ

Resim 2.1. Ateşten Gömlek (1923)	45
Resim 2.2. Bir Millet Uyanıyor (1932).....	49
Resim 2.3. Bir Kavuk Devrildi (1939).....	51
Resim 2.4. Vurun Kahpeye (1949)	62
Resim 3.1. İstanbul'un Fethi (1951).....	73
Resim 3.2. İstanbul'un Fethi (1951).....	76
Resim 3.3. Barbaros Hayrettin Paşa (1951)	80
Resim 3.4. Lale Devri (1951).....	82
Resim 3.5. Vatan ve Namık Kemal (1951).....	84
Resim 3.6. Yavuz Sultan Selim Ağlıyor(1952)	87
Resim 3.7. Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk (1952)	92
Resim 3.8. Cinci Hoca (1953).....	93
Resim 3.9. Dokuz Dağın Efesi (1958).....	95

KISALTMALAR

- a.g.e. : Adı geçen eser
a.g.m. : Adı geçen makale
DİA : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
Bkz : Bakınız
CHP : Cumhuriyet Halk Partisi
ev. : Çeviren
DP : Demokrat Parti
Haz. : Hazırlayan
MOSD : Merkez Ordu Sinema Dairesi
NATO : North Atlantic Treaty Organization

GİRİŞ

Türk Tarihi, zengin konu çeşitliliği ile ilk dönemlerinden itibaren Türk sinemasının ilgisini çeken bir alan olmuştur. İslam öncesi dönem, İslamiyetten sonra kurulan Selçuklu ve Osmanlı Devletleri, Milli Mücadele dönemi, Türk sinemasında belli dönemlerde ele alınmış; tarih, sinemanın gücüyle tekrar canlanma fırsatı bulmuştur.

Bununla beraber Türk sinemasında, Osmanlı dönemini yansıtan filmlerde dönemi algılayış konusunda bir tutarsızlık söz konusudur. Bu durum yaşanan dönemin sosyal ve siyasal şartlarına göre değişebilen tarih yorumundan kaynaklanmaktadır. Sinema filmleri ile yeniden inşa edilen tarih, dönemin geçmiş algısına, yönetmenin ve senaristin yaklaşımına göre değişkenlik gösterebilmektedir.

Bu tez çalışmasının amacı, Türkiye’de Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle değişen Osmanlı algısının, Türk sinemasına nasıl yansıdığını Osmanlı dönemini ele alan tarihsel filmler üzerinden ortaya koymak; tek parti döneminde çekilen tarihsel yapımlarla bu filmler arasındaki dönemi algılayış farklılıklarını sosyal ve siyasal şartlar göz önünde bulundurularak açıklamaktır.

Çalışmaya başlamadan önce konu hakkında bir literatür taraması yapılmış, anılan dönem hakkında geniş bir çalışma yapılmadığı anlaşılmıştır. Filmlerin tespiti için Agah Özgüç’ün *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2014)* ve *Türk Sineması Araştırmaları*’nın verileri kullanılmıştır. 1950 yılından önce Osmanlı tarihi temalı sadece iki film çevrilirken 1950-1960 yılları arasında on iki film çekilmiştir.

Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1923-1960) adlı bu çalışma, üç ana başlıktan oluşmaktadır:

Tarih ve Sinema adlı ilk bölümde, tarih-sinema etkileşimi üzerinde durularak sinemanın, tarihi hatırlatma ve anlatma işlevinden ve tarihin sinema yoluyla popüler kültürün bir ögesi haline gelebildiğinden bahsedilmiştir. Sinemanın kurgu gücünü

kullanarak geçmişi ele alması sonucu oluşturulan tarihsel filmlerin bir film türü olarak özellikleri ortaya konulmuştur. İktidarların tarihsel filmler üzerindeki etkisi çeşitli örneklerle verilmiş, tarihsel filmlerin nasıl okunması gerektiği açıklanmaya çalışılmıştır. İlk bölümde son olarak, bazı tarihçilerin sinema ve tarihsel filmler hakkındaki yorumlarına yer verilmiştir. Bu yorumların sonucunda sinemanın tarih araştırmaları için göz ardı edilmemesi gereken bir alan olduğu görüşü ne çıkmaktadır.

İkinci bölümde, Türk sinemasının 1950 yılına kadar olan tarihsel gelişimi, Osmanlı İmparatorluğunda Sinema, Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi olarak üç başlık altında ele alınmıştır. Sinemanın ilk olarak yabancı girişimciler tarafından ülkede yayılması, I. Dünya Savaşı'yla beraber devletin sinemayı propaganda aracı olarak kullanması, Osmanlı döneminde sinema alanında yaşanan gelişmelerdir. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise, yeni bir devlet oluşumunun izleri görülmeye başlanır. Yeni rejim, bu dönemde yapılan reformlarla Türkiye'de toplumsal bir dönüşüm hedeflemektedir. Osmanlı Devleti'ne karşı olan algıyı da, dönemin politikaları ve yaşanan siyasi, toplumsal gelişmeler belirlemiştir. Bu dönemde Türk sinemasını tekelinde bulunduran Muhsin Ertuğrul, tarihsel film türünde *Ateşten Gömlek (1923)*, *Bir Millet Uyanıyor (1932)*, *Aynaroz Kadısı (1938)* ve *Bir Kavul Devrildi (1939)*'yi çekmiş, bu filmlerde Osmanlı Devletine bakışın Cumhuriyetin ilk yıllarındaki Osmanlı algısıyla paralellik gösterdiği görülmüştür. Geçiş döneminde oluşturulan *Vurun Kahpeye (1949)* filmi de, Osmanlı dönemine aynı algı ve zihniyetle yaklaşmaya devam etmiştir.

Türk Sinemasında Osmanlı Algısı (1950-1960) adlı üçüncü bölümde, ilk olarak ülkede yaşanan siyasi gelişmelere yer verilmiştir. 1950 yılında iktidar olarak göreve gelen Demokrat Parti döneminde ekonomik ve kültürel alanlarda yapılmış olan icraatlara değinilmiştir.

1950 yılından sonra DP'nin kültür politikalarının bir sonucu olarak Türkiye'de tarih eğitimi ve tarih algısı değişmeye başlamıştır. Bu yeni algı, Türk sinemasına da sıçramış, Osmanlı tarihinin yükselme döneminde hamasi bir anlatımla

aktaran birçok tarihsel film oluşturulmuştur. Bu bağlamda *İstanbul'un Fethi* (1951) başta olmak üzere *Barbaros Hayrettin Paşa* (1951), *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (1952) ve *Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk* (1952) filmleri tarih-sinema ilişkisi kapsamında değerlendirilmiştir.

Bunun yanında imparatorluğun duraklama ve çöküş yıllarını yansıtan filmler de çevrilmiştir: *Vatan ve Namık Kemal* (1951), *Lale Devri* (1951), *Cinci Hoca* (1953) ve *Dokuz Dağın Efesi* (1958). Bu filmler arasında geçmişe dönemin atmosferi dışında farklı bir yorum getiren *Dokuz Dağın Efesi*, alternatif tarih anlayışına uygun bir film olma özelliği taşımaktadır.

İktidarlarının kendi fikrini ve ideolojisini yaymak için kullandığı tarih, geçmişe bugün üzerinden bakarak yorum getirmektedir. Tek Parti döneminde yeni cumhuriyeti kuvvetlendirmek adına itibarsızlaştırılan Osmanlı tarihi, DP döneminde toplum ile devlet arasında yakınlığı tekrar sağlamak için eğitimde önemli bir yere getirilmiştir. Osmanlı dönemi, sinemada 1950'ye kadar olumsuz tiplerle sunulurken, bu tarihten sonra büyük hükümdarlarının hayatları sinemanın malzemesi haline gelmeye başlamıştır. Bu çalışma, Türkiye'de siyasi ortamın değişimiyle yaşanan bu farklılığa odaklanmış, her iki dönemde de Osmanlı'ya bakışı yansıtmayı hedeflemiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİH VE SİNEMA

1.1. TARİH VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Geçmişin bilimi olarak tarif edilen tarih, geçmişte yaşanmış olaylarla ve bu olayların zaman içindeki akışıyla ilgilenir. Ancak, yaşanmış her olay tarihin araştırma alanına girmez. Bir olayın veya olgunun tarihin araştırma sahasına girebilmesi için insan faaliyetleri neticesinde oluşması gerekir. Buna göre tarih; sadece insan eliyle meydana gelen, insanların katılımları sonucu oluşmuş sosyal, siyasi ve kültürel olaylarla ilgilenen bir bilim dalıdır.

Tarih, birçok tarihçi tarafından farklı şekilde tanımlanmıştır. Fransız Annales Okulu kurucularından March Bloch, tarihi; zaman içinde insanların ilmi olarak açıklamış¹, Amerikalı Tarihçi Jackson Turner ise, geçmişten bize ulaşan, günümüzde ortaya çıkan tenkitçi ve yorumcu anlayışla incelenen kalıntılar şeklinde tarif etmiştir.²

Edward Hallett Carr, "*Tarih Nedir?*" adlı kitabında, bu soruyu; "*tarihçi ile olguları arasında kesintisiz ve karşılıklı bir etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog*"³ olarak cevaplamıştır. Carr'a göre bugüne ait olan tarihçi, geçmişin bir parçası olan olgularla sürekli bir etkileşim içerisinde. Bu etkileşim nedeniyle tarihçi, olgular olmadan köksüz ve boş, olgular da tarihçileri olmaksızın işlevsiz ve anlamsızdır.

¹ "İnsanlarla ilgili bilim," dedik. Ama bu hala fazlasıyla muğlak bir ifade. "Zaman içinde insanlarla ilgili," diye eklemek gerek. Tarihçi sadece "insani olarak" düşünmez. Onun düşüncesinin doğal çözümünü yaptığı atmosfer süre kategorisine girer." Marc Bloch, **Tarih Savunusu veya Tarihçilik Mesleği** (Çev. Ali Berktaş), İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 69.

² Mübahat Kütükoğlu, **Tarih Araştırmalarında Usûl**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2014, s.1-2.

³ Edward Hallett Carr, **Tarih Nedir?**, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s.82.

Tarih, Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlüğü'nde ise, bir olayın gününü, ayını ve yılını bildiren söz; bir konuyu geçmiş ve gelişimi inceleyen anlatı olarak ifade edilir. TDK tarihi geniş anlamıyla şöyle tanımlamıştır:

*“Toplumları, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan, bu olaylar arasındaki ilişkileri, daha önceki ve sonraki olaylarla bağlantılarını karşılıklı etkilenmeleri, her milletin kurduğu medeniyeti inceleyen bilim.”*⁴

Tarihsel kaynakların değerlendirilmeleri sonucunda oluşturulan tarihsel metinler, her ne kadar objektif olması gerekse de, farklı görüş ve ideolojiye, farklı kültür ve medeniyete sahip olan tarihçiler tarafından yazıldığı için bilinçli ya da bilinçsiz olarak öznel nitelikleri içerisinde barındırmaktadır. Bu yüzden bir dönem okuması yapılırken farklı duyu ve düşüncelere sahip tarihçilerin kaleminden yazılan eserlere veya belgelere bakmak, araştırılan dönem hakkında geniş bir bakış açısına sahip olmak adına faydalı olacaktır.

Her toplumun geçmiş olayları ve kişileri ile bağı koparmamak, hatırlamak ve kültürel varlığı devam ettirmek için tarih bilincine ihtiyacı vardır. Yaşadığımız dönemin en etkili sanatlarından olan sinema da, hatırlamak ve anlatmak için tarihin yararlanacağı ve kullanacağı alanların başında gelir. Doğası gereği tıpkı tarih gibi insan ile ilgilenen sinema, ortaya çıktığı günden itibaren tarih ile yakın ilişki içerisinde olmuştur. Bir temsil biçimi olarak sinema, tarih hakkında bir algılar bütünü oluşturarak kolektif belleğin oluşumunda büyük rol oynamaktadır. Filmler, toplumların yaşam biçimlerini, yaşadıkları mekanları, döneme ait görsel öğeleri, zamanın ve mekanın ruhunu yönetmenin gözünden perdeye yansıtarak tarih yazımına katkıda bulunurlar ve toplumların görsel hafızasını oluştururlar. Dominique Cahansel bu durumu şöyle açıklar:

“Sinema ortak bilinç oluştururken bunu iki aşamada yapar. Öncelikle toplumda egemen olan, o toplumun o dönemdeki ekonomik, toplumsal, kültürel

⁴ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&view=gts(Erişim Tarihi 15.08.2017).

oluşumundan kaynaklanan bir dizi veriden, simgeden, işaretten yola çıkar. Tüm bu veri, simge, işaretler dizgisinin ve bütünüünün, o toplumda egemen olan ideolojiden kaynaklandığını ve ideolojiyi yansıttığını söylemeye bile gerek yok. Ama bu var olan değerlerden yola çıkarak sinema, tüm bu değerleri kendi potasında yoğurur, biçimlendirir, yeni karışım halinde geniş yığınlara sunar. Böylece belli bir ortak(toplumsal) bilincin biçimlenmesinde, somutlaşmasında, etkinliğini toplum ölçüsünde sürdürmesinde önemli bir işlev yüklenir.”⁵

Tarihi bir olay veya şahıs sinema ile popüler kültürün bir ögesi haline gelebilmektedir. Tarihsel bir dönemi konu alan bir sinema filmi, döneme ait olguları topluma aktararak toplumun bu olguları içselleştirmesine sebep olur. Böylece tarihin belli bir dönemi toplum içerisinde konuşulmaya başlanır ve tarih, filmler vasıtasıyla popülerleşir. *Braveheart* ve *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmlerinin yanında Türkiye’de yayınlandığı dönem oldukça popüler olan *Muhteşem Yüzyıl* dizisi tarihin popülerleştirilmesinin somut örneklerindedir. Murat Bardakçı’nın ifadesiyle Türk toplumu Kanuni’nin oğlunu idam ettirdiğini 450 sene sonra öğrenmiştir.⁶

Tarih bilimi içerisinde değerlendirilen değişkenlik, yorum ve nesnellik kavramları da tarih ve sinema ilişkisiyle doğrudan alakalıdır. Edward Carr’a göre “*her kuşak tarihini yeniden gözden geçirmelidir. Zaman zaman yeniden gözden geçirilmeyen tarih, yavaş yavaş ölür ve toplumsal oluşumun dramatik iniş çıkışlarının yerine geleneksel söylencelerin durgun görüntüsüne geçer.*”⁷ Geçmiş algısı yaşanan dönemin sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik koşullarına göre değişkenlik gösterebilir. Değişen tarih yorumlarının en canlı tanığı ve üreticisi ise sinemadır. Sinema geçmişi farklı bakış açılarıyla sürekli olarak yorumlayarak

⁵ Dominique Cahansel, **Beyaz Perdede Avrupa**(Çev.N.Elhüseyni), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2003, s.3.

⁶ “Evlât katli konusu, Kanunî Sultan Süleyman'ın büyük oğlu Mustafa'yı 1553'ün 6 Ekim'inde Konya Ereğlisi yakınlarında idam ettirmesini canlandıran meşhur çadır sahnesinin ardından bu kadar asır sonra gündemimize girdi... Şehzade Mustafa'nın Bursa'daki kabri asırlardan buyana ilk defa ziyaretçilerle dolup taşı, hattâ vatandaşın biri savcılığa Kanunî hakkında suç duyurusu bile yaptı! Türkiye, Kanunî Süleyman'ın oğlu Şehzade Mustafa'yı idam ettirdiğini dört buçuk asırlık küçük bir gecikme ile öğrendi ve kıyamet koptu...” Murat Bardakçı, **İşte Kanuni Sultan Süleyman'ın evlat ve torun katli raporu**, Habertürk Gazetesi, 16.02.2014.

<http://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/922087-iste-kanuni-suleymanin-evlat-ve-torun-katli-raporu> (Erişim Tarihi, 11.02.2018).

⁷ Senem Duruel Erkılıç, **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, Deki Yayınları, Ankara 2014, s.25.

geçmişin yeniden inşasını güncel bir şekilde oluşturur. Bu oluşum resmi tarih ideolojisini destekleyebilecek filmlerin yanı sıra sorgulayıcı bir yapıya sahip olan alternatif tarih anlayışına uygun filmler de üretebilir.

1.1.1. Tarihsel Kaynak Olarak Sinema

Sinema, içinde bulunduğu zamanın kendine özgü karakterini ortaya koyarak tarihe, geçmişte süreceği sayısız örnek bırakmıştır. Bu sayısız örnek ile tarihçi sinemayı bir arşiv belgesi olarak kullanabilir, çekildiği dönem hakkında çıkarımlarda bulunabilir. Bu noktada sinema ve tarih ilişkisi üzerine birçok çalışma yapmış Marc Ferro'nun şu sözlerini hatırlamak yerinde olacaktır:

“Varsayımımız şudur: film, gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca, isterse gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih'tir; postulatımız da: cereyan etmemiş olan şey(ve neden olmasın, ve aynı şekilde cereyan etmiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, imgeseli, en az Tarih kadar Tarih'tir.”⁸

Sinema filmlerinin arşivlenmesi ve tekrar tekrar seyredilme imkanımızın olması sinema filmlerinin birer arşiv belgesi olarak değerlendirilmesi durumunu doğurmuştur. İnsanlık tarihinin bir bölümüne tanıklıkta önemli verilen sağlayan sinema, tarihçilerin göz ardı etmemesi gereken önemli bir malzeme zenginliğine sahiptir.

Sinema filmleri, diğer tarihsel analiz araçları gibi, tarihçinin, geçmişin aldığı değişimi ve gelişmeyi gözlemlemesini, anlamasını ve analiz etmesini sağlar. Filmde bu, temalar yoluyla ve belirli konuların ve tutumların tasviriyle yapılır. Filmin ve tarihin sürekli değişen etkileri birlikte akıp gitmektedir.

Film, tarihçilerin kullanması gereken bir görsel malzemedir; ancak tarihçi, becerilerini kullanabilmek için önce görsel araçlarla çalışmayı öğrenmeli ve geçmiş

⁸ Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**(Çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan), Kesit Yayıncılık, İstanbul 1995, s.32.

hakkında daha derin bir anlayış kazanmalıdır. Tarihçi Robert Rosenstone, sinemanın önemli bir kaynak olduğunu belirterek tarihçiler için de bir uyarıda bulunmaktadır: *”Film, görüntü olarak tarih olabilir, ancak tek başına görüntü değildir, çünkü dil ve ses ile zenginleştirilmiş katmanlı bir hareketli görüntü deneyimi sağlar.”*⁹ Bu nedenle bir film kaynak olarak kullanılırken dikkatli olunmalı; araştırma, dönem hakkındaki diğer tarihsel malzemelerle desteklenmelidir.

Tarihçi Lawrence L. Murray de, sinema filmlerinin belge olarak kullanılabilmesini belirtmiştir. Murray’a göre her bir film, çekildiği dönemin toplumsal yapısını yansıtmaktadır: *“Uzun metrajlı filmlerin tarihsel belgeler olarak analizi, filmlerin sosyal bir boşlukta üretilmediği temel önermesine bağlıdır. Tema ya da konudan bağımsız olarak her film, yapıldığı toplumsal çevrenin değerlerini, tutumlarını, endişelerini ve çıkarlarını yansıtır ve böylece okur-yazar, belirli bir toplum hakkındaki filmleri inceleyerek öğrenebilir.”*¹⁰ Anthony Aldgate ve Jeffery Richards da bu görüşü, *Best of British Cinema and Society from 1930 to the Present* adlı kitapta desteklemektedir: *“Film aslında, kamusal ve akademik tarih arasındaki boşluğu dolduran ve geçmişteki insanların gündelik hayatlarına dair bir fikir veren değerli bir ek tarihsel kaynak olarak görülebilir.”*¹¹

Kurguya dayalı filmler, tarihçilerin araştırması için ilginç bir kaynaktır, çünkü bu filmler içerisinde günlük toplumsal alışkanlıklar, tutumlar ve kaygılar gibi birçok kültürel, sosyal ve ekonomik unsur bulundurmaktadır. Bu unsurlar, tarihçi için yararlı olabilir; belki de tarihçi, bir kitabın metninde bulamayacağı geçmişin atmosferini bu yolla yakalayabilir.

Kaynak olarak kullanılacak türlerden birisi de belgesel yapımlardır. Belgesel filmler, yaşanan dönemde daha çok devlet eliyle oluşturulan belge ve haber filmleri ve bir dönemi, olayı veya kişiyi elen alan eldeki kaynaklarla

⁹ Robert. Rosenstone, **Revising History: Film and the Construction of a New Past**, Princeton University Press, New Jersey 1995, s.10.

¹⁰ Lawrence L. Murray, **“The Feature Film as Historical Document”**, The Social Studies, Volume LXVIII No: 1, s.10.

¹¹ Anthony Aldgate, Jeffery Richards, **Best of British Cinema and Society from 1930 to the Present**, I.B. Tauris & Co .Ltd, London 1999, s. 2.

kurgulanan belgesel yapımlar olarak ikiye ayrılır. Belge ve haber filmleri çekildiği dönemin insanları, kılık kıyafetleri, yaşayış biçimleri ve siyasi gelişimleri hakkında bize geniş bilgiler verir.¹² Bu bağlamda I. ve II. Dünya Savaşı sırasında çekilen haber filmleri anılan dönem için önemli bir kaynak oluşturmuş, Hollywood'da çekilen dünya savaşı temalı filmler bu belge filmleri vasıtasıyla dönemin görsel ruhunu perdeye yansıtmayı başarmıştır.

Sinemanın doğuşundan itibaren çekilen belge filmlerinin kurgulanmasıyla oluşturulan belgesel filmler ise, bir tarih kitabı olarak değerlendirilebilir. Bu filmlerin oluşturulmasındaki amaç izleyiciye yazılı, sözlü ve görüntülü kaynaklar doğrultusunda doğru bilgi vermektir. Bu filmlerin eğitici ve öğretici yönü ağır basar.

Farklı tarihlerde çekilmiş aynı dönemi elen tarihsel yapımlar da, devirden devire göre değişen tarih yorumunu ve bakış farklılıklarını ortaya koyabildikleri için oluşturulan dönem hakkında çıkarımlarda bulunmamızı sağlayabilirler.

Sinemanın tarihsel kaynak olarak değerlendirilmesi, hem toplumsal tarihe hem de siyasi tarihe katkı sağlamaktadır. Filmler, toplum içerisinde çıkan sinemacılar tarafından oluşturulmakta; dolayısıyla bize toplumun yaşamından kesitler sunmaktadır. Bununla birlikte politik, siyasi veya tarihsel filmler olarak sınıflandırabileceğimiz filmler ise, dönemin ideolojisine ve siyasi olaylarına değinmektedir. Dolayısıyla sinema, tıpkı diğer tarihsel kaynaklar gibi içerisinde geçmişe ait değerler barındırmaktadır. Bu nedenle de tarih araştırmalarında sinema filmlerinden yararlanmak, tarihçiler için kaçınılmaz bir gerekliliktir.

¹² "Film tarihinin analizi için önemli olduğunu düşündüğüm görsel malzeme, Birinci Dünya Savaşı öncesinde çok önemli bir işlevi yerine getiren "haber" lerdir. Çünkü bu filmler toplumsal ve politik olaylar hakkında bilgi edinmemizi sağlayabilirler."

Paul Smith, **The Historian and Film**, Cambridge University Press, London 1976, s. 56.

1.2. Sinemada Tarihin Temsili: Bir Tür Olarak Tarihsel Filmlerin Değerlendirilmesi

“Tarih geçmiş olmadığı gibi, günümüze ulaşabilmiş geçmiş de değildir. Günümüze ulaşabilmiş belgelere dayanarak geçmişin belli parçalarının yeniden kurulmasıdır; bu parçalar da onları yeniden kuran tarihçinin bugünkü koşullarıyla şu veya bu şekilde bağlantılı olanlardır.”¹³

John Tosh’un yukarıda belirttiği gibi tarihçinin elindeki belgelerle geçmiş hakkında bir kurgu yapması, sinemacı için de geçerlidir. Sinema, sadece geçmişteki olayları, kurumları ve kişileri ele almakla kalmaz, çekildiği dönemin değer yargılarını, tarihe bakışını ve yönetmenin de yorumlarını kurgu yoluyla perdeye yansıtır. Görsel hafızanın oluşumunda büyük rol oynayan sinema, filmler aracılığıyla geçmişi yeniden inşa ederek toplum üzerinde görsel bir geçmiş imgesi oluşturmaktadır.

Belleğimizdeki geçmişe ait birçok görüntü, imge sinema yoluyla oluşmuştur. Roma dönemi, Fransız Devrimi, dünya savaşları veya İstanbul’un Fethi gibi tarihi hadiseler sinemada tarihsel filmler vasıtasıyla bize sunulmaktadır. Sezai Öztaş tarihsel filmleri, *“konusunu ve kişilerinin geçmiş zamandan alan, gerçek ve kurmaca karakterlerle dönemin olaylarını/durumlarını o günün şartları içerisinde vermeye çalışan, dönemin insanların yaşam anlayışlarıyla birlikte(konu aldığı geçmiş dönemin dilinden tutunda halkın kıyafetlerine kadar) doğru bir şekilde yansıtmaya çalışan film türü.”¹⁴* olarak tanımlamıştır.

Ortaya çıktığı günden itibaren tarihle sıkı bir ilişki içerisinde olan sinema, tarihsel film yapımının ilk ciddi örneklerini İtalya’da vermiştir. İtalya’nın erken dönem sessiz filmlerinin çoğu ulusal birlik arzusunu yansıtmak adına antik Roma dönemindeki askeri zaferleri temel almıştır. Doğal tarihsel dekorlara sahip olması, o yıllarda ülkede yaşanan işsizlik sorunu sebebiyle kalabalık sahnelerin

¹³ John Tosh, **Tarihin Peşinde**(Çev.Ö.Arıkan), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1997, s.136.

¹⁴ Sezai Öztaş, **“Tarih Öğretimi ve Filmler: Tarih Öğretiminde Film Kullanılmasının Öğrenci Üzerine Etkisi”**,Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2007, s.41.

oluşturulabilmesi ve Roma kültürünün tekrar diriltirme çabaları tarihsel filmlerin İtalya’da yaygınlaşmasına neden olmuştur. Tarihsel filmlerin yaygınlaşmasındaki bir diğer sebep de filmlerin getirdiği ticari kazançtır. Tarihi hikayelerde yer alan görsel zengin malzemenin yanında, kahramanlık, aşk gibi temalar insanları tarihsel filmler seymeye cezbetmiş, filmlerin getirdiği ticari kazanımlar ile tarih temalı filmler sinemadaki etkisini her geçen gün arttırmıştır.

Nijat Özön tarihsel film türünü, çağ filmleri ve giysili filmler olarak ikiye ayırmaktadır. Çağ filmi, belli bir dönemi, toplumsal, siyasal, kültürel yönleriyle canlandıran, ele alınan dönemi olduğu gibi yansıtmaya çalışan filmlerdir. Giysili filmler ise, geçmişte yaşamış bir toplumun yaşayışını, daha çok dış görünüşe, özellikle kıyafetlere önem vererek yansıtan filmlerdir.¹⁵

Robert Burgoyne *The Hollywood Historical Film* adlı kitabında tarihsel filmleri; Savaş filmi, epik film, biyografik film, meta tarihsel film ve güncel tarihsel film olarak beş alt kategoriye ayırarak değerlendirmiştir.¹⁶ Burgoyne, burada geçmiş referans alan her filmi anlattığı konuya göre sınıflandırarak tarihsel filmlerin türsel karmaşıklığını gidermeye çalışmıştır.

Robert Rosenstone’a göre tarihi bir film, geçmişe bir pencere açmaz, geçmiş inşa eder; film, bir tarih kitabı gibi, olasılıkların belirli bir çerçevesinde ve pratik geleneğinde geçmişin kanıtlarını ele almaktadır.¹⁷

Senem Duruel Erkılıç ise tarihsel filmleri üç başlık altında değerlendirmiştir:

1. Tamamen fantastik öğelerin öne çıktığı tarihsel filmler:

Bu filmlerde belli bir tarihi olay veya tarihi şahsın varlığı söz konusu olsa bile ana karakterler ve bu karakterlerin yaşadığı olaylar tamamıyla bir kurmacanın ürünüdür. Aşk, macera ve kahramanlık temaları bu tür filmlerde ön plana çıkar.

¹⁵ Nijat Özön, **Sinema Sanatına Giriş**, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul 2008, s. 208.

¹⁶ Robert Burgoyne, **The Hollywood Historical Film**, Blackwell Publishing Ltd, Malden 2008.

¹⁷ Robert A. Rosenstone, “**JFK: Historical Fact/Historical Film**”, *The American Historical Review*, Vol. 97, No. 2 (Apr., 1992), s. 509.

2. Tarihi gerçeklerden yola çıkarak oluşturan filmler:

Bu filmler tarihi gerçekler üzerine inşa edilen ancak yine de kurmaca yoluyla oluşturulan filmlerdir. Bu filmler, anlattığı dönem hakkında tarihi gerçekler üzerinden yorum getirebilir.

3. Tarihe belli bir savla bakan filmler:

Tarihin belli bir dönemini ele alan bu filmler, gerçek olaylar üzerinden tarihe belli bir savla bakarlar.¹⁸

Tarihsel filmler üzerine yapılmış en önemli çalışmalardan birisi Tony Barta editörlüğünde hazırlanan *Screening the Past: Film and the Representation of History* adlı eserdir. Çalışma, sadece geçmişin vizyonlarını belirli filmlerde tasvir etmekle kalmaz; aynı zamanda tarihin film içerisinde nasıl dönüştürüldüğünü ve bu sunumun yazılı tarihten nasıl farklılaştığını açıklamaya çalışır. Eserde bu bağlamda, *The Great Escape (1963)*, *Schindler's List(1993)*, *Braveheart (1995)*, ve *The Last Crusade (1989)* gibi popüler kültürde de yeri olan filmler, farklı isimler tarafından değerlendirilmiştir.¹⁹

Tarihsel filmler hangi amaçla yapılırsa yapılsın bir tarih yorumunu da beraberinde getirirler. Ancak tarihe yeni bir bakış açısının kazandırılması, tarihin yorumlanması ve tarihe ilişkin bir takım savların tartışılması daha çok tarihe belli bir savla yaklaşan filmlerde kendisini göstermiştir. Bu tür filmler alternatif tarih yazımına da katkıda bulunabilirler.

Tarihin sinemaya yansıtılması bazı tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Bu tartışılan sorunlardan birisi tarihsel filmlerin tarihsel gerçeklerle örtüşmesi meselesidir. Daniel J. Walkowitz'e göre, tarihi dramalarda kavramsal yapı korunduğu sürece detaylarda oynama yapılabilir.²⁰ Ancak bu oynamanın sınırı ne olmalıdır? Walkowitz'in sözünü ettiği kavramsal yapı, örf ve adetler, kılık kıyafetler, kişilerin

¹⁸ Senem Ayşe Duruel, “**Sinema Tarih İlişkisi ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**”, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi.

¹⁹ Tony Barta, **Screening the Past: Film and the Representation of History**, Praeger Publishers, USA 1998.

²⁰ Robert Brent Toplin, “**The Filmmaker as Historian**”, American Historical Review, AHR Forum, Vol 93, No:5, s. 1224.

sahip olduğu şahsi özellikler yani kısaca dönemin ruhunu yansıtan temel özelliklerdir. Sinemacı bu kavramsal yapıya dokunmadığı sürece sinemanın kurgu gücünden yararlanabilir, karakterleri dönemin kavramsal yapısı üzerinden şekillendirebilir.

Siegfried Kracauer ise, *Film Teorisi* adlı kitabında tarihsel filmlerin geçmişi hiçbir zaman tam anlamıyla yansıtamayacağını belirtir. Nedenlerini de şöyle açıklar: *“Giydikleri kostümlerin günümüz oyuncularını üzerinde eğreti durmamasının neredeyse imkansız oluşu tam bir sahiciliği engeller. Uzun dönem çevresel etkilerle koşullanan incelikli yüz ifadelerini ve jestlerini uyarlayamazlar. Kostümleri tam anlamıyla geçmişe aittir ama oyuncuların bir ayağı hala bugündür. Kaçınılmaz olarak da bu da dış dünyanın gerçeğe sadık temsiline meyleden bir mecrayla pek bağdaşmayan uzlaşılara yol açar.”*²¹

Yunan Yönetmen Costav Gavras’ın tarihsel filmlerin işlevi hakkındaki şu sözleri de dikkate değerdir: *“Bir film tabii ki bütün tarihi anlatamaz, bir film iki saat sürer en fazla. Film bir tarih kitabı da değil, ayrıca bir üniversitesi ya da tarih okulu da değil. Ama bir İtalyan tarihçinin söylediği gibi bir film izleyiciyi elbette tarihçinin çalışma odasının içine sokabilir. O andan itibaren izleyici daha fazla öğrenmek istiyorsa araştırıp öğrenebilir.”*²²

1.2.1. Tarihsel Filmler Üzerinden Sinema-İktidar İlişkilerine Bakmak

Sinema, toplumların yönlendirilmesinde kitle iletişim araçlarında arasında en etkili olan sanat dalıdır. Sinemanın sahip olduğu bu yönlendirme gücü, iktidarların sinemaya her zaman yakın olmasına sebep olmuştur. İktidarlar, sinemayı ekonomik ve politik abluka altına alarak kontrol altında tutabileceğini düşünmüştür. Devletin ve iktidarların ekonomik olarak desteklediği bir filmde, sinemacı iktidara yönelik bir muhalefet yapacak olsa, devlet tarafından tepkiyle karşılaşır ve filme karşı çeşitli sansür uygulamaları getirilebilir. Bunun yanında sinemacı devletin sansür uygulamasını öngördüğü zaman film senaryolarını dönemin siyasi atmosferine göre

²¹ Siegfried Kracauer, **Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu** (Çev. Özge Çelik), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s.173.

²² Oğuz Makal, **Sinemada Tarihin Görüntüsü**, Beykent Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2010, s.11.

hazırlayabilir. Lütfi Ö. Akad bir röportajında bu duruma şöyle değinmiştir: “*Daha senaryo aşamasında neyin sansüre uğrayacağını bildiğimiz için senaryoyu ona göre yazıyorduk.*”²³

Geniş kitlelere ulaşan ve toplumu manipüle etme özelliğine sahip olan sinema, tarih boyunca politikacılar tarafından kontrol altında tutulmasının yanı sıra siyasi bir propaganda aracı olmaktan da kurtulamamıştır. Troçki, “*şimdiye kadar sinemaya el koymamış olmağımız, ahmak demeyelim ama, ne ölçüde beceriksiz ve aymaz olduğumuzu kanıtlamaktadır. Sinema kendisini kendiliğinden dayatan bir araçtır. en iyi propaganda aracıdır.*”²⁴ diyerek sinemanın politik gücünü kavramış olduğunu gösterir. Mussolini ve Hitler de kendi ideolojilerini yaymak için birçok propaganda filmi oluşturulmasını sağlamışlardır.

Tarihi filmler söz konusu olduğunda ise geçmiş, bir yansımanın aksine; bir inşa, bir yeniden oluşum olarak ele alınırken, iktidar ve ideoloji kavramları da öne çıkmaktadır. Toplum belleğinde ortak bir tarih algısı meydan getirmekte etkili olan sinema, ortaya çıktığı günden itibaren iktidarın ve farklı ideolojilerin güdümü altında kalmıştır. Bu yüzden tarihsel yapımlar, günlük siyasetin bir parçası olabileceğinden diğer sinema türlerine göre daha fazla eleştiriye açık bir alandır. Marc Ferro’nun tarihsel filmlerin gündemin bir parçası olduğu gerçeğini şu sözlerle ortaya koyar:

*“Bununla birlikte, bir bakıma Kovalevski ve Kljusevski’nin “Tarihleri”nin birer nesne-kitap olması gibi, ondan fazlası da değildir: yeniden canlandırdıkları geçmiş, yalnızca medyalaştırılmış bir geçmiştir, yöneticilerin istedikleri haliyle 1938’in SSCB’si, muhaliflerin gördükleri haliyle 1970’in SSCB’si. Tema seçimlerinin, dönemin beğenilerinin, yapımın getirdiği zorunlulukların, kayıt yeğliliklerinin, yaratıcının sürçmelerinin arasından... Bu filmlerin asıl tarihsel gerçeği burada konumlanır, yoksa geçmişi canlandırmalarında değil. Bu apaçıktır.”*²⁵

²³ Rıza Kıracı, **Film icabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Deki Yayınları, Ankara 2008, s. 63.

²⁴ Marc Ferro, **a.g.e.**, s.119.

²⁵ Ferro, s.61.

Tarihi filmler, kamuoyunda gelecekte projelere onay verecek alt yapının oluşmasında ve istenilen gerçekliğin yeniden üretilmesinde de etkindirler. Çünkü sinema egemen kültürün en hızlı ve kalıcı taşıyıcısıdır.²⁶ Böylece iktidarlar, hem bugün üzerinden geçmişi inşa ederler, hem de geleceği istedikleri doğrultuda meydana getirirken sinemanın engin gücünden faydalanırlar.

1.2.2. Tarihsel Filmler Nasıl Okunmalı?

Geçmişi yeniden şekillendirmek gibi bir özelliğe sahip olan tarihsel filmler, doğası gereği ideolojik bir hüviyete sahiptir. Dolayısıyla her bir film, yapımcının, yönetmenin ve senaristin ideolojik duruşuna göre şekillenir. Belirli duygusal kalıpları ve yargıları taşıması olası bu üretim karşısında, filmi değerlendiren kişinin tutumu da tarafsız olmalıdır. Bu tarafsızlık, ancak filmin inceleme alanının geniş tutulmasıyla sağlanabilir.

Ryan ve Kellner, tarihsel filmlerde temsil edilen tarihin biçimlendirilebilir bir olgu olduğunu ifade etmişlerdir.²⁷ Tarihin sinemada yeniden oluşturulmasında, farklı duygu ve düşünceye sahip sinemacılardan çıkan her bir film, geçmişi öznel bakış açılarıyla ele alacak ve ortaya farklı tarih inşaları çıkacaktır.

Tarihsel bir filme yönelik eleştiri, filmin çekildiği dönemin düşünüş ve anlayış yapısına uygun olarak ortaya konmalıdır. Filmin öyküsüne yönelik açıklama, filmin dönemsel olarak ülkede yaşanan gelişmelerle ilişkilendirilmesi sonucu yapılmalıdır. Değerlendirme yapılırken, filmlerin çekildiği döneme ait sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik yapı araştırılmalıdır. Bu usul ile filmler ve döneme ait diğer gelişmeler arasında bir bağ varsa ortaya çıkarılabilir. Örneğin; 1950’li yıllarda Türkiye’de Osmanlı tarihini ele alan filmlerin ortaya çıkması, yaşanan siyasi gelişmelerin bir sonucudur. 1950’li yıllara kadar, ülkedeki hakim ideolojinin de

²⁶ Mesut AYTEKİN, “**Tarih Türk Sinemasında Başrol Oynar**”, Türlerle Türk Sineması (Ed. Yelda Özkoçak), Derin Yayınları, İstanbul 2015, s.252.

²⁷ Lale Kabadayı, **Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s.64.

etkisiyle Osmanlı dönemini ele alan filmler, olumsuz noktalara yoğunlaşırken, 1951 tarihli *İstanbul'un Fethi* filmiyle birlikte Osmanlı Devleti'nin yükselme dönemi ve önemli şahsiyetleri de, sinemanın malzemesi haline gelebilmiştir. Ülkede yaşanan iktidar değişikliğinin bu filmlerin çevrilmesine olanak sağladığı düşünülebilir.

Lale Kabadayı, tarihsel film eleştirisinde eleştirmenin filmi değerlendirirken soracağı soruları şu şekilde sıralamıştır:

1. Film geçmişi nasıl şekillendiriyor?
2. Filmin tarihsel arka planı(biçimsel vb.) anlatımı nasıl etkiliyor?
3. Tarih-sosyoloji, tarih-türsel özellikler gibi diğer eleştiri biçimleriyle kurulabilecek ilişkiler var mı? Varsa bu ilişkiler filmi(üretimini, dağıtım sürecini ya da anlamını) nasıl etkiliyor?
4. Film zamanının bir ürünü mü? Yoksa zamanının gerisinde/ilerisinde bir anlatıya sahip?²⁸

1.3. Tarihçilerin Gözüyle Sinema

Sinemanın tarih ile olan ilişkisi sinema kuramcıları ve akademisyenlerinin yanı sıra tarihçiler tarafından da ele alınmıştır. Tarihçiler, tarihsel film türünü tanımlama, sinemanın tarihi nasıl yansıttığını analiz etme ve sinema ürünlerini tarihsel bir kaynak olarak değerlendirme konusunda çeşitli söylemler geliştirmişlerdir. Ancak tarih sinemada, ortaya çıktığı ilk günden itibaren yer bulmuşsa da, tarih-sinema etkileşiminin akademik çevrelerce değerlendirilmesinin 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıktığı görülmektedir.

1960'ların sonlarından itibaren tarih-sinema ilişkisi üzerine pek çok konferans yapılmış, bu konferansları tarihçiler tarafından oluşturulan makaleler ve kitaplar izlemiştir. 1968'de University College'in düzenlemiş olduğu "*Film and Historian*" adlı konferans ile başlayan çalışmalar, Fransa, Almanya, Danimarka, Hollanda, Belçika ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan konferanslarla devam

²⁸ Kabadayı, s.65.

etmiş, 1971 yılında da ABD’de *Film and History* adında tarih ve sinema ilişkisi üzerine çalışmaların olduğu bir dergi yayınlanmaya başlamıştır.²⁹

Annales Okulu usulünden gelen Fransız Tarihçi Marc Ferro’nun, tarih ve sinema üzerine çalışmalarının yer aldığı *Sinema ve Tarih* adlı kitabı, bu alanda oluşturulmuş en temel eserlerden birisidir. Ferro, eserinde tarih ve sinema ilişkisini birçok yönüyle ele almış, sinemanın tarihsel kaynak olarak kullanılmasının kaçınılmaz bir gerçek olduğunu vurgulamıştır.

Ferro, ilk olarak sinemanın resmi tarihin karşısına koyabileceğimiz gayri resmi bir karşı tarih oluşturabilme gücünden söz eder: “ *En yeni olgu da videonun belgesel amaçlı bir aygıt haline gelmesi, yani zamanımızın tarihini yazmak için kullanılmasıdır: belleğe sözlü tanıklığa çağrı çıkaran filme alınmış anketler, elinde tuttuğu güçlerdir. Film böylece, çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayri resmi bir karşı-tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir. Böylece film, Resmi Tarih’in karşısında etkin bir denge rolü oynayarak, bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde Tarih’in bir edimcisi haline gelmektedir.*”³⁰

Sinemanın yönetenler tarafından kontrol altında tutulma çabası da Ferro’nun sıkça sözünü ettiği bir olgudur: “*Eş zamanlı olarak bir toplumu yönetenler sinemanın üstlenebileceği işlevi kavradıkları anda, onu sahiplenmeye, onu kendi hizmetlerine sokmaya çalışmışlardır.*”³¹ Sinema gerçekten de sahip olduğu güçle iktidarların oluşturduğu tarih algısının bozulmasına yol açabilir. Yöneten sınıfın sinemayı etkisi altına alma isteği bu korkudan ileri gelmektedir. “*Film kuşaklar boyunca devlet adamlarının, düşünürlerin mükemmel bir dengede tutmayı başarmış oldukları şeyin yapısını bozma etkisine sahiptir.*”³²

²⁹ Erkiş, s.34.

³⁰ Ferro, s. 10-11.

³¹ Ferro, s.15.

³² Ferro, s.31.

Belge olarak kullanılacak filmin, aynen bir metin gibi birilerinin yönlendirilmesi sonucu oluşturulduğunu belirten Ferro, film belgesini metinden ayıran temel bir özellik üzerinde durmaktadır: “*Filmde istenmemiş’in fark edilmemiş’in öngörülmemiş’in bir payı vardır.*”³³ Film belgesi yazılı metinden farklı olarak yaratıcısının etkisi dışında oluşmuş istenmeyen nitelikler de barındırabilir. Bu, sinemayı diğer arşiv belgelerinden ayıran en temel özelliktir.

Amerikalı Tarihçi Robert Rosenstone da tarih-sinema ilişkisi üzerine çalışmalar yapan tarihçilerinin başında gelir. Rosenstone, tarihin sinema yoluyla geçmişi yeniden inşa ettiği fikrini ortaya atan ilk akademisyenlerden birisidir. Rosenstone’a göre, filmler çekildiği dönemin siyasi ve sosyal şartlarını yansıtmakla birlikte, basılı malzemeye çok de önem vermezler.

Rosenstone, *Revisioning History Film and the Construction of a New Past* adlı derleme kitabında tarihsel filmleri farklı yönleriyle ele alarak geniş bir değerlendirme ortaya koymuştur. Buna göre, yazılı tarih ile perdeye yansıtılan tarihi karşılaştırmanın aksine her ikisinin de geçmişi bugün üzerinden nasıl ele aldığına odaklanılmalıdır. Filmin tarihsel gerçekliğini sorgulamak yerine, “*film tarihsel bir dünyayı nasıl yaratıyor.*”³⁴ sorusuna cevap aranmalıdır.

Filmleri, ana akım drama, belgesel drama ve yaratıcı drama olarak üç başlık altında değerlendiren Rosenstone, *History on Film/Film on History* adlı kitabında ana akım sineması için şunları söyler: “*Ana akım sinema ister belgelenmiş kişilere odaklanarak ister kurmaca karakterlerle yaratarak bu insanları önemli bir olay veya hareketin içine yerleştiresin, tarihsel düşünceyle aynı biçimde bu karakterler tarihsel bir sürecin içindedirler. Onların gözlerinden ve hayatlarından, maceralarından ve aşklarından, grevleri, istilaları, devrimleri, diktatörlükleri, etnik çatışmaları, bilimsel deneyleri, savaşları, politik hareketleri, Holocaust’u görürüz. Fakat görmekten çok yaparız, aynı zamanda hissederiz. Görüntüleri kullanarak, müzik ve ses efektleriyle,*

³³ Ferro, s.97.

³⁴ “Geçmişi hayata getiren kurallar, kodlar ve stratejiler nelerdir? Yazılı kelimenin yapamayacağı geçmiş için film ne yapar?” Robert Rosenstone, **Revisioning History Film and the Construction of a New Past**, New Jersey 1995, s.4.

konusulan kelimelerle, dramatik film doğrudan duyguları hedefler. Geçmişin sadece bir görüntüsünü sunmakla kalmaz, o görüntü hakkında güçlü bir duyguya sahip olmamızı ister. Dünyayı şimdiki zamanda resmederken film sizi tarihin tam ortasında bırakır, geçmişle aranızdaki mesafeyi yok etmeye çalışır. Film, tarihin acı verdiği dersini öğretmez, seyircini acıyı(ya da hazzı) deneyimlemesini ister.”³⁵

Tarih, sinema ve siyaset gibi alanlarda çalışmalar yapmış olan bir başka Amerikalı Tarihçi Robert Brent Toplin, sinema-tarih ilişkisi üzerine çeşitli kuramsal yaklaşımlar geliştirmiştir. Toplin, *The Filmmaker as Historian* adlı makalesinde, tarihçilerin medya ve sinemaya kuşkucu ve mesafeli bir anlayışla yaklaştıklarını belirterek, tarihçilerin sinemayı geçmişin temsili olarak değerlendirmemelerini eleştirmiştir. Toplin ayrıca sinemacıların da artık birer tarihçi gibi dikkate alınması gerektiğini vurgulamıştır.³⁶

Toplin, *History By Hollywood: The Use and Abuse of the American Past* adlı kitabında ise, sinemacıların tarihi nasıl algıladığını sorgulamış, sinemasal olarak tarihe dört ayrı bakış açısı üzerinden yaklaşıldığını ortaya koymuştur:

1. Gerçek ve kurmacanın karışımı.
2. Belirli bir sonuca ulaşmak için kanıtların şekillendirilmesi.
3. Geçmişin hikayelerinde bugün için mesaj önerileri.
4. Geçmişte “büyük adam” perspektifini geliştirmek için belgesel tarzına başvurmak.³⁷

Harvard Üniversitesi’nde Sinema dersleri veren Osmanlı Tarihçisi Cemal Kafadar, sinema-tarih ilişkisi üzerine yorum getiren ilk Türk tarihçilerinden birisidir. Kafadar, evveliyat kavramından söz ederek görsel kültürün bir devamı olan sinemanın seyir kültürünün bir parçası olarak değerlendirmesi gerektiğini ifade etmiştir: “*Osmanlı nesir yazımında alt tür olarak “Evveliyat” denilen bir tür vardır, bilmem hiç duyduunuz mu? Bunlar genellikle mecmualar içinde bir iki sayfalık kısa*

³⁵ Robert Rosenstone, **History on Film/Film on History**, Edinburgh 2006, s.15-16, aktaran; Erkılıç, s. 42.

³⁶ Robert Brent Toplin, “**The Filmmaker as Historian**”, *The American Historical Review*, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), s. 1210-1211.

³⁷ Erkılıç, s.50.

bölümler oluşturur. “Her şeyin ilkini yapan kişi” üzerine kısa birer satırlık girdilerden oluşur... Ben de kahvehaneler ve meddah hikayeleri gibi konular üzerinde yıllarca çalışan bir tarihçi olarak bilhassa “seyir kültürü” açısından bir şeyler söylemek istiyorum. Yani sinema tarihinin o tarafıyla sahnenin beri yanında izleyiciler tarafındaki konumuyla ve evrimiyle ilgili bir şeyler söylemek istiyorum... Bunu düşünmeye başlayacaksak şüphesiz ki Osmanlı seyir kültüründen ve onun erken tarihinden yola çıkmamız gerekecektir zannediyorum...Seyir kültürünün oluşumu, seyir kültürünün oluşumu ve evrimi, burada da hayretin rolü dedim başta, genel olarak görsel kültürün değişiminin tarihi muhakkak bence sinema tarihinin arka planında hiç olmazsa ele alınması gereken konular.”³⁸

Kafadar, sinema filmlerinin artık tarihsel bir belge olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşünür. O’na göre sinema filmleri ister haber filmi ister kurmaca film olsun, içerisinde çekildikleri dönem hakkında birçok tarihsel malzeme barındırırlar. Bu konuda Kafadar, Ahmet Gürata’yla yapmış olduğu söyleşi de şunları söylemiştir: “Bir kere filmlerin kendisi artık tarih. Bir belge gibi. Bilhassa sinema teknolojisinin geliştiği bir, bir çeyrek yüzyılı, tarihi bir dönem olarak düşünürsek, filmler bizzat bunun belgesi oluyor. 1920’leri çalışıyorsunuz, o yıllarda çekilmiş belgeseller, haber filmler, erken aktüalitelere var. Ayrıca o filmler, -bilhassa kurgu film dönemine geçildiği, uzun metrajlı filmlerin yaygınlaştığı zamanlarda- üzerinde çalıştığımız toplumların kültürlerini, değerlerini, ideolojilerini, hayata ve geçmiş yaklaşımlarını çalışmak için birer belge. İlk akla gelen bu oluyor. Nasıl gidip o yılların gazetelerine bakıyorlarsa, o yılların filmlerini de ele almayı düşünmeliler.”³⁹

Ahmet Yaşar Ocak, Türkiye’de tarihsel film yapımında anlatılan konunun birçok yönüyle ele alınmamasından şikayet eder. Bu da tarihe bakışımızın bir yansımasıdır. Sinema da yansıtılan kişi veya konu, tarih algımızın bir sonucu olarak aşağılanır veya yüceltilir: “O zaman iş zaten başarısızlığa mahkum. Çünkü bu repliklere yansıyor, aktör ve aktrisleri rollerine yansıyor. İstanbul’un fethini Osmanlı

³⁸ Cemal Kafadar ve diğerleri, “Sinema ve Tarih”, Türk Film Araştırmalarına Yeni Yönelimler 5 (Yay.Haz.Deniz Bayraktar), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 16-17.

³⁹ Ahmet Gürata, “Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı” Cemal Kafadar ile Söyleşi, Kebikeç Dergisi, Sayı:27(2009), s.109.

Devleti'nin kuruluşunu, İstiklal Savaşı'nı, yalnızca Türk kahramanlığı açısından perdeye yansıtıyor ve yüceltiyorsunuz. Dolayısıyla Fatih'i, Osman Gazi'yi, Atatürk'ü yaşayan, eksiklikleri, kıskançlıkları, hırsları, gururları, kısaca erdemlerinin yanında defoları da olan tabii varlıklar, insani yanları olan yaşayan kişilikler olarak değil, "yarı tanrılar" olarak yansıtıyorsunuz. Mesela bizde Milli Mücadele filmleri hep böyle olmuştur. Son örnek Mustafa(Can Dündar, 2008) filmi etrafındaki anlamsız ideolojik tartışmalar hep bu zihniyetin, kısaca tarihi resmileştiren, kutsallaştıran, tek kişiye indirgeyen ideolojik duruşumuzun ürünüdür bence... Bizim çoğu tarihi romanda ve filmlerimizde kahramanların replikleri sanki vecizeler külliyatıdır.”⁴⁰

Ocak, tarihi filmlerin tarihsel gerçeklere uygunluğu konusunda da görüşlerini dile getirmiştir. Ocak'a göre bir tarihsel film, o zaman ve mekana, dönemin dünya görüşüne uygun olduğu sürece sinemanın kurgusal yönünden faydalanabilir: *“Mesela siz Waterloo filminde Napolyon'u kazanmış gösteremezsiniz. Ama her zaman bire bir tarihi gerçeğe uygunluk söz konusu olmamalı romanda ve sinemada. Bence bir tarihi olay içinde, aslında hiç de o olayda yaşanmamış bir olay veya hiç yaşamamış bir şahsiyet üreterek fevkalade bir tarihi roman yazabilir veya film çekebilirsiniz... Kovadis'i ele alın, Ben Hur'u ele alın mesela. O filmlerdeki olay ve kahramanlar tamamen ayal ürünüdür. Ama o roman ve filmler sizi alır o dünyaya taşır ve siz onlarla birlikte o dünyayı solur, o dünyayı yaşarsınız.”⁴¹*

İlber Ortaylı, sinema ve tarihsel filmler ile ilgili yorumlarını çeşitli konferanslarda ve televizyon programlarında dile getirmiştir. Ortaylı, sinemanın kitleleri yönlendirmede çok etkili bir alan olduğunu belirterek sinemacıların tarihsel bir konuya eğilirken çok dikkatli olması gerektiği vurgulamıştır: *“Rejisör, film yapımcısı çok bilgili olmak zorundadır. Çünkü sinema çok etkili bir daldır. Çok yararlı olabilir, kitleleri eğitebilir, saptırabilir, cahilleştirebilir, cehalete sürükleyebilir. Unutmayın, Amerikan gençliği Vietnam Harbi'nin kendilerinin kazandığını düşünüyor. Çünkü bu Rambo filmleri o kadar değişik bir Vietnam Harbi tarihi getirdi ki, zavallı kitlenin büyük çoğunluğu o harbi kaybettiklerini değil*

⁴⁰ Kudret Emiroğlu ve Ergi Deniz Özsoy, “Sinema Sevgisinden Tarihe...Ahmet Yaşar Ocak'la Sohbet”, Kebikeç Dergisi, Sayı:28(2009). s.17.

⁴¹ Ahmet Yaşar Ocak'la Sohbet, s.18.

kazandıklarını zannediyor babalarının. İşte size tarihi, filmin tarihi, sinemanın daha doğrusu tarih bilgisinin sinemanın elinde ne hale getirilebileceğinin bir örneği. Bunu sırf oraya hasretmeyelim, başka yerlerde de aynı şey yapılabilir.”⁴²

Ortaylı, Türkiye’de tarihi film veya dizi yapımında başarılı olamadığımızın da altına çizmektedir. *“Türkler maalesef tarihi film yapamazlar. Bir İtalyan bir Fransız sinemasının, bir Macar sinemasının, Polonya’nın büyük rejisörleri senaristleri vardır. Bu adamlar büyük tarihçiler gibidirler. Bu tür insanlar Türkiye’de yok. Bizim senaristlerimiz fevkalade zayıf. Sağcı olsun, solcu olsun, kendi hastalıklarıyla malul adamlar. Bir meseleyi maalesef encamı ve efradıyla tetkik edip değerlendirmekten, uygun ve uygunsuz yönleri ayıklamaktan bihaberler.”⁴³*

Yıldız Teknik Üniversitesi’ne Tarih ve Sinema adıyla dersler veren Teyfur Erdoğan, tarih ve sinemayı; tarihin konusu, tarihin kaynağı ve tarihin refleksi olarak üç başlık altında ele alır. Bu üç başlığın filmler ve diziler yoluyla işlendiğini vurgulayan Erdoğan, bu çalışmaların tarihi yansıtmakta çok da başarılı olamadıklarını ifade etmiştir: *“Dizi ve filmler bizi aydınlatıyor ama tarihçiler bu aydınlatmanın ‘Zararlı aydınlatma’ olduğunu altını çizmektedirler. Maalesef görsel medya şu an akademik olmayan tarihçilerin elindedir. Bu da asıl tarihçileri kızdırmaktadır. Tarihi inşa ederek kurgu yapmaya çalışıyoruz ama gerçek ve hayal ayrımı yapamıyoruz. Filmler tarihsel ve tarihi olarak ikiye ayırmak mümkündür. Tarihi eski demektir. Tarihsel ise tarihten bahseden demektir. Eski tarihli yani 50-100 yıl önceki filmler bize eski kostümleri, eski evleri ve eski insanları göstermektedir. Tarihi filmler kendi dönemleri için dil ve görüntü sunmaktadır. Filmler genellikle insanlara bir şeyler aşulamak için vardır. 1980 de çekilen bir 1908 filmi sadece kurmacadan ibarettir. Tarihi bir belge oluşturma gibi amacı yoktur.”⁴⁴*

⁴² “İlber Ortaylı ve Sinema Rejisörlüğü”, https://www.youtube.com/watch?v=O_P7TtN_I2k(Erişim Tarihi 23.08.2017).

⁴³ “Türkler Tarihi Film Yapamaz” başlıklı haber, <http://www.hurriyet.com.tr/ilber-ortayli-turkler-tarihi-film-yapamaz-23719668>(Erişim Tarihi 23.08.2017).

⁴⁴Teyfur Erdoğan, **Beyaz Perdeye Yansıyan Geçmiş; Tarih-Sinema İlişkisi**, <http://byhi.klu.edu.tr/Sayfalar/4692-beyaz-perdeye-yansiy-an-gecmis-tarih-sinema-iliskisi-baslikli-konferans-duzenledi.klu>(Erişim Tarihi 23.08.2017).

Abdülhamit Kırmızı, tarih ve sinema ilişkisine farklı bir yönden bakarak yeni bir yorum getirmiştir. Kırmızı'ya göre, tarihçilerin filmleri eleştirme hakkı olduğu gibi sinemacının da tarihçilerinin oluşturmuş olduğu tarihi eleştirebilme hakkı vardır. Çünkü tarihçi de sinemacı gibi eserini oluştururken ister istemez kurgu gücüne başvurmaktadır: *“Demek istediğim, tarih filmi hakkında tarihçinin ileri geri konuşma hakkı varsa, sinemacı da tarihçinin yazdığını eleştirebilmelidir. Filmdeki hikayeler hem tarihin hem sinemanın bir parçasıdır; her tarih kitabı da ister istemez imajinasyon ve kurgu kullanır. Tarihçinin bir filmi eleştirdiği gibi sinemacının da bir tarihçinin dilini, üslubunu, muhayyilesini, kurgu ustalığını değerlendireceği günler ne zaman gelir acaba?”*⁴⁵

Birçok tarihçinin de önemini vurguladığı gibi sinema filmleri, çekildikleri dönemin değer yargılarını, ideolojisini, siyasi ve toplumsal meselelerini yansıttığından tarihten bağımsız değildir. Tarih ilmi gibi insan ve insan faaliyetleriyle ilgilenen sinema, insanların kültürünün ve tarihinin görsel taşıyıcısıdır.

Tarihin sinemayla olan etkileşimi, sinemanın ortaya çıktığı ilk günden itibaren kendisini göstermiştir. Sinema, tarihsel olaylardan esinlenerek ortaya çıkardığı filmlerle hem geçmişi bugün üzerinden yeniden inşa eder; hem de yeni bir tarih yazımı oluşmasına katkıda bulunur. Ayrıca kurgu ve haber filmleri de, toplumsal tarihe katkı sağlamakta; toplumun yaşamından kesitler sunmaktadır.

Elde olan bilgiler ışığında kurgu gücüne başvurarak oluşturulan tarihsel filmlerde, bilinen gerçeklerle bilinmeyenler arasındaki boşluğu doldurmak sinema sanatının gücünü ortaya koymak adına oldukça önemlidir. Zira sinema, tarihçinin bilinmeyen dediği bu alanda kendisini göstererek yeni bir tarihsel gerçekçilik ortaya koyar. Bu nedenle tarihsel filmlerin, tarihi öğretmek gibi bir arzusu olmamalıdır. Ancak bu filmler, dönem hakkında daha geniş bilgi edinmek isteyen izleyiciye, araştırma yapmak için zemin hazırlamaktadır.

⁴⁵ Abdülhamit Kırmızı, “Sinema-Tarih İlişkileri ve Fetih 1453”, Hayal Perdesi 27(Mart-Nisan 2012), s.25.

Çalışmanın sonraki bölümlerinde Osmanlı tarihini ele alan tarihsel filmler, tarih-sinema ilişkisi üzerinden değerlendirilecek; bununla birlikte dönemin tarih algısının bu filmler üzerindeki etkisi de ortaya konulacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

BAŞLANGICINDAN 1950'YE KADAR TÜRK SİNEMASININ GELİŞİMİ VE İLK TARİHSEL FİLMLERDE OSMANLI DEVLETİ'NE BAKIŞ

Sinema, icadından kısa bir süre sonra 19.yy.'ın sonlarından itibaren başlangıçta küçük çaplı girişimcilerin çabalarıyla Beyoğlu'nda kendisini göstermeye başlamış, Birinci Dünya Savaşı sırasında devlet tarafından siyasi amaçlarla kullanılmış, sonrasında ise ticari kazanç elde etmek için kurulan özel film şirketleriyle faaliyetlerine devam etmiştir.

Kuruluş yılı 1914 olarak kabul edilen Türk sineması, 1950 yılına kadar 142 film üretmiş olup bu filmlerden yalnızca 10 tanesi tarihsel film türündedir.⁴⁶ Bu dönemde Türk sinemasının tarihsel film türüne fazla eğilmemesinin sebepleri arasında, tarihsel filmlerin maliyetinin diğer filmlere göre çok daha fazla olması, yönetenlerin yeni kurulan bir devlet yapısının getirmiş olduğu sorunlarla uğraşması ve bu nedenle sinemaya gerekli önemin verilmemesi gösterilebilir.

Bu bölümde, Sinemanın Türkiye'de 1950 yılına kadar gelişimi, Osmanlı İmparatorluğunda Sinema, Tiyatrocular Dönemi ve Geçiş Dönemi olarak üç başlık altında değerlendirilerek Türkiye'de yapılmış ilk tarihsel filmlerde, Osmanlı Devleti'ne bakış ortaya konulacaktır.

⁴⁶ Türk Sineması Araştırmaları sitesinin verilerine göre hesaplanmıştır.
www.tsa.org.tr (Erişim Tarihi 01.11.2017)

2.1. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA SİNEMA

2.1.1. Sinemanın İmparatorluğa Gelişi

28 Aralık 1896 yılında Paris'te Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin alt katında Lumiere Kardeşler'in ilk sinematograf gösterisinden kısa bir süre sonra, Lumiere Kardeşler'in ilk operatörlerinden olan Eugene Promio, İstanbul'a gelerek Haliç'te ve Boğaziçi'nde çekimler yapmıştır. Promio anılarında İstanbul deneyimi hakkında önemli bilgiler aktarır:

“Osmanlı İmparatorluğu'na yaptığım geziye gelince, kamerayı bu ülkeye sokmada karşılaştığım zorluğa başka hiçbir yere rastlamadım. Abdülhamit yönetimindeki o dönemde, kolla çalıştırılan her aygıt tehlike sayılıyordu. İmparatorluğun sınırlarından geçebilmem için Fransız elçisinin araya girmesi ve kimi görevlilerin ellerine sanki yanlışlıkla tutuşturduğum paraları geri almayı unutmam gerekti. Böylece İstanbul, İzmir, Hayfa, Kudüs ve başka kentlerde çalışabildim.”⁴⁷

II. Abülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'na hatıralarına göre, Osmanlı Devleti'nde ilk film gösterimi, Bernard adlı bir Fransızın, sarayın büyük bir salonuna perde kurarak Padişah ve saray mensuplarına film göstermesi ile Yıldız Sarayı'nda yapılmıştır:

“İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zaman sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslanır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi.”⁴⁸

Osmanlı Devleti'nde halka açık ilk sinema gösterileri ise Pera semtinde gerçekleşmiştir. Fransız Pathe Yapımevi'nin İstanbul temsilcisi olan Romanya

⁴⁷ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul 2007, s.9-10.

⁴⁸ Ayşe Osmanoğlu, **Babam Sultan Abdülhamid**, Timaş Yayınları, İstanbul 2016, s.75.

Uyruklu Sigmund Weinberg, Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki Sponeck Birahanesi'nde büyük bir ihtimalle 1896 yılı sonlarında sinematograf gösterileri düzenlemeye başladı.⁴⁹ Çok geçmeden Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kıraathanesi de sinematograf oynatmaya başlamıştı. Ertesi yıl Cambon adında bir Fransız Weinberg'in Pathe markalı makinesinden daha iyi bir makine ile yurda gelerek film göstermeye başlamış, Weinberg'e göre daha fazla rağbet görmüştü. 1908 yılında Weinberg'in Tepebaşı'nda açmış olduğu *Pathe Sineması*, ilk yerleşik sinema salonuydu. Cevat(Boyer) ve Murat Beyler tarafından açılan *Milli Sinema* da, Fevziye Kıraathanesi'nin yerine açılmıştı.⁵⁰

Sinema aslında Osmanlı Devleti'nde ve İstanbul'da değil, sadece Pera yani Beyoğlu semtinde kendini göstermiştir. İzleyicinin büyük bir bölümü levanterler veya yabancı uyruklu kişilerden oluşuyordu. Gösteriler için dağıtılan el ilanları bile Türkçe dışında her dilde basılmıştı. Bununla birlikte Pera'dan Osmanlı'ya giren Sinema, yavaş yavaş imparatorluğun diğer kentlerine yayılmaya başladı. Ancak sinema, İkinci Meşrutiyet'in ilanına kadar bir sığıntı gibi yaşamaya devam etti. II.Abülhamit'in elektriğin uzun süre İstanbul'da kullanılmasına izin vermemesi bunun en önemli sebebidir.⁵¹ Sinema, İkinci Meşrutiyetten sonra bulduğu rahat zemin ile imparatorlukta başta İstanbul olmak üzere İzmir ve Selanik'de oldukça yaygın bir hale gelebilmiştir.

İstanbul halkının bu yeni buluş karşısındaki hayret ve şaşkınlığını o yıllarda Galatasaray Lisesi öğrencisi olan, geleceğin mizah yazarıERCÜMENT TALU'nun ağzından dinleyelim: “...*Tren kalktı, bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi!Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kımıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya ben de korkmadım değil. Lakin merak galip gelip de beni iskemleye mihladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti. İki dakika ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi*

⁴⁹ Burçak Evren'e göre İlk film gösterimini yapan kişi Sigmund Weinberg değil Dr. Henri'dir. bkz; Burçak Evren, **Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1995, s.35.

Rakım Çalapala'ya göre ise, sinemayı ülkeye ilk sokan kişi Didon adındaki bir Fransız ressamdır. bkz; Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2010, s.15.

⁵⁰ Nijat Özön, **Türk Sinema Tarihi 1896-1960**, Doruk Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 39-40.

⁵¹ Nijat Özön, **Sinema, Uygulama, Sanatı**, Tarihi, Hil Yayınları, İstanbul 1985, s.335.

seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seyirttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman. Onu önceden göstermiş olsalardı salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu.”⁵²

2.1.2. İlk Belgesel Filmler ve Manaki Kardeşler

Türkiye hakkındaki ilk belgesel filmler daha çok II.Meşrutiyetin ilanında sonra başladı. Meşrutiyet’in ilanıyla sonuçlanan devrim eylemi ve bununla ilgili olan haber filmleri ülkede gösteriliyordu. Örneğin *Genç Türk Devrimi* adlı belgesel Meşrutiyet’in ilk yıl dönümünde İstanbul’da gösterilmiştir. Ayrıca İstanbul’da yaşanan gündelik hadiseler de filme alınıyordu. *A Big Fire in Constantinople(İstanbul’da Bir Yangın)* adlı belgesel yangın söndürmekle görevli olan tulumbacıların çalışmasını filme alan değerli bir belgesel filmidir.⁵³

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde, Türk sinemacılar tarafından çekilen ve elimizde olan en eski film Makedonya Asıllı Manaki Kardeşlerin 5-26 Haziran 1911’de Sultan V. Mehmet Reşat’ın Üsküp, Manastır, Kosova ve Selanik ziyaretini kayda aldıkları haber filmidir. Bu haber filmi Makedonya Sinematek Arşivi’nde bulunmaktadır. Türkiye’den başka Romanya, Makedonya, Yunanistan, Arnavutluk ve eski Yugoslavya’nın da sahip çıktığı Manaki Kardeşler, Osmanlı İmparatorluğunun ilk sinemacılarıdır. Makedonya’nın o dönemde Osmanlı sınırları içerisinde olması, Manakilerin Osmanlı vatandaşı olduğu gerçeğini ortaya koyar. Manakilerin ilk Türk sinemacıları olduğu tezini de ilk kez Burçak Evren ortaya atmıştır. Evren’e göre Osmanlı uyruklu olan Manakiler, eserlerinde daima Türk ibaresi kullanmışlardır. Bu nedenle Manaki Kardeşler, Türk sinemasının ilk sinemacıları olarak kabul edilmelidir.⁵⁴

Balkan savaşları sırasında sinemanın belgesel tarih için önemini kavrayan yerli kuruluşlar da ortaya çıktı. Rumeli Muhacirin-i İslamiye Cemiyeti Merkez-i

⁵² Burçak Evren, **Türk Sinemasının Yüz Yılı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2014, s. 20-21.

⁵³ Evren, a.g.e. , s.36.

⁵⁴ Burçak Evren’in tezi için bakınız; Burçak Evren, **a.g.e.** , s. 30-31.

Umumisi bu kuruluşlardan birisidir. Cemiyet adına Umum Kâtip H. Hüsameddin, dönemin Dâhiliye Nazırı Talat Bey'e bir mektup göndererek, savaşın acılarını anlatan bir film yapılmasını istedi. Eğer böyle bir film meydana getirilseydi, Balkan Savaşı adına elimizde eşsiz bir belgesel film olabilirdi. Ancak filmin çekilmesi için gerekli izinler alınamadı.⁵⁵

2.1.3. İlk Sansür Uygulamaları

Osmanlı Devleti'nde sinema faaliyetlerini düzene koymak ve bu faaliyetleri kontrol altında tutabilmek için ilk nizamname 29 Mart 1903 yılında hazırlandı. Buna göre, Osmanlı Devleti'nde sinema gösterimleri yapma hakkı 35 yıl süreyle Müslim ya da gayrimüslim ayrımı yapmadan herkese veriliyordu. Yabancı ülkelere ait görüntülerden edebe ve ahlaka aykırı olmayanlar büyük şehirlerde halka seyrettirilecek; fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz görüntüler izlettirilmeyecekti.⁵⁶

Sinema faaliyetlerine yönelik ilk sansür ise Osmanlı Hükümetinin 20 Haziran 1908'de aldığı karardır. Ancak sinema filmleri için çıkartılan sansür kararları, İmparatorluğunun altyapısal iktidarını sınırlayan etkenler ve alt politik mücadele nedeniyle başarıya ulaşamamıştır. Ayrıca dış güçlerin ve yerel güçlerin artan etkisi ve ulaşım eksikliğinden kaynaklanan devlet kapasitesinin zayıflığı devletin uygulamaya çalıştığı sinema politikasının istenilen düzeyde etkin olamaması sonucunu doğurmuştur.⁵⁷

2.1.4. Türk Sinemasının Başlangıcı:

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı

Türk sinemasının başlangıcı olarak 14 Kasım 1914 yılı kabul edilmektedir. Fuat Uzkınay tarafından filme alınan, "*Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*", bu

⁵⁵ S.Önder, A.Baydemir, "**Türk Sinemasının Gelişimi(1895-1939)**", Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:6, Sayı:2(Aralık 2005), s.117-118.

⁵⁶ Yalçın Lüleci, **Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat**, İskenderiye Kitap, İstanbul 2015, s. 420.

⁵⁷ Serdar Öztürk, "**Türk Sinema Tarihinin Alt Politikası(1896-1923)**", Selçuk İletişim Dergisi, C:8 Sayı:1(2013), s.255.

tarihte oluşturulmuş ve film, Türk sinemasında çekilmiş ilk film sayılmıştır. Ancak film günümüze ulaşmadığı gibi, hiçbir zaman çekilmediği veya çekilirken iyi sonuç alınmadığı iddiaları da ortaya atılmıştır. Ancak böyle bir film çekme ihtiyacına nasıl geldiğini anlamak için o dönemde yaşanmış siyasi gelişmelere bakmak gerekir.

Birinci Dünya Savaşı, Avusturya-Macaristan veliahdının Saraybosna'da öldürülmesini takip eden bir ay içinde birden fazla devletin birbirlerine savaş ilan etmesiyle patlak verdi. Başlangıçta tarafsız durumda olan Osmanlı İmparatorluğu, bu tutumunu fazla koruyamayarak Almanya'nın başını çektiği İttifak devletleri safında savaşa dahil oldu.⁵⁸

Osmanlı İmparatorluğunun 11 Kasım 1914'te İtilaf Devletleri'ne savaş ilan etmesi ülkede milli duyguların körüklenmesine sebep oldu. Milli duyguların daha fazla yükselmesi için Hükümet de bazı propagandalar yapıyordu. Bunlardan birisi de Ayastefanos'taki Rus Abidesinin yıkılma kararıdır. Bu anıtın Osmanlı tarihindeki yeri oldukça kötüdür. 93 Harbi olarak bilinen 1876-1877 Osmanlı-Rus Savaşı'nın kazanan Ruslar, zaferlerini taçlandırmak için İstanbul'a yaklaştıkları en uç nokta olan Ayastefanos'ta bir abide diktirmek istemişlerdi. Çeşitli tartışmalardan sonra da anıt, bir zafer anıtının aksine bir hayır kurumu olarak tasarlandı. En alt kata savaşta ölen Rus askerlerinin kemikleri, üst kata da papaz ve muhafızların odaları ve Rus mimarisi stilinde bir kubbe yapılmıştı. Bu savaşın toplumda bıraktığı derin üzüntüyü iyi bilen hükümet, milli duyguları körüklemek adına savaş sonunda yapılan bu Rus Abidesini yıkmak için karar aldı.

Yıkılma hazırlıkları tamamlandığında bu olayın filme alınması fikri gündeme geldi. Avusturya'dan Şaşa Film adlı bir firma bu hadiseyi filme almayı kabul etti. Ancak daha sonra böyle milli bir hadiseyi yabancı bir sinemacının filme almasına itiraz edilerek bu eylemin bir Türk sinemacı tarafından çekilmesi kararlaştırıldı. Bugünkü İstanbul Erkek Lisesi olan o zamanki adıyla İstanbul Sultanisi'nin Dahiliye

⁵⁸ Harbiye Nazırı Enver Paşa, Almanya'nın Breslau ve Goeben(Yavuz ve Midilli) zırhlılarını Osmanlı filosuna katarak 29 Ekim 1914'e Rusya'nın Karadeniz sahillerini bombalattı. Buna karşılık olarak da Rusya 2 Kasım, İngiltere ve Fransa ise 5 Kasım 1914'te Osmanlı Devleti'ne karşı savaş ilan etti. bkz; Kemal Karpat, **Kısa Türkiye Tarihi**, Timaş Yayınları, İstanbul 2012, s.95.

Müdürü Fuat Uzkınay, kendi gayreti ve çabasıyla okulda sinema gösterimleri düzenliyordu. Bu işin altından kalkabilecek tek kişiydi. Böylece abidenin yıkımı sırasında yapılacak çekim Uzkınay'a emanet edildi. 14 Kasım 1914'te Cumartesi günü saat 9.30'da abide askerlerimiz tarafından yıkılmaya, Fuat Bey de bu hadiseyi 150 metre geriden filme almaya başladı. Oldukça sağlam olan abidenin yıkımı tam üç ay sürmüş, Fuat Bey'de 300 metre uzunluğunda olarak olayı filme almıştır.⁵⁹

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı, maalesef günümüze ulaşmamıştır. Bu belgesel filminden uzun süre hiç kimse haberdar olmamış, film sonraları ise "İlk Türk Filmi" olarak kabul edilmiştir.

2.1.5. Merkez Ordu Sinema Dairesi

Savaşın ikinci yılından sonra sinemanın propaganda gücü anlaşılmıştı. Harbiye Nazırı ve Başkumandan Vekili olarak Almanya'ya yaptığı bir gezi sırasında Alman ordusunda bir sinema kolu olduğunu gören Enver Paşa, Osmanlı ordusunda da bir sinema kolu oluşturulması için emir verdi. Böylece *Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD)* 1915 yılında kurularak başına da Osmanlı Devleti'ne sinemayı getiren kişi olarak kabul edilen Sigmund Weinberg getirildi. Fuat Uzkınay Weinberg'in yardımcısı oldu. Cephelerde savaşan birliklerin hareketlerini ve önemli olayları saptamak, müttefik ülkelerden gönderilen yeni silahların kullanımını gösteren eğitim çalışmalarını takip etmek ve askeri fabrikaların çalışmaları ile ilgili filmler yapmak, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başlıca görevleri arasındaydı.⁶⁰

Weinberg'in ilk filmlerinde Enver Paşa'nın atları ve yeni doğan çocuğunu gösteren parçalar da yer alıyordu. Ayasofya'daki Müze-i Askerinin bir bölümü sinema salonu yapılarak burada halka gerek *MOSD*'in çektiği filmler, gerekse müttefiklerin gönderdiği askeri filmler gösteriliyordu.⁶¹

⁵⁹ Nurullah Tilgen, "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", Kebikeç, Sayı:28(2009), s.115; Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması I*, Kitle Yayınları, İstanbul 1994, s. 12-13.

⁶⁰ Evren, s.56.

⁶¹ Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi 1896-1960*, s.52.

O sıralar ülkedeki tek sinema kurumu olan *MOSD*, aktüalite filmler dışında film yapma imkanına sahip değildi. Avrupa’da o sıralar konulu filmler yapılıyor, böylece halk düşman devletlere karşı nefret ve öfkeyle dolup taşıyordu. Konulu film meydana getirme düşüncesi Weinberg tarafından ortaya atıldı. Ancak Weinberg savaş propagandası yapan bir film değil, sadece sahnedeki bir temsili filme aktarmak istiyordu. Zaten savaş konulu bir film yapmak için şartlar da elverişli değildi. Weinberg, bir tiyatro oyunu olan *Leblebici Horhor*’u çevirmeye başladı. Fakat çekimler bitmeden başrol oyuncularından birinin ölmesi üzerine film yarıda kaldı.⁶²

Konulu film çekmekte ısrarcı olan Weinberg, bu sefer *Himmat Ağa’nın İzdivacı* adlı bir oyunu filme almaya karar verdi. Bu kez de oyuncuların çoğu silah altına alınca film bir önceki deneme de olduğu gibi yarım kaldı.⁶³ Bu yarım kalan film denemesi, ancak savaş sona erdikten sonra Uzkınay tarafından tamamlanabildi.

İki film denemesi de yarıda kalan Weinberg’in üçüncü bir film çekme girişimine fırsatı olmadı. 27 Ağustos 1916 yılında Osmanlı ile Romanya arasında savaş başlayınca, Romen asıllı olan Weinberg *MOSD*’ndeki görevinden uzaklaştırıldı. Dairenin başına yardımcısı Fuat Uzkınay getirildi.

2.1.6. İlk Konulu Filmler: Pençe ve Casus

1913 yılında kurulan *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*, Balkan savaşı sırasında, ordu ile sivil halk arasında bağ kurmak, sivil halkın maddi ve manevi desteğini orduya ulaştırmak için çalışmalar yapıyordu. Dünya Savaşı’nın çıkmasıyla da yükü iyice ağırlaşan Cemiyet, gelir kaynaklarının genişlemesi için çeşitli alanlarda çalışmalara katılıyordu. Kurum, bir kamera getirterek sinema işine de el attı ve *MOSD*’ne benzeyen aktüalite filmler çekmeye başladılar.⁶⁴ Kurumun üyelerinden biri olan Sedat Simavi, Derneğin Müdürü Dr. Hikmet Bey’e, bu kısa filmlerin yetersiz olduğunu, hikayeli uzun filmler çevrilmesiyle halktan daha çok rağbet göreceklarini bildirdi. Üstelik böylece derneğin yüksek gelir sağlayacağını ve ülkede

⁶² Özön, s.53.

⁶³ Esin Coşkun, *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Phoenix Yayınevi, İstanbul 2009, s.17-18.

⁶⁴ Rakım Çalalpa, “Türkiye’de Filmcilik”, *Kebikeç*, Sayı:28(2009), s.106.

gerçek manada sinemacılığın da başlayabileceğini söyledi. Kurulun ikna edilmesiyle Simavi'nin yönetmenliğinde bir çalışma birliği oluşturuldu. Artık Türk sinemasında ilk konulu filmlerin çevrilmesi için bütün olanaklar sağlanmıştı.⁶⁵

Servet- Fünun yazarlarından Mehmet Rauf'un dört perdelik oyunu *Pençe*, Sedat Simavi'nin sinemaya uyarladığı ilk çalışma oldu. Konusu bakımından oynanması zor bir oyun olan *Pençe*, evlilik ve evlilik dışı aşkın çatışmasını konu ediniyordu. Eserde, evliliği veya aşkı, insanlık için bir pençe olarak gören iki düşünce çatışıyor, sonunda da evliliğin aşktan üstünlüğü vurgulanıyordu. Simavi, o yıllar dikkate alındığında oldukça cüretkar bir konu seçimi yapmış, bu yüzden de birçok olumsuz eleştiri almıştır.⁶⁶

Simavi'nin ikinci yönetmenlik ürünü olan *Casus*, bütün kopyaları kayıp olduğundan hakkında çok az şey bildiğimiz filmlerden biridir. Film Beyoğlu'daki Skatin Palas'ta ve İstanbul'daki Alemdağ Sinemaları'nda gösterilmiştir.

Nijat Özön'a göre film:" *İlk Dünya Savaşıyla ilgili bir casusluk olayını serüven filmi özelliğiyle işlemekteydi.*"⁶⁷ Erman Şener ise, ihtiyatlı olmakla beraber *Casus* filminin senaryosunun Türk sinemasındaki ilk özgün senaryo olabileceğini söylemiştir.⁶⁸

2.1.7. İlk Tarihsel Film Denemesi: Alemdar Vakası

Sedat Simavi, çevireceği üçüncü film için tarihi bir oyunu seçmişti. Celal Esar ve Salah Cimcoz'un 1909 yılında yazdıkları Sultan Selim-i Salis adlı oyunundan esinlenerek hazırlanmakta olan *Alemdar Vakası* veya *Sultan Selim-i Salim* adlı film, tarihsel bir dönemin Türk sinemasında temsil edildiği ilk film olacaktı. Filmin çevrileceğine dair haberler çıktıktan sonra, ileriki dönemin

⁶⁵ Çalapala, s.106-107.

⁶⁶ Özön, s.56-57.

⁶⁷ Nijat Özön, "**Türkiye'de Sinema**", Arkin Sinema Ansiklopedisi, Cilt 2, İstanbul 1976.

⁶⁸ Giovanni Scognamillo, **a.g.e.** , s.30.

sinemadaki Tek Adamı Muhsin Ertuğrul, filmin çevrilmesiyle ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

“...Tarihimizin pek şanlı sahifelerinden birini ihtiva eden Alemdar vakası da sinema objektifi önünde çevrilmeye başlanmış. Nasıl ve ne şerait altında böyle oldukça ağır bir yükün altına girildiğini bilmiyoruz, fakat elimizdeki vesait ile yine sahnelerimizde temsil edilegemekte olduğu gibi yapılacaksa, hürmetten başka bizden hiçbir şey beklemeyen, medar-i iftiharımız olan büyüklerimizin ruhunu bu suretle incitmemiş olsak daha iyi olur. Onların kalplerimizde kuvve-i muhayyilemizin vüs’ati nispetinde büyüyebilecek olan maceralarının birtakım sanata ve tarihe bi-bukuflar elinde bâziçe olmalarını çekmeyiz. Eğer: tekrar ederek, iyi bir sinema rejisörü, iyi bir fotoğraf, iyi bir dekor kalfası ve aslına mutabık elbiseler, o şân-âver zümre-i asâkir temin edilerek yapılmadıysa, deriz ki Müdafaa-i Milliye Cemiyeti’nin muhterem riyasetinin bir ümit ile vermekte olduğu paralar mahalline masruf olmayarak ziyan edilmiştir...”⁶⁹

Alemdar Vakası’nın çevrilmesine kaşı tepkilerin olduğu bu sırada yaşanan çok daha büyük bir gelişme film çekimlerinin durmasına yol açtı. Birinci Dünya Savaşı’nda mağlup olan Osmanlı Devleti, Mondros Mütarekesiyle birlikte yabancı devletlerin işgaliyle karşı karşıya kaldı. Bu durumun bir sonucu olarak da yarı askeri bir kurum olan *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*, sinema faaliyetlerine son verdi ve böylece ilk tarihsel film denemesi başarısızlıkla sonuçlandı.

2.1.8. Malul Gaziler Cemiyeti

Birinci Dünya Savaşı sırasında kurulan *Malul Gaziler Cemiyeti*’nin amacı, savaşta sakat kalan askerlere yardım etmek, onların sivil hayata adapte olmasını kolaylaştırmaktı. Malul Gaziler Cemiyeti de tıpkı *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti* gibi gelir kaynaklarını genişlemek için birçok farklı alanda çalışmalar yapıyordu. Savaşın bitmesiyle birlikte sinema aygıtlarına el koyulacak olan Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin ve dağılan *Müdafaa-i Milliye Cemiyeti*’nin bütün sinema aygıtları *Malul*

⁶⁹ Muhsin Ertuğrul, “Memlekette Sinema Hayatı”, *Temaşa* dergisi, Sayı:6 15 Ağustos 1334(1918) aktaran; Nijat Özön, *a.g.e.* , 58-59.

Gaziler Cemiyeti'ne aktarıldı. Sinema çalışmalarının başına da Fuat Uzkınay getirildi. Usta tiyatrocusu Ahmet Fehim Efendi de, hikayeli filmler yapmak için yönetmen olarak seçilmişti.⁷⁰

Ahmet Fehim Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı eserinden uyarladığı *Mürebbiye* filmi ile konulu film yapımına başladı. Filmde kendisini Mürebbiye olarak tanıtan bir Fransız kadının, cinsel cazibesi ile görev yaptığı konaktaki bütün erkekleri baştan çıkartması konu ediliyordu. Bir Fransız kızının olumsuz özelliklere sahip bir kişi olarak gösterilmesi nedeniyle Fransız Komutan Franche d'Esperey' tarafından filmin Anadolu'da gösterimi yasaklandı. *Mürebbiye* böylece sansüre uğrayan ilk film olarak ayrı bir tarihsel nitelik taşımaktadır.⁷¹

Ahmet Fehim Efendi'nin filme almak için *Mürebbiye*'yi seçmesi işgal devletlerine karşı yapılan bir protesto niteliğindedir. Film yasaklanmasına rağmen Anadolu'da gösterimi gerçekleşmiş ve bu protesto özelliğinden olacak ki, halk tarafından büyük ilgiyle karşılanmıştır.

Ahmet Fehim'in *Mürebbiye*'den sonra yaptığı ikinci ve son filmi Lale Devri döneminde geçen bir aşk hikayesinin anlatıldığı *Binnaz*'dır. Yusuf Ziya Ortaç'ın oyunundan sinemaya aktarılan filmde, güzelliğiyle ün salmış Binnaz ile, ona aşık Efe Ahmet ve Hamza adlarındaki gençler arasında geçen aşk, kıskançlık, arkadaşlık ve kahramanlık temalarıyla kuşatılmış bir öykü anlatılıyordu.⁷² 45 dakika uzunluğundaki film, iki, üç bin liraya mal olmasıyla önceki filmler ile kıyaslandığında daha iyi bir çalışmanın ürünüdür. Filmin çekimlerin bazı bölümleri Topkapı Sarayı ve Ferah Tiyatrosu'nun sahibi Molla Bey'in konağında yapılmıştır. İngiltere, Amerika gibi dış ülkelere satışı gerçekleşen *Binnaz*, elli beş bin lira toplayarak yüksek bir kazanç elde etmiştir.⁷³ Film, tarihi bir olayın yansıtıldığı ilk çalışma olması sebebiyle de tarihin, Türk sinemasındaki ilk temsilidir.

⁷⁰ Özön, s.61.

⁷¹ Serdar Öztürk'e göre, Osmanlı Devleti'nde Mürebbiye filminden önce defalarca sansür kararı çıkarılmıştır. Ancak kararları uygulamada yaşanan sorunlar vardır.

bkz; Serdar Öztürk, **a.g.m.** , s.254.

⁷² 1919 yılında çekilen *Binnaz*, Victor Hugo'nun Marion Delorme adlı oyunundan uyarlanmıştır.

⁷³ Giovanni Scognamillo, **a.g.e.** , s.32

2.1.9. Türk Sinemasında İlk Seri Filmler: Bican Efendi Serisi

Malul Gaziler Cemiyeti, 1917’de Darulbedayi’de sahnelenmeye başlayan ve halk tarafından büyük rağbet gören “Hisse-i Şaya” adlı oyundaki Bican Efendi karakterine oyundan bağımsız bir film yaparak ilk kez güldürü türünde bir film çevirmeye karar verdi. Hisse-i Şaya adlı oyundaki beceriksiz bir tipleme olan Bican Efendi karakterini canlandıran Şadi Karagözoğlu’nun, karakteri canlandırmadaki başarılı temsili, bu tiplemenin sinemaya uyarlanmasının en büyük sebebidir.

Karagözoğlu, eşi Şehper Hanım, Darülbedayi oyuncularından İ. Galip, Vasfi Rıza ve Behzat’ı yanına alarak hem oyuncu, hem yönetmen hem de senarist olarak çalışmaya başladı. Bican Efendi çevresinde geliştirdiği bir hikaye ile *Bican Efendi Vekilharç(1921)*’ı çekti.⁷⁴ 22 dakikalık bir film olan Bican Efendi Vekilharç, mizah anlayışıyla Charlie Chaplin’in Şarlo karakterini anımsatır ve diğer denemelere oranla daha fazla sinematograf özellikler taşımaktadır.

Filmin çok tutmasıyla birlikte de *Bican Efendi Mektep Hocası (1921)* ve *Bican Efendi’nin Rüyası (1921)* adlarıyla iki film daha yapılır. Böylece Bican Efendi serisi Türk sinemasının ilk seri filmleri olarak Türk sinema tarihindeki yerini almıştır.

2.2. Türk Sinemasında Tiyatrocular Dönemi:

Muhsin Ertuğrul (1922-1938)

1922-1938 yılları arasında birkaç istisna dışında Muhsin Ertuğrul’dan başka hiç kimse film yapım işine girmediğinden, Türk sinemasında bu 17 yıllık döneme Tiyatrocular veya Muhsin Ertuğrul Dönemi adı verilir. Muhsin Ertuğrul, çoğunluğu Darülbedayi sanatçılarından oluşan bir ekiple Türk sinemasında 17 yıl boyunca birçok film oluşturmuştur. On yedi yıllık bu dönem için sinema tarihçileri farklı

⁷⁴ Burçak Evren’e göre, Bican Efendi Serisinin ilk filmi 1921 yılında çevrilen Bican Efendi Vekilharç değil, 1917 yapımı olan Bican Efendi Belediye Müfettişi’dir. bkz; Burçak Evren, **a.g.e.** , s.62,65.

yorumlar getirmişlerdir. Bir kısım sinema tarihçisi, Muhsin Ertuğrul'un kaynak aldığı eserden sahne düzenine kadar tiyatronun olanaklarıyla bir sinema dili oluşturduğunu, sinemanın kendi olanaklarını ve dilini kullanmadığını ve bu nedenle çağdaş sinema seviyesine ulaşamadığını iddia ederler. Ertuğrul'un filmlerinin bir çoğunun konusu ya bir tiyatro oyunundan ya da yabancı film veya oyunların uyarlamalarından alınır. Bu sinemacılara göre, "Sinemanın Türkiye'deki temsilcisi", tiyatro etkisinde ve anlayışında gelişen yanlış bir sinema oluşturmuş, bu sebeple sinemanın kendine has kimliği Türkiye'de kendisini gösterememiştir. Diğer sinema tarihçileri ise, bu olumsuz yorumlara katılmakla birlikte, Ertuğrul dönemini Türkiye'de sinema alanında kimi ilklerin gerçekleştiği bir dönem olarak kabul ederler. Zira ilk özel yapım evlerinin kurulması, Müslüman Türk kadınının ilk kez sinema oyunculuğuna başlaması, ilk ortak yapımlar ve ilk türler bu dönemde ortaya çıkmıştır.⁷⁵

Muhsin Ertuğrul, 1938 yılından sonra da sinemada çalışmaya devam etmiş, ancak bu tarihten sonra başka yönetmenlerin de ortaya çıkmasıyla sinemadaki etkisini yitirmiştir. Yine de O'nun sinemada kurmuş olduğu tiyatro etkisi, benzer yönetmen ve oyuncular ile Türk sinemasında uzun yıllar varlığını sürdürmüştür.

2.2.1. 1922-1938 Yılları Arasındaki Sosyal ve Siyasi Gelişmelere Genel Bir Bakış

Türk Sinemasında yaşanan gelişmeleri daha iyi değerlendirmek ve anlamak için ilk olarak bu dönemde yaşanmış sosyal ve siyasi gelişmelere bakmak gerekir. Türk sinemasının gerçek anlamda ilk örneklerinin verildiği Ertuğrul döneminde, Türkiye aslında sadece sinemada değil, devletin bütün alanlarında yeni bir atılım içerisindedir.

Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasının ardından yeni Türkiye'nin kurulması için önce sağlam bir otorite olması gerektiğine inanılıyordu. Halk Fırkasının kurulmasıyla Müdafaa-i Hukuk Örgütünün bütün hakları bu fırkaya devredildi. Böylece Mustafa Kemal'in meclis üzerindeki tam denetimi devam etti. Bu sırada yeni Türk devletinin

⁷⁵ Evren, s.74.

esas niteliği henüz belirsizdi. Osmanlı saltanatı kaldırılmıştı, ancak halifelik kurumu hala varlığını devam ettiriyordu. Ülke, Millet Meclisi tarafından yönetiliyordu. Meclisle halife arasındaki ilişki ise, anayasada tam olarak açıklanmamıştı. 1922 yılında halifelik sadece dinsel bir kurum olarak düşünülmüş olsa bile, birçok kişi halifeyi devletin başı olarak kabul ediyordu.⁷⁶ Bu da devlet yönetiminde çift başlılık doğuruyordu.

Bu karışık durumu gidermek için Mustafa Kemal, Meclis'e, seçilmiş bir cumhurbaşkanı, cumhurbaşkanı tarafından atanmış bir başbakan ve bir kabine sistemi olan Cumhuriyet rejiminin ilan edilmesini teklif etti. Çoğunluğun kabulüyle 29 Ekim 1923 günü Türkiye Cumhuriyeti ilan edildi. Mustafa Kemal Paşa da, yeni devletin ilk cumhurbaşkanı seçildi.⁷⁷

Yeni kurulan rejimin iktidarı üzerindeki en büyük tehlike, hiç şüphesiz hilafet kurumunun varlığının sürmesiydi. Özellikle İstanbul'da yaşayan halk, halifeye karşı duygusal bir yakınlık içerisindeydiler. Bunlar, Cumhuriyet ilanının hilafetin sonunu getirecek bir gelişme olduğunu düşünüyorlardı. 1923'ün kasım ayında İstanbul Barosu Başkanı Lütfi Fikri, basına gönderdiği yazıda Halife'nin devlet yönetiminde daha etkili olması gerektiğini belirterek Halife'ye açıkça mesaj göndermişti. Haberi gören İsmet Paşa, İstanbul'da bir İstiklal Mahkemesi yapılmasına karar verdi. Mahkemede yargılanan Lütfi Fikri, beş yıl hapis cezasına çarptırıldı. Tüm bu gelişmelerden sonra 1 Mart 1924'de Hilafet kaldırıldı. Osmanlı hanedanı mensuplarının da ülkeden çıkarılmasına karar verildi.⁷⁸

Cumhuriyet'in ilan edildiği sırada Meclis'te bulunmayan bağımsızlık savaşının önde gelen isimleri Hüseyin Rauf (Orbay), Ali Fuat (Cebesoy), Adnan (Adıvar), Refet (Bele) ve Kazım (Karabekir) bu karara şiddetle karşı çıkmışlardı. Cumhuriyetin ilanını zamansız bir karar olarak gören bu isimler, devleti cumhuriyet

⁷⁶ Erik Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**(Çev. Yasemin Saner), İletişim Yayınları, İstanbul 2004 , s.247.

⁷⁷ Ahmet Cemil Ertunç, **Cumhuriyetin Tarihi**, Pınar Yayınları, İstanbul 2010, s.72.

⁷⁸ Sina Akşın, **Kısa Türkiye Tarihi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2011, s. 186.

olarak adlandırmanın özgürlük getirmeyeceğini asıl önemli olan şeyin istibdatla demokrasi arasında olduğunu vurguluyorlardı.⁷⁹

Bu dört ismin önderliğindeki muhalif gruba meclisteki baskı her geçen gün arttı. İsmet Paşa, mecliste yaşanan hararetli bir tartışmanın ardından güvenoyu isteyip kolayca kazanınca, Hüseyin Rauf Bey'in önderliğindeki 32 kişi partiden ayrılarak 17 Kasım'da Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nı kurdular.⁸⁰ Yeni partinin içerisinde cumhuriyet kelimesini kullanması Halk Fırkası'nın adını Cumhuriyet Halk Fırkası olarak değiştirmesine neden oldu.

Yeni fırka, liberal ve demokratik bir program ilan ederek ekonominin merkezden yönetilmesine karşı olduğunu gösterdi. Halk Fırkası'nın aksine devrimci değil, evrimci değişimi savunan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, merkeziyetçi ve otoriter eğilimlere de açıkça karşı çıkmaktaydı.⁸¹

2.2.1.1. Kürt-İslam Ayaklanmaları: Şeyh Said İsyanı

Kürtler açısından İslami bir kozmopolit yapıdan laik Türk ulus-devletine geçiş kolay bir durum değildi. Üstelik halifeliğin kaldırılmasıyla devletin yönünü İslam'dan milliyetçiliğe çevirmesi Kürtler için bir yol ayrımı doğurdu. Bu dönemde meydana gelen bir Kürt-İslam ayaklanması olan Şeyh Said İsyanı, Türkiye Cumhuriyeti'nin halifeliği kaldırmasına ve Kürtçe'nin kullanılması üzerindeki sınırlamalara karşı bir tepki olarak patlak verdi. İsyanı bütün kürtler katılmadı. Birçok toprak ağası Mustafa Kemal'i 1916'da bölgede yürüttüğü askeri faaliyetlerinden biliyordu. Bu nedenle devletin yanında yer aldılar.⁸²

Ankara Hükümeti isyana sert karşılık verdi. Dinin siyasal amaçlarla kullanılması yasaklandı ve kanunen vatana ihanet kapsamında değerlendirildi.

⁷⁹ Zürcher, **a.g.e.** , s.248.

⁸⁰ Carter V. Findley, **Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik, Modernlik 1789-2007**, Timaş Yayınları, İstanbul 2014, s. 249.

⁸¹ Kemal Karpat, **Kısa Türkiye Tarihi**, s.140.

⁸² Findley, **a.g.e.** , s. 250-251.

Doğu'da sıkıyönetim ilan edilerek Takrir-i Sükûn Kanunu çıkartıldı. Güneydoğu'da ve Türkiye'nin bazı bölgelerinde İstiklal Mahkemeleri kuruldu. Şeyh Said ve isyana karışan 46 kişi, 29 Haziran 1925 günü idam edildi.⁸³

İsyanı bastırmak için çıkartılan Takrir-i Sükûn Kanunu sadece isyan için kullanılmadı. İstanbul'da çıkan bazı dergi ve gazeteler kapatıldı. Gazetecilerden bazıları tutuklanarak Doğu'daki İstiklal Mahkemesi'ne gönderildi. Sonradan serbest bırakılan bu gazetecilerin işlerini yapmalarına izin verilmedi. Mahkeme'nin tavsiyesi üzerine de Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası, üyelerinin isyanı desteklediği ve dini, siyasete alet ettiği gerekçesiyle kapatıldı.⁸⁴

Türkiye'de 1924-1938 yılları arasında gerçekleşen isyanların ikisi dışındakiler Doğu'da patlak vermiştir. Bunların çoğu mahalli nitelikte olmakla birlikte, en ciddileri Ağrı (1929-1930) ve Dersim'de (1938) başlatılanlardır. Bu dönemde doğuda ortaya çıkan isyanların başlıca sebepleri arasında; bazı devletlerin bölge üzerindeki istek ve düşünceleri, bölgenin coğrafi yapısı nedeniyle irtibat kurmakta yaşanan bazı aksaklıklar ve padişahlık ve halifelik kurumunu geri getirme çabaları gösterilebilir.⁸⁵

İsyanların sebepleri arasından gösterilen padişahlık ve halifelik kurumunu geri getirme isteği, Türk Sinemasında bu dönemde din ve Osmanlı algısının olumsuz olmasının nedenleri arasında gösterilebilir. Yeni kurulan bir rejime karşı ayaklanmak, eski düzeni geri getirme isteğinden kaynaklanabilmektedir. Dolayısıyla bu isyanlar, ister istemez dönemin din ve Osmanlı algısına etkide bulunmuştur.

⁸³ Mehmet Halit Özsoy, "1919-1938 Doğu ve Güney Doğu Anadolu'da Çıkan İsyanların Siyasi, Sosyal ve İktisadi Sebepleri", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Ankara 2007, s.24.

⁸⁴ Reşat Kasaba, **Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye 1839-2010**(Çev. Zuhâl Yalçın), Kitap Yayınevi, İstanbul 2011, s. 232.

⁸⁵ Bu dönemde meydana gelen isyanlar şu şekildedir: Ali Batı İsyanı, Şeyh Eşref İsyanı, Cemil Çeto İsyanı, Milli İsyanları, Koçgiri Ayaklanması, Nasturi İsyanı, Şeyh Sait Ayaklanması, Ağrı İsyanları, Tunceli (Dersim) İsyanları, Zilan İsyanı ve Diğer İsyanlar. Bu isyanlar üzerine daha geniş bilgi edinmek için bakınız; Mehmet Halit Özsoy, **a.g.t.**

2.2.1.2. Türkiye’de Laikliğin İnşası ve İnkılaplar

Halifeliğin kaldırılmasıyla başlayan süreç, Şeyhülislamlığın, Şeriye ve Evkaf Vekaleti’nin, şeriye mahkemelerinin ve medreselerin kapatılmasıyla devam etti. İmam ve vaizlerin eğitimi özel liselere ve İstanbul Üniversitesi bünyesinde kurulan İlahiyat fakültesine bırakıldı. Bu kurumların hepsi de Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlandı. Tekke ve zaviyeler 1925’de kapatılmasından sonra, 1928 yılında anayasada devletin dininin İslam olduğunu belirten madde kaldırıldı.⁸⁶

Batılılaşmayı hızlandırmak için yapılan reformların kapsamı her geçen gün artıyordu. Alaturka saatin yerine uluslararası saat kabul edildi. Osmanlı Devleti’nde kullanılan hicri, mali ve rûmî takvimlerin yerine de uluslararası miladi takvim kullanılmaya başlandı. Erkeklerde fesin yerine Batı tarzı şapka takma zorunluluğu getirildi. Arap alfabesi terk edilerek Latin harfleri ve Avrupa rakamları 1928’de kabul edildi. Arapça okunan ezanın 1932’de Türkçe okutulmasına karar verildi. 1935 yılında ise hafta tatili Avrupa’ya uygun olarak cuma gününden pazara alındı.⁸⁷

Hukuk ve medeni durumlarla ilgili konulara ilişkin adımlar da atılmıştı. Avrupa ülkelerinden alınan Medeni Kanun (İsviçre), ceza kanunu (İtalya) ve ticaret kanunu (İtalya ve Almanya) kabul edildi. Kadınlar, 1930’da belediye seçimlerinde, 1934’de ise genel seçimlerde ilk kez oy kullanma hakkına sahip oldular. Soyadı kanunu ise 1935’de yürürlüğe girdi. Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal de, Atatürk soyadını aldı.⁸⁸

1930’da İzmir yakınlarındaki Menemen’de meydana gelen bir olay, hükümetin dine karşı olan tutumunun daha belirgin bir hale gelmesine sebep oldu. Kendisini Mehdi olarak tanıtan Derviş Mehmed liderliğindeki bir grup, devlet yönetiminde şeriati yeniden uygulamaya koyacaklarını ilan ederek karşılarına çıkan Kubilay adlı bir teğmeni ve iki askeri öldürdüler. Hükümet bölgede sıkıyönetim etti. Bu yıllarda muhalefet partisi olarak kurulan Serbest Cumhuriyet Fırkası’ndan

⁸⁶ Findley, s.252.

⁸⁷ Ahmet Cemil Ertunç, **a.g.e.** , s.153, 166-179.

⁸⁸ Rıdvan Akın, **Türk Siyasal Tarihi**, Levha Yayınları, İstanbul 2010, s. 291-295.

Nakşibendi tarikatına kadar hadiseyle ilgisi olabilecek şüpheliler tutuklandı. Mahkemeye çıkartılan kişilerden 28'i idam edildi.⁸⁹

Laik reformlarla toplumsal bir dönüşüm yaşanması amaçlanan Türkiye'de dönemin ideolojisi devleti 'muasır medeniyetler seviyesi'ne yükseltmektir. Osmanlı Devleti'nin din ve din adamlarına verilen imtiyazlar nedeniyle geri kaldığı düşünüldüğünden bu dönemde yapılan reformların çoğunda dinin devlet yönetimindeki etkisini azaltma gayesi olduğu söylenebilir.

2.2.2.Türk Sinemasında İlk Adımlar Atılıyor: Kemal Film Dönemi (1922-1924)

Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi'den izin alarak gittiği Almanya'da sahne işçiliğinden figüranlığa kadar sinemanın her alanında çalışıp deneyim kazandıktan sonra, 20'li yılların başında Türkiye'ye döndü. O yıllarda sinemayla ilgilenen tek kişi olması, birtakım olanaksızlıklar içinde olan Ertuğrul'u çözüm bulmaya mecbur bıraktı. İlk olarak düşmüş Hanedan üyelerinde biriyle Bozkurt Film Şirketini kurdu. Ancak şirket herhangi bir film üretmeden kapanmak zorunda kaldı. Film üretme işinde ısrarcı olan Ertuğrul, daha sonra Seden kardeşlerle birlikte Türkiye'nin ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film'i oluşturdu.⁹⁰

Ertuğrul, büyük kitlelerin ilgisini çekip ticari başarı sağlamak zorunda olduğunun farkındaydı. Magazinsel konulara eğilimin ticari kazanç getireceğini düşünüyordu. O günlerde metresi tarafından öldürülen hafifmeşrep bir kadının durumu, gazetelerde günlerce haber malzemesi yapılmıştı. Muhsin Ertuğrul, bu olayı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* adıyla sinemaya uyarlayarak ilk filmi çevirdi⁹¹. Film, beklendiği gibi büyük bir ilgiyle karşılandı ve hem Ertuğrul'u hem de Seden kardeşleri memnun etti.⁹²

⁸⁹ Zürcher, s. 266.

⁹⁰ Teksoy, **a.g.e.** , s.17.

⁹¹ Onaran, **a.g.e.** , s.22.

⁹² Scognamillo, s.46.

Ertuğrul, Kemal film ile *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*'dan başka, *Boğaziçi Esrarı*(1922), *Ateşten Gömlek*(1923), *Leblebici Horhor*(1923), *Kız Kulesinde Bir Facia Aşk*(1923) ve *Sözde Kızlar*(1924) filmlerini çevirdi.⁹³

Ertuğrul'un Peyâmi Safa'nın aynı adlı romanından sinemaya aktardığı *Sözde Kızlar*'da sonra Kemal film dönemi trajik bir olay ile sona erdi: Defterdarlık'taki fabrikanın müdürü değişmişti. Yeni müdür, Kemal Film'in elinden bulunan 2.No.'lu pavyonun 48 saat içinden boşaltılmasını istedi. Sonra da stüdyodaki bütün aygıtlar yağmurlu bir günde dışarı atıldı. Bunun üzerine kötümserliğe kapılan Sedenler, kalan aygıtlarını satarak film yapımından çekilerek sadece işletmecilik ve film getiriciliğiyle uğraşmaya başladılar.

2.2.2.1. Tepki Çeken Bir Film: Boğaziçi Esrarı (1922)

Kemal Film ikinci film olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Nur Baba* adlı eserini seçti. Karaosmanoğlu eserde, tekkesini zengin ve güzel kadınlar için bir tuzak olarak kullanan, güzel sesli, şehvet düşkünü bir Bektaşî şeyhinin serüvenini anlatıyordu. Bu nedenle eser yayımlandığı zaman büyük tepkilere yol açmış, romanda tekkenin içerisinde gerçekleştiği iddia edilen olaylar Bektaşîler tarafından öfkeyle karşılanmıştı. Ertuğrul, ilk filmde olduğu gibi, toplum içerisinde yankı bulan bu olaydan da faydalanmak istiyordu.

Filmin çevrildiğini duyan Bektaşîler, daha ilk günden film setini basarak dekorları yıktılar. Oyunculardan bazıları hırpalandı. Hatta Ermeni oyuncularından Papazyan, üzerindeki Bektaşî kıyafetiyle sokağa fırlayıp kaçtı. Bu olaydan dolayı gözü korkan Papayzan, tüm ısrarlara rağmen film setine bir daha dönmedi. Papazyan'ın rolünü de Muhsin Ertuğrul oynamak zorunda kaldı.⁹⁴

⁹³ Agah Özgüç, **Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı Yayını, İstanbul 1988, s.10-11.

⁹⁴ Rakım Çalapala, "**Stüdyoya Baskın**", Yıldız, Sayı 132, 1 Ağustos 1944, aktaran; Scognamillo, s.46-47.

Nur Baba, tamamlandığı vakit, Bektaşiler'in ayaklanmasından çekinildiği için bir süre gösterimine izin verilmedi. Film ancak İstanbul'un kurtuluşundan sonra, *Boğaziçi Esrarı* adıyla piyasaya çıkarılmıştır.

2.2.2.2. Ertuğrul'un İlk Kurtuluş Savaşı Filmi: Ateşten Gömlek (1923)

Ertuğrul bir sonraki filmini yine güncelliğini koruyan bir olaydan esinlenerek oluşturmak niyetindeydi. Anadolu'da başlayan Kurtuluş Savaşı'nın sonucu belli olmuş, bu büyük olayın yarattığı heyecan içinde savaşa katılan bir kadın yazarın kaleminden çıkan roman günün konusuydu. Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'i, eşi ve çocukları gözü önünde öldürülen Ayşe ile, ona aşık olan Peyâmi, Binbaşı İhsan ve Genç bir İhtilalci olan Ahmet Rıfki'nin Kurtuluş Savaşı sırasında geçen hikayesini anlatıyordu.

Halide Edip'in birçok yerinde kendi gözlemlerine dayanarak oluşturduğu *Ateşten Gömlek*, Ertuğrul'un en önemli uyarlamalarından birisidir. *Ateşten Gömlek*, Türk sinemasında oluşturulan ilk Kurtuluş Savaşı filmi olma özelliği taşımaktadır. Film, Milli duyguların doruk noktasında olduğu bir vakit, Cumhuriyet'in ilanından altı ay önce gösterime girmiş, Türk halkı tarafından büyük coşkuyla karşılanmıştır.⁹⁵

*"Bu film savaşın henüz silinmemiş, unutulmamış acılarının, sevinçlerinin sanat aracılığıyla belgelenmesiydi. O devrin sinema tekniğine göre plan , görüntü, gerilim, eylem bakımından kuruluşu çok başarılıydı. Filmin öyküsünde yer almış kişiler, gerçekten yaşamış, bu toprakla üzerinde emperyalizmin baskısına karşı savaşmış kahramanlardı. Geniş figürasyon kadrosu içinde, Kurtuluş Savaşı'na katılmış pek çok kişi de vardı. Muhsin'in filmleri içinde en çok beğenilmiş olanı bu olmuş, en kalıcısı da yine bu film olmuştur."*⁹⁶

⁹⁵ Özgüç, Agah. "Kurtuluş Savaşı Filmleri." *Antrakt* 14 (1992): 12-19.

⁹⁶A.Dorsay, E.Ayça, "**Ercüment Behzat Lâv'la konuşma**", Yedinci Sanat, Sayı 9, Kasım 1973, s.98.

Müslüman Türk kadın oyuncuların ilk kez sinemada boy göstermesi, yine *Ateşten Gömlek* ile olmuştur. Bunun en büyük sebebi, bir Kurtuluş Savaşı filmi olan *Ateşten Gömlek*'teki vatansever kadın rollerinin Türk, Müslüman kadınlar tarafından canlandırılması gerektiği görüşüydü. Böylece gazeteye ilan verilerek filmdeki kadın rolleri için aranan oyuncular bulundu: Bedia Hanım ve sonradan Ertuğrul'un eşi olacak olan Neyyire Nehir Hanım.



Resim 2.1. (Ateşten Gömlek, 1923)

Agah Özgüç, *Ateşten Gömlek* için şunları söylüyor:

“Bir tür olarak Kurtuluş Savaşı filmlerinin başlangıç tarihi 1923 yılıdır. Bu tarih Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte başlar. Ve Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Ateşten Gömlek, Türk Sinemasının konulu ilk Kurtuluş Savaşı filmidir. Ne ilginçtir ki, filme kaynaklık eden Halide Edip'in eseri Ateşten Gömlek de ilk Kurtuluş Savaşı romanını oluşturur... Bir belgeye göre, Ateşten Gömlek adlı romanın filme çekilmesini isteyen de yine Atatürk'tür. Ve konu ile ilgili Halide Edip'i Çankaya Köşkü'ne davet edip şunları söylediği yazılır: 'Ateşten Gömlek filminde mutlaka Türk kadınları rol almalı ve oynamalı.' Filmin yönetmeni Muhsin Ertuğrul da aynı düşünceleri paylaşmaktadır. Anılarında da bu düşüncelerini şu satırlarla doğrular:

*'Bağımsızlık savaşının bir kesitini veren bu ulusal filmde, kadın rolleri de Türk kadınlarına oynatarak bu fırsatı değerlendirmek istedim.'*⁹⁷

Ateşten Gömlek'i izleyen Gazeteci Yazar Hakkı Süha Gezgin ise izlenimini şöyle dile getiriyor:

*"%95'i okuma bilmeyen bir memlekette kitaptan medet ummak, körlerin ressam olmasını beklemek kadar acayip ve faydasızdır. Kitap, mektepten sonra gelir. Sinemalardan en çok istifadeye koşacak biziz. Ateşten Gömlek'i seyretmeden, bu yeni keşfin ihatab-ı fâidesi hakkında bu kadar müsbet bir imanım yoktu. Bugün hissediyorum ki, bu şubede çalışırsak noksanlarımızın büyük bir kısmını telafi etmiş olacağız..."*⁹⁸

2.2.3. İpek Film Dönemi

Kemal Film'in kapanması üzerine Muhsin Ertuğrul, sinema ve tiyatro bilgisini geliştirmek için 1925 yılında SSCB'ye gider. Rusya'da bulunduğu süre zarfında Odesa'daki Ukrayna Sinema Fabrikası *Vufku* adına, Doğu dünyasındaki kadının acı durumunu konu alan *Tamilla (1925)*'yi ve Roma İmparatorluğu zamanında yaşamış, kölelerin özgürlüğü için savaşan bir kölenin hikayesinin anlatıldığı tarihsel film *Spartaküs (1925)*'u çeker.

Ertuğrul yurda döndükten sonra uzun yıllardır sinema işletmeciliği yapan İpekçi Kardeşler*'in kurmuş oldukları İpek Film şirketiyle anlaşarak film üretimine dört yıl aradan sonra yeniden başlar. 1928'de çevrilen *Ankara Postası* ile başlayan bu serüven, *Kaçakçılar (1929)*, ilk sesli Türk film olma özelliğine sahip olan *İstanbul Sokaklarında (1931)*, Kurtuluş Savaşı filmlerinin prototipi *Bir Millet Uyanıyor (1932)*, *Cici Berber (1933)*, *Karım Beni Aldatırsa (1933)*, *Naşit Dalandırıcı (1933)*,

⁹⁷ Agah Özgüç, *Antrakt Dergisi*, Kasım 1992, aktaran; Fikret Hakan, *Türk Sinema Tarihi*, İnkilâp Kitabevi, İstanbul 2012, s.47.

⁹⁸ S.Önder, A.Baydemir, *a.g.m.*, s.122-123.

* Türk sinemasının en büyük yapımcilerinden biri olan İpek filmin sahipleri İpekçi Kardeşler, Selanik'ten İstanbul'a göç etikten sonra sinema işine girerek film ithali, sinema işletmeciliği ve yerli film işleriyle uğraşmışlar, özellikle İstanbul ve İzmir'de en lüks sinemaların işletmecisi ve sahibi olmuşlardır.

Söz Bir Allah Bir (1933), ilk köy konulu film *Aysel Batakılık Damın Kızı* (1934), *Leblebici Horhor Ağa* (1934), *Milyon Avcıları* (1934), *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmleriyle devam edecektir.

2.2.3.1. İpek Film'in Tarihsel Yapımları

2.2.3.1.1 *Ankara Postası* (1929)

Ateşten Gömlek'in başarısını unutmayan Ertuğrul, yeni şirketiyle çekeceği ilk filmde yine bir Kurtuluş Savaşı hikayesi anlatmak istiyordu. Ancak bu sefer seçilen kaynak bir sahne oyunuydu. Fransız Yazar François de Curel'in *Acımasız Toprak* alı oyunundan Reşat Nuri Güntekin tarafından *Bir Gece Faciası* adıyla uyarlanıp 1924 yılında yayımladığı eser, *Ankara Postası* adıyla sinemaya uyarlanmıştır.

“Reşat Nuri'nin (Güntekin) *Bir Gece Faciası* adıyla Kurtuluş Savaşı'na uyguladığı bu oyun, 15 Nisan 1924'de Darülbedayi sahnesinde ilk olarak görüldüğü vakit, Hüseyin Suat'ın (Yalçın) “Darülbedayi'de bir gece faciası” alayına hak verdirecek bir kılığa bürünmüştü. Curel'in oyununda, İlk Dünya Savaşında Alman hatları gerisinde kalan Alsace-Lorraine, Güntekin'in uygulamasında İzmit'e çevrilmiş. Curel'in oyununda bu bölgede bulunan evi yakınına özel görevli bir Fransız subayı indiren pilot, Güntekin'in uygulamasında “Kuva-yı Milliyeci” subay oluyor, evi İzmit'eki bir Çerkez evine dönüyor, Curel'in oyununda bu eve yerleşmiş olan Alman prensesi, Güntekin'in uygulamasında Çerkez asıllı bir sultan hanıma çevriliyordu.”⁹⁹

2 Ekim 1929'da Melek ve Elhamra Sinemalarında gösterime giren *Ankara Postası*, tüm tutarsızlıklara ve hatalara rağmen uzun yıllar Türk filmi görmemiş olan halk tarafından ilgiyle karşılandı. Ancak olumsuz eleştirilerden de kendisini kurtaramadı. Hikmet Şevki yazmış olduğu yazısında, filmin konusunun bir uyarlama eserden alınmasının yanlış olduğuna vurgu yaparak sinema alanında bir yenilenmeye gidilmesi gerektiğinden söz eder:

⁹⁹ Özön, s. 102.

“Bütün dünyayı mütehayyir bırakan inkılâbımız, sanat aleminde yapacağımız inkılap sayesinde ebediyen yaşatılmalı ve onun öldürülmesine mani olunmalıdır.”¹⁰⁰

2.2.3.1.2. *Bir Millet Uyanyor (1932)*

Muhsin Ertuğrul, 1932 yılında yönettiği *Bir Millet Uyanyor* ile Ateşten Gömlek ve Ankara Postası’ndan sonra üçüncü Kurtuluş Savaşı filmini oluşturdu. Nizamettin Nazif’in özgün senaryosuna dayanan *Bir Millet Uyanyor*, sonraki yıllarda yapılacak olan Kurtuluş Savaşı filmlerinin prototipi niteliğindedir.

Kuvayı Milliye Yüzbaşı Davut ve yardımcısı Tilki’nin Milli Mücadele sırasında İstanbul’da başlarından geçen olaylar zincirini anlatan *Bir Millet Uyanyor*’da, İstanbul’un işgali, kışlada uyuyan askerlerin şehit edilmesi ve padişahçılığın safında bulunan Sait Molla’nın Kuvayı Milliyecileri bastırmak için tertiplemediği oyunlar öne çıkan diğer unsurlardır. Filmin son bölümlerinde ise Milli Mücadele devam ederken çekilen belgesel filmlerden faydalanılmıştır.¹⁰¹

“Devrin en başta gelen liderleri böyle bir filmin gerçek değerini pekala anlamışlardı. Hiçbir yardımı esirgememişlerdi. Hatta Gazi Mustafa Kemal senaryoyu inceledikten sonra *Bir Millet Uyanyor*’da hareket halinde görünmeyi asla yadırgamamıştı. İsmet Paşa da bir Garp Cephesi sahnesinde görünmeyi kabul etmişti. Fakat en realist hareket eden savaş ve devlet adamı B.M.M. tarihi reislerinden pek muhterem Kazım(Özalp) Paşa olmuştu. İsmet Paşa zaman ile şişmanladığından eski üniformasına giremeyeceğini son dakika ileri sürmüştü. Fakat yukarıda da bildirdiğim gibi Gazi Paşa bu film için Çankaya’da kamera önüne geçmiş ve bir nutkunu filme aldirmişti.”¹⁰²

¹⁰⁰ Hikmet Şevki, “**Türk Filmi: Ankara Postası**”, Hayat, 1929, sayı 142, s.22. aktaran; Senem Ayşe Duruel, “**Sinema Tarih İlişkisi ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**”, s.38.

¹⁰¹ *Bir Millet Uyanyor*, 1967 yılında Ertem Eğilmez tarafından tekrar sinemaya uyarlanmıştır.

¹⁰² Erman Şener, **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, Dizi Yayınları, İstanbul 1970, s. 48.



Resim 2.2. (Bir Millet Uyanıyor, 1932)

Yukarıda belirttiğim gibi *Bir Millet Uyanıyor*, daha sonra çekilecek olan Kurtuluş Savaşı filmlerinin bütün özelliklerini bünyesinde barındıran bir prototiptir: “İşgal altındaki İstanbul’da gizli teşkilatçıların silahlı çatışmaları, biri Kuvayı Milliyeci öbürü padişahçı olan iki erkeğin aynı kızı sevmesi, hapsedilen, kurşuna dizilen, kaçması imkansız olan hapishanelerden kaçan Kuvayı Milliyeciler...”¹⁰³

Film ayrıca Ertuğrul’un Sovyet Rusyasında edindiği bilgi ve tecrübelerden faydalanarak oluşturulan sahneler de barındırıyordu. Kameranın hareketliliği ve montaj bunlardan birkaçıdır. Kuvayı Milliyecilerin kurşuna dizilme sahnesi de *Potemkin Zırhlısı* filmindeki sahneden esinlenilerek oluşturulmuştur.

Bir Millet Uyanıyor tıpkı önceki Kurtuluş Savaşı filmleri gibi iyi bir ticari başarı kazanmış, halk tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Film, dönemin diğer filmlerinden farklı bir şekilde, sinemalardan sonra Anadolu’nun çeşitli yerlerinde tiyatro oyunu olarak sahnelenmiştir. Ancak *Bir Millet Uyanıyor*’un ticari başarısına

¹⁰³ Özön, s.106.

rağmen Türk sinemasında uzun süre Kurtuluş Savaşı filmi yapılmamıştır. Bu durumu Türkiye’de değişen dış siyaset ilişkilerinde aramak mümkündür.¹⁰⁴

2.2.3.1.3. Tarihsel Komediler: Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939)

Ertuğrul, sinemadaki hakimiyetinin son yıllarında, Şehir Tiyatrolarında defalarca oynanmış olan *Aynaroz Kadısı* adlı bir tarihsel komediyi sinemaya aktarır. Senaryo, Musahipzade Celal’in oyunundan hareketli Necdet Mahfi Ayrıl tarafından yazılır. Eski Osmanlı yaşayışını çok kez alaya alan bir yapım olan *Aynaroz Kadısı*, eski giyimlere, dekorlara örf adetlere yer veren yapısıyla seyirciyi çekmeyi planlıyordu. Ayrıca filmde gereksiz erotik sahneler de bulunuyordu. Bu nedenle filmin yabancı ülkelere çıkışı yasaklanmıştır.

Dönemin sinema dergilerinden Yıldız’da film şu şekilde tanıtılıyor:

*“İpek film stüdyoları, bu film için altı aya yakın bir zaman uğraştı. Aynaroz Kadısı bizzat stüdyo sahiplerinin de söyledikleri gibi, işe başlanırken tahmin edildiğinden bir hayli daha pahalıya mal olmuş bulunuyor. Fakat zengin ve güzel bir film olması için elden gelen hiçbir şey esirgenmiş değildir.”*¹⁰⁵

Aynaroz Kadısı, tüm eleştirilere rağmen popüler oyuncuların da etkisiyle izleyici tarafından beğenildi ve Muhsin Ertuğrul yine bir Musahipzade Celal uyarlaması olan *Bir Kavuk Devrildi*’yi sinemaya aktardı. Filmde bir kez daha aynı oyuncu kadrosu rol aldı. *Bir Kavuk Devrildi* de, bir önceki örneği gibi eski yaşamı alaylı bir dille ele almasının yanında yine açık sahnelere de yer veriyordu.

Aynaroz Kadısı ve *Bir Kavuk Devrildi*, 1943 bütçe konuşmaları sırasında TBMM’de bazı milletvekillerince “Türk tarihini tezyif edici” eserler olarak gündeme

¹⁰⁴ İtalya’nın yayılmacı ve Bulgaristan’ın revizyonist politikalarına karşı Balkan Paktı’nın oluşturulması ve Yunanistan’la yapılan Ankara Anlaşması, Türk sinemasında bir süre Kurtuluş Savaşı filmlerinin yapılamamasına sebep olmuştur.

Senem Ayşe Duruel, “**Sinema Tarih İlişkisi ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış**”, s.40.

¹⁰⁵ “**Aynaroz Kadısı**”, Yıldız, Sayı 1, 1 Sontesrin 1938 aktaran; Scognamillo, s.62.

getirilmiştir. 1939 yılında sansür tüzüğü'nün çıkarılmasında da bu filmleri payı olduğu gerçeği kabul edilebilir bir yaklaşımdır. Ancak bu filmlerin akabinde sansür tüzüğü'nün çıkarılması, filmlerin Osmanlı Devleti'ne karşı olumsuz bir tutum içerisinde olmasından kaynaklanmamaktadır. Atilla İlhan'a göre sansür tüzüğü filmde yer alan cinsel içerikli sahneler nedeniyle çıkarılmıştır:



Resim 2.3. (Bir Kavuk Devrildi, 1939)

“Türk sinemasında Osmanlı hayatını anlatan ilk filmlerin sansürle çatışması, Osmanlı'nın kötü tiplerini gösterdiği için değildir. Çünkü, zaten resmi tarih de Osmanlıları olumsuz tipler olarak sunuyordu. Yani ilk okullarda okurken Osmanlılar hakkında bize verilen bilgiler hep sarhoş padişahlar esprisi etrafında dönüyordu. Çünkü devrimler, hele ilk yıllarda, önceki rejimi yerer, bu adettir. Bu Fransız ihtilalinde de böyle olmuştur, Sovyet ihtilalinde de böyle olmuştur. Bu çerçevede içerisinde o zamanki sansürün Osmanlıyı kötü gösteriyorlar diye bunları yasaklaması söz konusu olmamıştır, tahmin ediyorum. Filmde sansürün devreye girmesi daha çok kadınlarla, cinsellikle ilgili sorunlardır.”¹⁰⁶

Bu dönemde yaşanan Kürt-İslam Ayaklanmaları ve yönetici sınıfın bir önceki rejime ve dine olan algısı, Türk Sinemasındaki Osmanlı'ya bakışı belirleyen siyasi

¹⁰⁶ Hilkat Akçalı, *Tarihin Işığında Sinema (Belgesel)*, TRT, 2011.

faktörlerdendir. Ertuğrul'un oluşturmuş olduğu tarihsel yapımlar da Cumhuriyet ideolojisinin bir sonucu olarak Osmanlı Devleti'ne karşı olumsuz bir tavır içerisindedir. Filmlerde yer alan işgalci kuvvetlerin yanında olan Osmanlı yöneticileri ve olumsuz din adamı tiplmeleri, toplumun Osmanlı kültürü ile olan bağıını zayıflatarak yeni rejime olan sadakatini kuvvetlendirmeyi amaçlamaktadır.¹⁰⁷

Filmlerde çizilen Osmanlı'nın olumsuz sadrazam ve din adamı tiplmeleri dönemin Cumhuriyet ideolojisiyle uyuşmakta, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı Devleti'ne bakışı yansıtmaktadır.¹⁰⁸

2.2.4. 1922-1938 Yılları Arasında Türkiye'de Tarih Politikaları ve Sinema-Devlet İlişkisi

Bağımsızlık mücadelesinin kazanılmasıyla birlikte kurulan Türkiye Cumhuriyeti, gerçekleştireceği siyasal ve toplumsal devrimler ile 'çağdaş uygarlık seviyesine ulaşabilmeyi' arzu ediyordu. Yeni düzenin ve yapılan reformların toplum üzerinde kabul görmesini sağlayacak olan en önemli kaynak ise 'tarih'tir. İnkılapçı Kadrolar, ideolojilerini topluma vermeye çalışırken, bunu tarih üzerinden açıklama ihtiyacı duyarlar. Fikirleri için tarihi bir temel arayışına girerler. Yeni bir oluşum olan Türkiye Cumhuriyeti, Türk milletinin kendini tanıması ve tanıtması ve yeni rejimin sağlam bir temele dayandırılması için tarihin başka bir bakışla değerlendirilmesi gerektiğine inanıyordu. Böylece Türk ve Dünya tarihini açıklayan

¹⁰⁷ "Muhsin Ertuğrul'u -sinema ve tiyatro alanında- cumhuriyetin oluşturmak istediği ya da gereksinme duyduğu aydın, ilerici, yenilikçi, yaratıcı ve uygulayıcı, özgür "birey" tipinin prototipi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu prototip üstelik Cumhuriyetin ideolojisine de denk düşer. Çünkü o; Osmanlı'nın içinde yetişmiş ama Osmanlı'ya alternatif olmuş bir özelliğe sahiptir. Osmanlı'nın içinde yetişmesi, onun geleneksel sanatlar içinde yoğunlaşarak biçimlenmesinde, alternatifliği ise, yenilikçi ve eskisini değiştirme isteğinde yatar. Ertuğrul, alışılmış olanın dışına çıkan, her bir yeniliği karşı çıkan bir toplum içinde yetişmiş olmasına karşılık, sanata ve kendine duyduğu aşırı güvenle Cumhuriyetin gereksinmesini duyduğu bir birey boşluğunu doldurmanın üstesinden gelebilmiştir."

Burçak Evren, "Cumhuriyetin Sinemadaki Yüzü: Muhsin Ertuğrul", Masa Dergisi, Sayı:3(2016), <http://masadergi.com/muhsin-ertugrul-burcak-evren-oku/> (Erişim Tarihi, 09.02.2018)

¹⁰⁸ II. Abdülhamit'in hayatının anlatıldığı Kızıl Sultan Abdülhamit adlı yabancı filmin tanıtımını yapan bir gazete metnini burada anmak yerinde olacaktır: "Altı asır müddetçe vatani bir çiftlik gibi kullanan Osmanlı Padişahlarının en zalimi en müstebidi, KIZIL SULTAN ABDÜLHAMİT, Elhamra İdaresi Milli Kütüphanesi Sinemasında Bayramda gösterilecek en büyük filmidir. Filmin büyük bir kısmı İstanbul'da çekilmiş olup Cumhuriyetimizin zafer-i şaşaası da gösterilmektedir."

Giovanni Scognamillo, **Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler**, +1 Kitapları, İstanbul 2006, s.37.

ve Türklerin Dünya Tarihindeki yeri ve önemi hakkında görüşler ortaya atan *Türk Tarih Tezi* fikri bu dönemde kabul gördü.¹⁰⁹ *Türk Tarih Tezi*'nin, iç cephenin güçlendirilmesi ve dış cephenin zayıflatılması olarak iki temel amacı vardır. İç cephedeki hedeflere bakıldığında, Türk toplumunu ortak değerler etrafında toplamak suretiyle milli şuur kazandırmak, Türklere milli vatan idealini yerleştirmek, Türkiye Cumhuriyeti ideolojisinin varlığını güçlendirmek ve yeni devletin tarihini geçmişle temellendirmek görüşleri ön plana çıkar. Dış dünyaya verilen mesaj ise, Batı dünyasında yaygın olan, Türklerin barbar ve medeniyet meydana getiremeyen bir kavim oldukları ön yargısını geçersiz kılmak ve Anadolu üzerindeki emperyalist emellere karşı Anadolu'nun geçmiştten beri Türk vatanı olduğunu göstermektir.

Ankara'da Nisan 1930'da Türk Ocakları'nın VI. Kurultayında Atatürk'ün isteği ile Türk tarihinin araştırılması için kararlar alınmıştır. Kurultay'ın sonunda da *Türk Ocağı Türk Tarihi Tetkik Heyeti* oluşturulmuş ve tarih çalışmaları teşkilatlı bir sürece girmiştir. Daha sonra Türk Ocaklarının kapanmasıyla kurum yerini *Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti*'ne bırakmıştır. 1935 yılında adı *Türk Tarih Kurumu* olarak değiştirilen kurum, çalışmalarını dağınıklıktan kurtulmak ve bilimsel esaslara dayandırmak için çeşitli yayınlar ve arkeolojik çalışmalarla Türk tarihi araştırmalarına yeni bir yön vermiştir. *Tevhid-i Tedrisat Kanunu*'nun kabulünden sonra, milli tarih eğitiminin önemi vurgulanarak aynı fikir, aynı duygu, düşüncede insan yetiştirmek için eğitim alanında adımlar atılmıştır.¹¹⁰

Milliyetçiliğin dünya üzerinde yayılmasıyla birlikte her millet toplumun milli şuurunu kuvvetlendirmek için tarih eğitimini kullanırken, Türkiye'de Batı'ya benzer bir şekilde aynı politikayı izlenmiştir. Yeni Türkiye Cumhuriyeti, Türklerin İslamiyet'i kabulünden önce kurmuş oldukları Hunlar, Uygurlar ve Göktürkler gibi Türk devletlerini örnek göstererek Osmanlı Devletinden önce de Türklerin büyük bir tarihi olduğu fikrini toplum içerisinde yaymak, bunun sonucunda da milli bir tarih

¹⁰⁹ Nevzat Köken, “**Cumhuriyet Dönemi Tarih Anlayışları ve Tarih Eğitimi(1923-1960)**”, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü, Doktora Tezi, s.82-84.

¹¹⁰ Kemal Koçak, “**Cumhuriyetten Günümüze Tarih Anlayışı ve Ortaöğretim Kurumlarında Tarih Öğretimi**”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Türk Tarihi Bilim Dalı, s.39-40.

oluşturmak istemiştir. Tarih Politikaları bu dönemde milliyetçilik etrafında toplanan bu anlayış çerçevesinde ele alınmıştır.

2.2.4.1. Sinema-Devlet İlişkisi

1922-1938 yılları arasında sinemada Muhsin Ertuğrul'un egemenliğinde geçen dönem, Türkiye'de Mustafa Kemal Atatürk'ün Cumhurbaşkanlığı yaptığı zaman dilimine denk gelmektedir. Bu nedenle 1922-1938 yılları için Sinema-Devlet ilişkisini ilk olarak Mustafa Kemal'in sinemaya olan ilgisi üzerinden değerlendirmek gerekmektedir.

Mustafa Kemal, Sinema hakkında; *“Sinema gelecekteki Dünyanın bir dönüm noktasıdır. Şimdi bize basit bir eğlence gibi gelen radyo ve sinema bir çeyrek asra kalmadan yeryüzünün çehresini değiştirecektir. Japonya'daki kadın Amerikan artistine benzeyecek, Afrika'nın göbeğindeki siyah adam Eskimo'nun dediğini anlayacaktır. Tek ve birleşmiş bir Dünyayı hazırlamak bakımından sinema ve radyonun keşfi yanında tarihte devirler açan matbaa, barut ve Amerika'nın keşfi gibi hadiseler birer oyuncak mesabesinde kalacaktır.”*¹¹¹ diyerek sinemaya vermiş olduğu önemi ifade etmiştir.

Mustafa Kemal'in sinemaya olan ilgisi, bu dönemde oluşturulan filmlerde, özellikle tarihsel yapımlarda kendisini gösterir. Mustafa Kemal, Muhsin Ertuğrul'un 1932'de çektiği Bir Millet Uyanıyor filminin senaryosunu incelemiş, film için kamera karşısına geçmiştir. Fuat Uzkınay'un çektiği Zafer Yollarında belgeseli, 1930'lı yıllarda yapılan çalışmalar ile daha kapsamlı bir hale getirildiğinde, filmi

¹¹¹ “Atatürk'ün Münir Hayri Egeli ve Kenan Erginsoy tarafından hazırlanan bir kültür filmini seyrettikten sonra söylediği sözleri Münir Hayri Egeli 1954'de yayınlanan bir kitapta yukarıda okuduğunuz şekilde, 1957'de yayınlanan başka bir kitapta aşağıda okuyacağımız şekilde yazmış”:

“Sinema öyle bir keşiftir ki bir gün gelecek, barutun, elektriğin, kıtaların keşfinden daha çok dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema insanlar arasındaki görüş, düşünüş, farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.”

Münir Hayri Egeli, Holivut Dünyası, s. 1-3. Aktaran; Mustafa Gökmen, **Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Manzaraları**, Denetim Ajans Basımevi, İstanbul 1989, s. 5-6.

izleyen Mustafa Kemal, çalışmaları yeterli bulmamış, bunun üzerine iki yıllık ek bir çalışmayla film 12 bölüme çıkarılmıştır. Belgeselde kendisine ait sahnelerin hareketsiz resimlerden oluşması nedeniyle filmin tamamlamadığı öğrenen Mustafa Kemal, “*Ben hayattayım. Milli Mücadele’ye ait bütün evrakım, kılıcım, çizmem, halihazırda mevcut olduğuna göre çağırdığınız anda bana düşen vazifeyi yapmadım mı? Böyle bir teklif karşısında kalsam memnuniyetle kabul eder, bir artist gibi filmde rol alır hatıraları canlandırırız. Bu milli bir vazifedir. Çünkü Türk gençliğine bu mücadelenin nasıl kazanıldığını canlı olarak ispat etmek, hatıra bırakmak, ancak bu film ile mümkün olacaktır.*”¹¹² diyerek sinemayı ciddi şekilde önemseydiğini bir kere daha dile getirmiş, ancak o yıllarda hastalığının nüks etmesi sebebiyle filmde rol alamamıştır.

Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde Mustafa Kemal’in sinemaya verdiği öneme rağmen, sinemanın kültür politikalarında öncelikli bir unsur olmaması ve yetişmiş sinemacı kuşağının bulunmaması, Türkiye’de sinema çalışmalarının istenilen düzeye gelememesindeki en büyük faktördür. Dönemin kültür politikaları çerçevesinde, sinema daha çok bir eğitim aracı olarak kullanılmıştır. Halkın çoğunluğunun okuma yazma bilmediği bir ülkede, Halkevlerinde film gösterimini öngören madde, sinemanın propaganda gücünü kullanmak isteyen Hükümet tarafından halkevleri çalışma talimatnamesine eklenmiştir: “*Halk evlerinde sinema faaliyetlerinden maksat, halkın sinema vasıtasıyla fikir ve zevkini yükseltmektir. Halkevlerinin bütün çalışma kollarında olduğu gibi, sinemadan ticari gaye Halkevine gelir temin etmek beklenilmemelidir. Tiyatro, konser gibi Halkevi çalışmaları nasıl parasız olarak sırf halkın yetişmesi bakımından tertipleniyorsa, sinemada da bundan başka bir gaye güdülmemelidir. Bu bakımdan Halkevlerinde sinemanın parasız olması şarttır.*”¹¹³

Sansür konusunda da ilk ciddi çalışma da, 1932 tarihli *Sinema Filmlerinin Kontrolüne Ait Talimatname* ile yine bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu talimatnameye

¹¹² 1959 yılında bir basın toplantısı yapan İstiklal Savaşı'na katılmış Yüzbaşı Hakkı Saygıner'den, Atatürk'ün, “İstiklal” filminin genişletilmesi için kurulan heyette görevli olan Nurettin Baransel Paşa'ya bu yanıtı verdiğini öğreniyoruz.

Erman Şener, **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, s. 9-11.

¹¹³ Seda Bayındır Uluskan, **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara 2010, s.494.

kadar film denetimi, filmin gösterildiği kentte bulunan iki polis memuru tarafından yapılır, eğer gösterilecek filmde bir sakınca varsa sansüre tabi tutulurdu. Talimatname ile film sansürü, merkezi bir teşkilata bağlandı. Talimatname doğrultusunda kurulan komisyon, İçişleri ve Milli Savunma Bakanlıkları ile Genel Kurmay Başkanlığı'ndan birer temsilci, ayrıca kontrol esnasında il polis müdürü ve emniyet müfettişinden oluşuyordu. Sansür kurulu tarafından bir film şu gerekçeler ile yasaklanabilirdi: Din propagandası yapmak, askerlik şerefini ihlal edici konuları işlemek, terbiye ve adaba aykırı olmak, intizamı bozmak, memleketimiz aleyhine durum ve düşünceleri yansıtmak, gösterilecek filmlerin yıpranmış ve gözleri yoracak derecede eskimiş olması.¹¹⁴

Bu dönemde Sovyet Rusyasının Türkiye'ye gönderdiği filmlerin de ayrı bir önemi vardır. Türkiye, cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte Sovyetler ile yakın ilişkiler geliştirmiş, Rusya'dan ülkeye gönderilen filmler ile iki ülke arasında kültür etkileşimi sağlanması amaçlanmıştır. Ancak sinemayı, tıpkı Almanlar gibi bir propaganda aracı, kendi fikirlerini empoze etmenin en iyi yolu olarak gören Sovyetler, filmlerinde din ve inanç karşıtlığını ön plana çıkarmışlardır. Sovyetlerin bu dönemde ülkeye gönderdiği filmlerin çoğu, İslam eleştirisi ve doğu halklarının yaşam tarzlarına olumsuz vurgular ile doludur. Türk Hükümeti, halkın tepkisini çeken bu filmleri, toplumda batılılaşmayı hızlandırmak ve muhafazakar kesimler ile mücadeleyi kolaylaştırmak için Türkiye'de gösterilmesine izin vermiştir.¹¹⁵

2.3. Türk Sinemasında Geçiş Dönemi (1939-1950)

Tiyatrocuların Türk sineması üzerindeki etkisi, Faruk Kenç'in 1939 yılında çektiği Taş Parçası filmiyle yavaş yavaş kırılmaya başlar. Sinema Tarihçilerinin Geçiş Dönemi olarak adlandırdığı bu dönemde Şehir Tiyatrosu dışından birçok kişi

¹¹⁴ Evren, s.96.

¹¹⁵ "Sovyetlerin Türkiye özellikle de Doğu Anadolu Bölgesi ile yakından ilgilenmesi, kültürel ilişkilerini geliştirme adı altında kendi ideolojisini yayma çabasından başka bir şey değildir. Burada maksadın "*bölge halkının dini inançlarını kendi ideolojisini aşıl原因arak yok ederek, vatan, millet hissiyatını zayıflatmak ve böylece bölgenin Sovyetlere iltihakını sağlamak*" olduğunu söylemek mümkündür. Fakat buna rağmen ne Türk sinema seyircisinin Sovyet filmlerine gösterdiği ilgi azalmış, ne de Hükümet yeri geldiğinde Sovyet yönetmenlere filmler ısmarlamaktan geri kalmıştır. Ankara bu kültür diyalogunda oldukça açık davranmış, ama aynı zamanda komünizmin ülkeye girmesine de mâni olmuştur." Uluskan, s.505.

ilk kez sinema alanına girmiş, doğrudan sinemacı olarak film üretmeye başlamıştır. Faruk Kenç'le birlikte Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhan M.Arıburnu gibi tiyatro içerisinden gelmeyen yönetmenler ilk filmlerini bu dönemde çevirmiştir. Bu yönetmenler, tiyatro oyuncularıyla çalışmakla birlikte, filmlerinde yeni oyunculara da yer vererek yeni bir oyuncu kadrosunun oluşmasını da sağlamışlardır.¹¹⁶

2.3.1. İkinci Dünya Savaşı ve Türk Sineması

Geçiş Döneminin ilk yarısı İkinci Dünya Savaşının gerçekleştiği döneme dek düşer. Bütün dünyayı derinden sarsan bu savaş, henüz yapılanma sürecinde olan Türkiye Cumhuriyetini de etkilemiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatı sonrası Cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü, savaş boyunca tarafsız bir dış politika izleyerek Türkiye'yi savaştan uzak tutmayı başarmıştır. Ancak savaşa girilmemesine rağmen savaşın bütün sıkıntıları ülkede hissedilmiştir. Harbin açmış olduğu yiyecek sıkıntısı, karne usulü, hayat pahalılığı, karaborsa, olağanüstü vergiler, sıkıyönetim ve sansür gibi durumların yanı sıra, geniş bir insan gücünün sürekli olarak silah altında tutulması, ulusal savunma giderlerinin ağırlığı, dış ticaretin alabildiğine azalması, yeni gelişmeye başlayan memleket ekonomisinin sarsılmasına sebep olmuştur.¹¹⁷

Savaşın yaydığı olumsuz etkiyle zor günler geçiren ülkede, henüz altyapısını kuramamış, sağlıksız ve oldukça bireysel yatırımlarla bir sektör haline gelememiş Türk sineması da payına düşeni aldı. 1938 yılında Türk sineması yeni bir atılıma hazırlanıyordu, fakat savaşın başlaması ile bu atılım gerçekleşemedi. Savaş patlak vermeden önce çekilen filmlerle birlikte 1940 yılına kadar üç sene içerisinde on film yapılmıştı. Ancak savaş şartlarında 1945 senesine kadar ancak sekiz film oluşturabildi.

¹¹⁶ “1940’lı yıllarda Türk sinemasının teknik ve içerik özellikleri kendine has özellikler sergiler. Kendi sosyo-ekonomik şartları içinde bir yoksunluklar ve yasaklar’ dönemi olmasına rağmen, bu yıllarda önemli fikir, eser ve teşebbüslerin ortaya çıktığı görülür. Bunun sebeplerinden biri bu dönemde hem yeni kurulan Cumhuriyet rejimine hem de tarihe karışmış Osmanlı İmparatorluğu’na ait kültürel öğelerin bir arada bulunmasıdır.”

Esin Berktaş, “1940’lı yıllarda Türk Sineması”, Kebikeç, Sayı 27(2009), s.231.

¹¹⁷ Zürcher, s.293-294.

İthal edilen filmlerde de bu dönemde büyük değişiklik olmuştur. Savaştan önce Avrupa ve Amerika filmleri hemen hemen aynı ölçüde Türkiye’de gösteriliyordu. Ancak savaşın etkisiyle Avrupa’dan gelen filmler, eski nitelik ve niceliklerini kaybetti. Fransa filmleri sinemalardan silindi, İngiltere’den de sadece haber filmleri, Almanya ve Rusya’dan ise propaganda filmleri geliyordu. Bu durumdan yararlanan tek ülke ise Amerika oldu. Amerika, Avrupa pazarının tıkanmasıyla filmlerini Mısır üzerinden göndermeye başladı.¹¹⁸ Ancak Amerikan filmlerinin Mısır üzerinden gelmesi Türk halkının Mısır filmleriyle de tanışmasını sağladı. Mısırlılar, kendi ülkeleri üzerinden dağıtım yapan Amerikan filmlerinin yanına kendi filmlerinden de birkaç tane ekleyerek filmsizlik sıkıntısı çeken Türkiye’de, Mısır filmleri salgınının başlamasına sebep oldular:

“1938 kasımında Damu’ al-hubb-Aşkın Gözyaşları, Şehzadebaşı’nda gösterildiği vakit, filmi oynatan sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entaripli kişilerin yer aldığı, tanınmış arap şarkıcıların oynadığı, tutum bakımından ‘tiyatrocular’ın eserlerinden hiç başkalığı olmayan bu filmleri el üstünde taşıyordu. Böylece Türkiye’de bir Mısır film akını başladı. Öyle ki, 1938-1944 arasında Türkiye’ye giren Mısır filmleri ile aynı yıllarda çevrilen yerli filmlerin sayısı başa baş gidiyordu.”¹¹⁹

2.3.2. Geçiş Dönemi Sinemacıları

Faruk Kenç’ten sonra tiyatro dışından gelen ikinci sinemacı olan Baha Gelenbevi, Paris’te tecrübe edindiği sinemaya, ilk kez *Dertli Pınar* filminin görüntü yönetmenliğini yaparak başlar. 1944 yılında ise *Deniz Kızı* filmiyle ilk yönetmenlik denemesini gerçekleştirir.

¹¹⁸ Levent Yılmazok, “Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Programı, Yüksek Lisans Tezi, s.39.

¹¹⁹ Özön, s. 127.

1944 yılında İstanbul Film'i kuran Faruk Kenç ilk film olarak *Hasret*'i çeker. Bir köy filmi olan *Hasret*'te, tiyatro dışından gelen yeni bir oyuncu olan Oya Sensev, Münir Nurettin ile başrolü paylaşıyordu. Böylece Faruk Kenç'in girişimleriyle Türk sinemasında Şehir Tiyatrosu oyuncularını dışında, yeni bir oyuncu ekibi oluşacaktır.¹²⁰

Almanya'da fotoğraf ve ses, İngiltere'de *RCA*, Fransa'da ise *Pathe-Joinville* sinemalarında eğitim gören Şadan Kamil, yurda döndükten sonra Ha-Ka Film adına Alman yönetmen Kurt Bernhardt'ın *Die Letzte Kompagnie*'sini Türk halkına uyarlayarak *On Üç Kahraman* filmi çekti. Orjinalinde Prusya ve Fransa arasında olan savaş, *On Üç Kahraman*'da 1876-1877 Rus Savaşı'na dönüşür. Şadan Kamil bu filmden sonra *Toros Çocuğu* (1946) ve *Seven Ne Yapmaz* (1946) adlarında iki film daha çekti.

1943'de California Üniversitesinin sinemacılık bölümünü bitiren Turgut Demirağ, Reşat Nuri Güntekin'in Çalıkuşu romanını *Bir Dağ Masalı* (1946) adıyla sinemaya aktarır. Fedakar ve idealist bir öğretmenin bir yöredeki çalışmalarını ele alan film, o zamana kadar yapılmış Türk filmlerinin en pahalısı ve aynı zamanda Türk sinemasının ilk üstün yapımı olur. *Hülya* (1947) ve *Kanlı Taşlar* (1948), Turgut Demirağ'ın diğer filmleridir.

Geçiş Dönemi'nin önde gelen yönetmenlerinden birisi de Şakir Sırmalı'dır. Sırmalı, iki arkadaşıyla beraber kurduğu Sema Film ile Şukufe Nihal'in Domaniç Dağlarının Yolcusu adlı eserini *Unutulan Sır* (1948) adıyla sinemaya aktarır. Kurtuluş Savaşı sırasında işlenmiş bir cinayetin aydınlatılması üzerine kurulan film, geri dönüşleri sıkça ve karmaşık kullanan yapısıyla ticari bir başarı elde edemez.¹²¹

1944'de birkaç arkadaşıyla Kurt Film'i kuran Çetin Karamanbey, *Kanatlanan Gençlik* adlı belgesel ile sinema faaliyetlerine başlar. Daha sonra Turgut Demirağ'ın yanında asistanlık yapar. *Silik Çehreler* ile yönetmenliğe başlayan Karamanbey, Türk sinemasına Neriman Köksal, Yılmaz Duru gibi oyuncularını kazandırmasıyla tanınan bir sinemacıdır.

¹²⁰ Özgüç, s.15.

¹²¹ Evren, s.120.

Aydın Arakon, Geçiş Döneminin edebiyattan sinemaya geçen yönetmenlerinden birisidir. Arakon, sinemaya girmeden önce Sabahattin Kudret Aksal'la birlikte Sokak adlı edebiyat dergisini çıkartıyordu. Kameraman olan kardeşi İlhan Arakon'un yönlendirmesiyle sinemayla ilgilenmeye başladı. Dümbüllü Macera Peşinde, Efe Aşk ve Dinmeyen Sızı filmlerinin senaryolarını yazdıktan sonra Türk sinemasının korku türündeki ilk örneği olan *Çığlık (1949)*'ı çekti. Dönemin sinema yazarlar tarafından olumsuz eleştiri alan film, türünün ilk denemesinin bir gereği olarak acemi ve ilkelik taşımasına rağmen, bir korku atmosferi yaratmayı da başarmıştır. Arakon'un en başarılı filmi ise 1951 yılında çekeceği *İstanbul'un Fethi* filmi olacaktır.

Geçiş Döneminde bu ilk sinemacıların dışında Muhsin Ertuğrul da film üretmeye devam etmiş, bunun yanında bazı tiyatrocular yönetmen olarak sinemada çalışmaya başlamıştır. Ferdi Tayfur, Talat Artemel, Kâni S.Kıpçak, Sami Ayanoglu ve Suavi Tedü gibi, Tayfur dışında hepsi Darülbedayi'den gelen ve Ertuğrul'un çizgisini sürdüren kalabalık bir tiyatrocular topluluğuyla beraber Vedat Örfi Bengü, Seyfi Havaeri ve Çek kökenli Adolf Körner gibi yeni yönetmenler tiyatro ekolünden film üretmeye devam etmişlerdir.¹²²

2.3.3. Geçiş Döneminde Tarihsel Filmler

Savaşın olumsuz etkileri ile zor günler geçiren Türkiye, sinema alanında da bir takım önlemler almak durumunda kalmıştır. Temmuz 1939'da sinema üzerindeki denetimi sağlamak adına *Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*¹²³ uygulamaya koyulmuştur. Nizamnamenin savaş şartlarında oluşturulan maddeleri, daha çok tarihsel filmler üzerinde etkili olmuştur. Şadan Kamil'in *On Üç Kahraman*'ı bu nizamnameye takılan tarihsel filmlerden birisidir:

¹²² Esin Coşkun, **a.g.e.** , s.26.

¹²³“Cumhuriyet Dönemi Sinema Devlet İlişkileri”,
https://sadibey.com/dosyalar/Ozel_Etkinlikler/Sinebir_02.doc (Erişim Tarihi 05.11.2017).

“Onüç Kahraman’daki tüm Rus sözcükleri sansür kurulunca çıkarttırılmıştır. Film Ankara’ya denetleme için ikinci defa gitmek zorunda kalmış; bu sefer Rus askerlerinin üniformalarının değiştirilmesi kararı alınmıştır. Rus üniformaları yerine hangi millete ait olduğu belli olmayan asker üniformaları diktirilmiş ve bazı sahneler tekrar çekilmiştir.”¹²⁴

Bu dönemde Türk sinemasının gelişimi için yaşanan en iyi gelişme, 1948 yılında sinema filmlerine yapılan vergi indirimidir. Yerli filmlerden alınan oranın yüzde %25’e düşürülmesi ile film yapım işi daha karlı bir hale gelmiş, bu tarihten sonra Türk sinemasında film üretim hızı artarak devam etmiştir.¹²⁵

Tarihsel filmlerde de bu tarihten sonra artış olduğu görülmektedir. *Bir Millet Uyanıyor*’dan beri Türk sinemasında görmediğimiz Kurtuluş Savaşı temalı filmler, *İstiklal Madalyası*(1948), *Akıncılar*(1948), *Kahraman Mehmet*(1948), *Vurun Kahpeye*(1949) ve *Şehitler Kalesi*(1949) adlı filmler ile beyazperde de boy göstermeye başlamıştır.

Ferdi Tayfur’un yönetmenliğini yaptığı *İstiklal Madalyası* filmi için İpek film halkın milli duygularını kabartacak bir tanıtım yazısı yayımlatır:

“İşte göğsümüz kabarak, gururla, iftiharla seyredeceğimiz büyük Türk filmi... bütün azamet ve ihtişamı ile canlanan tarih... harikulade zengin sahneler ile dolu içli ve nefis bir mevzu... Herkesi ağlatacak, herkesi sevindirecek, heyecandan heyecana, güzellikten güzelliğe götürecek Türk kahramanlığını gösteren ilk büyük yerli film.”¹²⁶

Dönemin ses getiren tarihi filmlerinin başında Ömer Lütfi Akad’ın *Vurun Kahpeye* (1949) filmi gelmektedir. Demokrat Parti’nin meclise girmesiyle din

¹²⁴ Metin Erksan’la Görüşme, aktaran; Duruel, s.69.

¹²⁵ “Bir yılda yapılan filmlerin ortalama sayısı beklenmeyen artışlara ulaşır. 1946-1947 mevsiminde 12, 1948-1950 yılları arasında 30’dan fazla film üretilmiş ve 40 film gösterime girmiştir.” Giovanni Scognamillo, “**Türk Sineması:Başlangıcından Bugüne**”, Hayal Perdesi, Sayı:18(Eylül-Ekim 2010), s.72.

¹²⁶ Scognamillo, s. 78.

politikalarında ve söylemlerinde yumuşamaya giden CHP yönetiminin olduğu bir dönemde çevrilen *Vurun Kahpeye*, CHP'in bu yeni tutumunun karşısında olan bir duruş göstermektedir. Akad, *Vurun Kahpeye* filmi ile dinin algılanışına ve din adamlarına karşı eleştirel bir bakış getirmiştir.¹²⁷ Halide Edip Adivar'ın romanından uyarlanan filmde birbirlerine aşık olan Aliye Öğretmen ve Kuvayi Milliyeci Yüzbaşı Tosun'un, düşman ile birlikte 'vatan hainleri' Hacı Fettah ve kasaba esnafıyla olan mücadeleleri anlatılmaktadır.¹²⁸



Resim 2.4. (*Vurun Kahpeye*, 1949)

Vurun Kahpeye, gösterim girdiğinde hem olumlu hem de olumsuz eleştiriler alır. Filmde yer alan alan Hacı Fettah tiplemesi, olumsuz eleştirilerin temel noktasıdır. Cevat Rifat Atilla *Sebilürreşat*'taki "*Vurun Kahpeye- Müslüman Türk Din Ehli Ağır ve Yalan İftiralarla Sinemalarda Rezil Ediliyor. Müslüman Türk Şeref ve Haysiyetini Koruyacak Bir Adalet Yok Mu?*" başlıklı yazısında film olumsuz anlamda eleştiriye uğramıştır. Bunun yanında "*Muvaffak Olmuş Tek Film, Vurun*

¹²⁷ "1949 yılında çekilmiş olmasına rağmen Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak kabul edilen *Vurun Kahpeye* filmi, hem yeni Türk sinemasının başlangıcı kabul edilmiş hem de günümüze kadar gelen Türk Sinema tarihi içerisinde dinin konumu açısından farklı bir yere sahip olmuştur. Çünkü Türk Sinemasında din ve din adamı konusunda oluşturulan toplumsal zihniyet, büyük ölçüde *Vurun Kahpeye* filminden kaynaklanmaktadır." İbrahim Yenen, "**Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu**", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, s.36-37.

¹²⁸ Ticari açıdan başarılı bir film olan *Vurun Kahpeye*, 1964'te Orhan Aksoy, 1973'te ise Halit Refiğ tarafından tekrar sinemaya uyarlanmıştır.

Kahpeye” ve “*Bir Film Münasebetiyle - Ölmeye Kuvvai Milliye Ruhu*” gibi, filmin coşkuyla karşılandığı belirtilen yazılar da vardır.¹²⁹

Geçiş döneminde, Osmanlı devleti algısında önceki döneme göre herhangi bir değişiklik olmamış, bu nedenle alternatif bir tarih algısı da oluşturulamamıştır. Bu filmler, Ertuğrul’un tarihi filmlerinde olduğu gibi Cumhuriyet ideolojisiyle örtüşen yapımlardır. Dolayısıyla Türk sineması, Osmanlı tarihine yaklaşımda çizgisini aynı şekilde devam ettirmiştir. Ancak 1950’li yıllara gelindiğinde Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle tarihi filmlerde, bilhassa Osmanlı tarihini ele alan yapımlarda gözle görünür bir değişiklik ve artış yaşanacaktır.

¹²⁹ Duruel, **a.g.t.** , s. 73.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA OSMANLI ALGISI (1950-1960)

3.1. SİYASİ ORTAM: DEMOKRAT PARTİ İKTİDARINA GENEL BİR BAKIŞ

Türkiye’de çok partili hayat geçiş 1940’lı yılların ikinci yarısında gerçekleşmiştir. 1946 yılının başında Celal Bayar, Fuat Köprülü, Refik Koraltan ve Adnan Menderes’in önderliğinde kurulan Demokrat Parti, yürütmüş olduğu başarılı muhalefet politikasıyla 1950 yılında iktidar olmuş, 1960’da gerçekleştirilen askeri darbeye kadar on yıllık süre zarfında uygulamış olduğu politikalarla Türkiye’de toplumsal bir dönüşüm yaşanmasına sebep olmuştur.¹³⁰

21 Temmuz 1946 seçimlerinde Demokrat Parti 64 vekille ilk kez meclise girdi. İnönü’nün 12 Temmuz 1947 beyannamesine kadar Demokratlar, meclis içindeki var olma mücadelesini halkın büyük rağbetiyle aşabilmiştir. İnönü’nün beyannamesi ile de muhalefete tam bir güven tanınmış, muhalefeti Atatürk inkılaplarına ve laikliğe karşı olmakla suçlayan Recep Peker’in 1947 Eylül’ündeki istifası da Demokrat Parti’ye rahat bir nefes aldirmiştir.¹³¹

14 Mayıs 1950 tarihi Türkiye Cumhuriyeti Tarihi ve Türk Demokrasi Tarihi için büyük bir dönüm noktasıdır. 1950 seçimlerinde oyların %53’ü alan Demokrat Parti, Türkiye tarihinde ilk defa tepede inme diktaya dayanmayan, doğrudan sivil irade tarafından göreve getirilmiş ilk siyasi parti olmuştur. Gelişmekte olan ve bugün orta direk dediğimiz sınıfın başarısı olan bu seçim, uzun süre devam eden ve halkın sorunlarını çözmekte başarısız olan tek parti rejimine karşı tahammülü kalmamış bir toplumun artık yeni bir düzen ve beklentide olduğunu ortaya koymaktadır.

¹³⁰ Demokrat Parti’nin kurucu unsurları orta sınıf meslek erbabına, arazi sahiplerine ve köylülere dayanmasına karşın Cumhuriyet Halk Partisi, bürokrasiye, okumuşlar sınıfının alt tabakasına, devletçilik sayesinde zengin olmuş tüccarlara, toprak sahiplerine ve aşiret reislerine dayanıyordu. Ekonomi sahasında Demokratlar özel teşebbüsü, CHP ise, devletçiliği savunuyor, her iki parti de sosyalizm ve komünizmi reddediyordu.

¹³¹ Kemal Karpat, **Kısa Türkiye Tarihi**, s. 166.

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle iş ve dış siyasette büyük değişimler yaşanmıştır. Ucuz kredi temin edilmesiyle tarım alanında tam patlama meydana gelmiş, iktisadi hayat ve eğitimde de başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Özel teşebbüsün yanında devletçilik politikası da izlenerek birçok çimento, şeker vs. fabrikaları kurulmuş, hükümet devletçiliği hem özel teşebbüse destek olmak, hem de ekonomiyi canlandırmak için kullanmıştır.

Demokrat Parti'nin iktisadi alanda başarılı olmasında kısmen Amerika'dan gelen ekonomik yardımlar da etkili olmuştur. CHP'in 1946'da başlattığı Amerika'ya ve Batı'ya yaklaşma politikası DP döneminde de bilinçli şekilde artarak devam etmiştir. Avrupa'nın ekonomik kalkınmasına katkı sağlayacak olan Marshall Planı ve Batı'nın askeri savunmasını sağlayan NATO'ya kabul edilmek için Kore Savaşı'na asker gönderen DP İktidarı, Amerika'nın desteğiyle 1952 yılında NATO'ya üye devlet olarak kabul edilmiştir.¹³² Böylece dış güvenlik konusunda rahatlayan Türkiye, iç meselelerle daha rahat ilgilenme fırsatını yakalamıştır.

DP iktidarının en çok eleştirildiği nokta laiklik ve inkılaplarla ilgili almış olduğu kararlardır. Aslında Türkiye'ye çok partili hayata geçişin başladığı 1946 senesinde CHP hükümeti tarafından halkın desteğini almak adına din ve laiklik alanında ılımlı bir politika izlenmeye başlanmıştı. CHP'in tüm çabalarına rağmen iktidarı kaybetmesi ile başa gelen DP, toplum ile devletin bağlarını kuvvetlendirmek için çok daha ılımlı bir laiklik politikası izledi. Göreve gelir gelmez, Arapça Ezan yasağını kaldırarak Türkçe okunan Ezanın tekrar Arapça okunmasına izin verildi. Osmanlı devlet adamlarının türbeleri halka açıldı, imam hatip okulları açılmasının yanında mevcut okullarda din derslerinin okutulması sağlandı. Bununla beraber çocuklarını din dersi verilmesini istemeyen ailelere özgürlük de tanınmıştır. Din sahasında alınan bu kararlar toplum içerisindeki bazı grupların ve kişilerin Atatürk aleyhtarı yapmasına ve bazı Atatürk büstlerine saldırılara sebep olmuştur. Bu durumun önüne geçmek için Hükümet, 31 Temmuz 1951 yılında Atatürk aleyhin işlenen suçları cezalandırmak adına Atatürk'ü Koruma Kanunu'nu çıkarmıştır.¹³³ DP

¹³² Cem Eroğul, **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**, İmge Kitabevi, Ankara 2003, s.116.

¹³³ <http://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.3.5816.pdf> (Erişim Tarihi 06.09.2017).

döneminde ayrıca CHP'in birer organı gibi faaliyet gösteren Halkevleri kapatılarak yerine Türk Ocakları kurulmuş, Köy Enstitüleri de sadece öğretmen yetiştiren kurumlar haline getirilmiştir.

DP, 1954'deki seçimleri %58.42 oy oranıyla kazanarak meclisteki sandalye sayısını 503'e çıkardı.¹³⁴ Bu tarihten sonra DP-CHP arasındaki mücadele CHP'in yeni söylemiyle şekil değiştirmiştir. Daha önce iktidarı, laikliğe ve Atatürk inkılaplarına karşı gelmekle suçlayan CHP, 1954'den sonra hürriyet ve demokrasi kavramları üzerinde durarak iktidarı adaletsizlikle suçlamaya başlamıştır. Partisinin yeni başarısından sonra Başbakan Adnan Menderes, hem parti içerisindeki muhalifleri hem de üniversitelerde iktidara karşı ortaya çıkan muhalefeti susturmak için tedbirler almaya başlayınca CHP bunu fırsat bilerek iktidar aleyhine propagandalara hız vermiştir. Bu durum henüz genç olan Türk demokrasisini derinden sarsmış, ülkenin kalkınma hızının yavaşlamasına sebep olmuştur.¹³⁵

Kıbrıs meselesi de bu ortam içerisinde meydana gelmiştir. 1950'lerin başından beri Yunanlılar İngiltere'nin sömürgesi altında olan Kıbrıs'ın kendilerine bağlanmasını istiyorlardı. Kıbrıs'ta Yunan vatandaşlarına verilen ticari imtiyazlar ve On İki Ada'nın hiçbir itirazda bulunulmadan Yunanistan'a bırakılması, Yunanlıları bu konuda oldukça ümitlendirmişti. Ancak Yunanistan Türkiye'nin direnmesi karşısında 1959 ve 1960'ta Londra ve Zürih antlaşmalarıyla adanın iki topluluktan oluştuğunu

¹³⁴ Sait Dinç, "Atatürk Sonrası Türkiye'de İç ve Dış Politikada Gelişmelere Genel Bir Bakış(1938-1965)", Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi Atatürk Araştırmaları Dergisi s.15

http://turkoloji.cu.edu.tr/ATATURK/arastirmalar/sait_dinc_ataturk_sonrasi_ic_ve_dis_gelistmelere_ba_kis.pdf (Erişim Tarihi 06.09.2017).

¹³⁵ "Demokrat Parti muhalefet yıllarında geliştirilmesini ve genişletilmesini talep ettikleri demokrasi anlayışı, iktidarı döneminde demokrasiyi sınırlandırmaya dönük bir pratiğe dönüşmüştür. Bu süreçte Demokrat Parti'nin siyasal söylemi, demokrasi savunusundan, demokrasinin sınırlarının vurgulanmasına kaymıştır. CHP ise; değişen iç ve dış dinamiklerin geç farkında oluşunun açığına kısa sürede kapatma ve iktidarı yeniden ele geçirme adına aceleci ve oldukça uzlaşmaz bir siyaset şekli belirlemiştir. Her iki parti de, ideolojik yetersizlikleri dolayısıyla güncel siyasi atışmayı temel politika olarak belirlemiş, tıkanan toplumun önünü açıcı çözüm yolları üretememiştir."

Yusuf Ziya Keskin, "Demokrat Parti İktidarı ve Günümüze Yansımaları", **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.1, C.5, s. 125-126.

kabul etmişlerdir. Böylece Kıbrıs'ta uzun yıllar devam eden İngiliz egemenliğinden sonra bağımsız bir Kıbrıs Cumhuriyeti kurulmasına karar verilmiştir.¹³⁶

Basında da fazlasıyla yer bulan Kıbrıs sorunu, Türkiye'de bazı toplumsal olayların yaşanmasına sebep oldu. İstanbul'da 6-7 Eylül tarihlerinde Rum ahalisine karşı büyük bir ayaklanma meydana geldi. Tarihe 6-7 Olayları olarak geçen bu vahim hadise sırasında 5622 konutun yağmalandığı öngörülmektedir.¹³⁷

Gerginleşen siyasi hava nedeniyle öne alınarak gerçekleştirilen 1957 seçimleri, yine Demokrat Parti'nin zaferiyle sonuçlanmıştır. Ancak Demokrat Parti oylarını %47.3'e düşürmüş, bunun yanında CHP, oylarını %40.3'e yükseltmiştir. CHP'in oylarını yükseltmesi aslında partinin başarısından değil, ülkede yaşanan sosyal ve ekonomik şartların değişmesi ve değişikliklerden doğan meselelere iktidarın çözüm getirememesinden kaynaklanmaktadır.¹³⁸

Şehirlerde sanayileşmeye ve inşaatçılığa bağlı olarak iş gücü ihtiyacı artmış, böylece köylerdeki nüfus kentlere kaymaya başlamıştır. 1950'den başlayarak tarımda makineleşmenin bir sonucu olarak tarım işçileri ve az topraklı köylüler de, iş sahibi olmak umuduyla şehirlere göç etmeye mecbur kalmışlardır. Bunun sonucu olarak da şehir nüfusu atmış, Türkiye'nin sosyal yapısı hızla değişmeye başlamıştır.¹³⁹

Hükümet değişen sosyal ve ekonomik hayat karşısında ortaya çıkan yeni sorunların çözülmesi konusunda başarılı olamamıştır. Artan enflasyon ve artık hızını iyice kaybetmiş iktisadi gelişimden dert yanan halkın ve özellikle dar gelirli ailelerin şikayetleri muhalefeti sosyal ve ekonomik konulara eğilmeye teşvik etmiştir. İktidar

¹³⁶ Derya Sevinç, "Demokrat Parti Dönemi Türk-Yunan İlişkileri(1950-1960)", Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, s.99-101.

¹³⁷ "Büyük olasılıkla, Menderes'le Dışişleri Bakanı Zorlu, Türkiye'de halkın Kıbrıs meselesi olan duyarlılığını gözler önüne sermek için, İstanbul'da öğrencilere "kendiliğinden oluşan" sınırlı bir gösteri yapma kararı almışlardı. Ancak gösteriler denetimden çıkmış ve önce Rumların iş yerlerini yakıp yıkma şeklinde gelişmiş, sonra da gecekondu ahalisinin görünürdeki mal mülke saldırmasına dönüşmüştü. Hükümet üç büyük kentte sıkıyönetim ilan etmiş ve İçişleri Bakanı istifa etmek zorunda kalmıştı." Erik Jan Zürcher, s.336.

¹³⁸ Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (Çev. Yavuz Alogan), Sarmal Yayınevi, İstanbul 1995, s. 165-166.

¹³⁹ Karpat, **a.g.e.** , s.170.

ve muhalefet arasındaki tansiyonu iyice yükselten bu gelişmeler, ordunun siyasete karışmasıyla sonuçlanmıştır. 1960 yılının 27 Mayıs'ında yapılan bir askeri darbe ile Ordu, yönetime el koyduğunu bildirmiştir. General Cemal Gürsel'in başında bulunduğu 38 subaydan oluşan Milli Birlik Komitesi, Demokrat Parti'nin hükümet üyesi ve partili milletvekilleri ile beraber partinin ileri gelenlerini anayasayı ihlal etmek suçuyla hapsedmişlerdir. Eylül 1961'de Demokrat Partililer Yassıada Mahkemesi'nde yargılanmış, Celal Bayar, Adnan Menderes, Fatih Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan idam cezasına çarptırılmıştır. Mahkeme, yoğun eleştiriler üzerine Celal Bayar'ın ölüm cezasını ömür boyu hapse çevirmiş, ancak diğer üç kişinin infazları gerçekleştirilmiştir.

3.1.1. Kültür Politikaları ve Değişen Tarih Algısı

Demokrat Parti, iktisadi ve siyasi hayatın yanında kültür alanında da uygulamış olduğu politikalarla tek parti dönemine göre farklı bir yaklaşım içerisinde olmuştur. 1950, 1954 ve 1957 parti programlarında kültürel alana değinen DP, kültür işlerinin parti programının ilkeleri doğrultusunda gerçekleştirileceğini vurgulamıştır.

DP'in kültür programının genel amacı, halkın manevi değerlerine önem vererek tek parti döneminde oluşmuş devlet ve toplum arasındaki yarığı kapatmaktır.¹⁴⁰ Din derslerinin ilkokullarla okutulması, İmam Hatip okullarının tekrar faaliyete geçmesi, Köy Enstitülerinin işlevinin değiştirilmesi ve Halkevlerinin kapatılması, kültür politikasında devletin değişen yorumunu göstermektedir. Eğitimde İnönü döneminde etkin olan hümanist anlayıştan uzaklaşmış, tarih alanında da Osmanlı ve İslam tarihine daha fazla önem verilmiştir.

¹⁴⁰ "DP'nin ilk hükümetinin programındaki eğitimle ilgili görüşlerinde bunu görmek mümkündür: Maddi bakımdan ne kadar ilerlemiş olursa olsun, milli, ahlâkî sarsılmaz esaslara dayanmayan, ruhunda manevi kıymetlere yer vermeyen bir cemiyetin, bugünkü karışık dünya şartları içinde kötü akıbetlere sürükleneceği tabiidir. Eğitim-öğretim talim ve terbiye sisteminde bu gayeyi göz önünde bulundurmeyen, gençliğin milli karakterine ve ananelerine göre manevi ve insani kıymetlerle teçhiz edemeyen bir memlekette ilmin ve teknik bilginin yayılmış olması, hür ve müstakil bir millet olarak yaşamanın teminatı sayılmaz."

Selçuk Kantarcıoğlu, **Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s.49, aktaran; Nevzat Köken, 239-240.

Tarih eğitiminde Atatürk döneminden beri var olan Osmanlı Tarihini reddetme politikasından vazgeçilerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun Osmanlı Devleti döneminde yapılan reformların bir sonucu olduğu görüşü ağırlık kazanmıştır.¹⁴¹ Dönemin tarihçilerinden Fuat Köprülü, Mustafa Akdağ ve Halil İnalçık, Türk tarihinin Osmanlı tarihi ile birlikte bir bütünlük kazanabileceğini belirtmişlerdir.¹⁴²

Yapılan çalışmalarda Osmanlı döneminde yapılmış ıslahatların üzerinde durularak 600 yıllık bir tarihin göz ardı edilemeyeceği belirtilmiş, döneme ait belge ve bilgilerle birlikte bilimsel bir anlayışla hazırlanan eserlerin oluşturulması sonucu bu alandaki açığın kapatılması arzulanmıştır.

Kültür politikalarında yaşanan bu değişim, Türkiye'de yeni bir tarih algısının oluşmasına sebep olmuştur. Osmanlı tarihini ve İslam tarihini öne çıkaran bu yeni yaklaşım, daha sonra Türk-İslam Sentezi olarak adlandırılmıştır. Türk sinemasında DP döneminde, Osmanlı Tarihini konu edinen filmlerin artmasını ve Osmanlı tarihine olan yaklaşımın değişmesini de, kültür politikalarının bir sonucu olarak değişen tarih algısında aramak mümkündür.

3.2. 1950'lerin Türk Sineması Üzerine Bir Değerlendirme

1950'li yıllar Türk sinema tarihi için bir dönüm noktası, bir başlangıç niteliğindedir. Birçok sinema tarihçisi Türkiye'de sinemanın gerçek anlamda bu dönem içerisinde başladığını kabul etmektedir. Bu nedenle 1950-1960 yılları, Türk Sinema Tarihi literatürüne "Sinemacılar Dönemi" olarak geçmiştir.¹⁴³

¹⁴¹ Bengül Salman Bolat, "Tanzimat'tan Demokrat Partiye Kültür Politikaları ve Tarih Anlayışları", The Journal Of Academic Social Science Studies (JASS), 5(8), s.242.

¹⁴² Halil Berktaş, **Cumhuriyet İdeolojisi ve Fuat Köprülü**, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983, s. 90.

¹⁴³ "Ellili yılların başında, özellikle 1948 vergi indirimi sonucunda cazip bir hale gelen yerli film üretimi yavaş yavaş yayılarak piyasayı domine etmeye başlamıştır. Yerli filmler, taşra kentlerinden başlayarak, büyük şehirlerin önce geleneksel semtlerine, oradan da daha modern kent merkezlerine doğru yayılım gösterir. Melodramlar, komediler ve tarihi serüven filmleri gibi popüler türlere ait filmlerdir bunlar. Yapımcılar çoklukla deneme yayılma yöntemi ile bazen de sezgiyle bir türe ait film yapmakta, eğer tutarsa o filmin benzerleri ortalığı kaplamaktadır. O nedenle sinemamızda köy filmleri, Milli tarih anlatıları, kurtuluş savaşı filmleri, efe filmleri gibi envai çeşit furya arz-ı endam

1950 yılına kadar Türk sineması çoğunlukla tiyatrocuların etkisinde kalmış, Türkiye’de sinema, kendine özgü dilini oluşturamamıştı. Ancak bu tarihten sonra, sinema diliyle düşünme, sinema diliyle anlatma çabası başlamış, bu doğrultuda Türk sinemasında örnekler verilmeye başlanmıştır. Yüksek öğrenim görmüş, tiyatro ekolünden gelmeyen yeni sinemacılar, ortaya koyduğu eserlerle tüm güçleriyle bir sinema dili oluşturmayı hedeflemişlerdir.¹⁴⁴ Onların bu çabaları Türk sinemasının 1960’lı yıllarda altın çağını yaşamasına sebep olacaktır.

Sinemanın büyük bir yatırım gerektirmeden iyi bir kazanç kapısı olduğunu anlayan Girişimciler, Yeşilçam Sokağı ve çevresini film şirketleriyle donatmaya bu dönemde başlamıştır. Sinemayla alakadar olanların sayısı arttıkça film üretimi de geçmiş yıllara göre hızla artmaya devam etmiştir. 1950 yılına kadar Türk sinemasında çevrilen film sayısı 142 iken, 1950-1960 dönemi arasındaki on yıllık sürede 600’e yakın film çekilmesi, sinema sektörünün gelişmesinin ve hareketlenmesinin bir sonucudur.¹⁴⁵ Ayrıca tiyatro dışından birçok oyuncu, yönetmen ve teknik eleman sektöre girerek yeni bir meslek alanının da doğmasına yol açmışlardır. Seyirci ve salon sayısında da ciddi bir artış meydana gelmiştir.¹⁴⁶

Ö. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Osman Seden ve Memduh Ün bu dönemin öne çıkan yönetmenleri arasındadır. Akad’in 1952-1955 dönemi arasındaki filmleri *Kanun Namına (1952)*, *Altı Ölü Var (1953)*, *Katil (1953)*, *Öldüren Şehir*

etmeye başlamıştır. Ancak çevrilen filmin türü ne olursa olsun, göbek, şarkı, Ezan ve bol gözyaşı gibi sinemamızın alametifarikası sayılabilecek sahnelere ve zengin-kız fakir oğlan, fabrikatör baba ve zalim ağa gibi kalıplaşmış tiplere mutlaka yer verilmektedir. Daha sonra Yeşilçam denilecek olan endüstrinin ilk tohumları bu yıllara aittir.”

Mete Kaan Kaynar, **Türkiye’nin 1950’li Yılları**, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s.489.

¹⁴⁴ “Vurun Kahpeye(1949), Yüzbaşı Tahsin(1950), Vatan İçin(1951), Efelerin Efesi(1952) sinema sanatını Türk sinemasına getiren ilk başarılı örneklerdir. Bu dört filmin en ilgi çekici özelliği Türk sinemasının tiyatro etkisinden kurtulmasıdır. Bu filmlerin rejisörleri, kadın ve erkek sanatçıları, bazılarının amatör topluluklarda pek kısa süren çalışmaları bir yana, doğrudan doğruya beyazperdeyle işe başlamasıdır. Adı geçen filmlerin rejisörleri de, sinema sanatının kuralları üzerinde kafa yormuş, sahne ile beyazperdenin ayrılığını kavramış sanatçılardır.”

Burhan Arpad, **“Türk Sinemasının 40 Yılı(1919-1959)”**, Sinema-Tiyatro, Sayı 5, 15 Temmuz 1959. aktaran; Scognamillo, s. 111.

¹⁴⁵ Türk Sineması Araştırmaları’nın verilerine göre hesaplanmıştır.

www.tsa.org.tr (Erişim Tarihi 15.10.2017)

¹⁴⁶ M.Alp Birol, **“1950-1960 Yılları Arasında Türk Sineması”**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Programı, Yüksek Lisans Tezi 1995, s.69.

(1954), *Beyaz Mendil* (1955); Atıf Yılmaz'ın *Gelinin Muradı* (1957), *Bu Vatanın Çocukları* (1959), *Alageyik* (1959), *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (1959); Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960); Osman Seden'in *Namus Uğruna* (1960); Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958), *Ateşten Damla* (1959), *Ayşecik* (1960) adlı yapımları dönemin dikkate değer filmlerindendir.¹⁴⁷

Bu dönemde yaşanan bazı siyasi gelişmeler Türk sinemasını da etkilemiştir. Türkiye'nin Kore Savaşı'na asker göndermesi Türk sinemasında bu konu üzerine film üretilmesine neden olmuştur. Toplumun bu karara olumsuz tepki vermemesi adına milliyetçilik duygusunu kabartacak kahramanlık temalı birçok Kore Savaşı filmi oluşturulmuştur.¹⁴⁸ Bu konudaki filmlerin hemen hemen hepsinde bir bayrak, bir Atatürk Portresi ve bir bayramda geçit yapan askerler vardır. Böylece toplumun milliyetçi duygularına seslenen yapımcılar, ciddi oranlarda ticari kazanç elde etmişlerdir.

3.3. Türk Sinemasında Tarihsel Filmlerin Yükselişi ve İstanbul'un Fethi (1951)

Türk sinemasında 1950'li yıllarda tarihsel filmlerin patlaması, Türkiye'de tarihin bütün alanlarda yer bulmasının ve böylece popüler kültürün bir parçası haline gelmesinin bir sonucudur.¹⁴⁹ 1950'li yılların başından itibaren tarih; roman, hikaye, tiyatro, gazete ve dergi gibi alanlarda kendisine yer bulmuş, popüler tarih yazıcılığının ortaya çıkmasına neden olan tarih dergileriyle de doruğa ulaşmıştır.

¹⁴⁷ Nijat Özön, s.196.

¹⁴⁸ *Kore Gazileri* (1951), *Kore'de Türk Kahramanları* (1951) ve *Kore'de Türk Süngüsü* (1951) bu dönemde çevrilmiş Kore Savaşı temalı filmlerindendir.

¹⁴⁹ “Tarihi filmlerin başlangıcını ve bitişini tür kavramı içerisinden değerlendirmek lazım. Ortaya çıkan bir tarihi film halk tarafından tutulunca bu tarz filmler çekilmeye devam edildi. Türk sinemasında türlere göre yapılan bu ilk filmler ise genelde edebiyat uyarlamalarından meydana geldi. Edebiyat uyarlamalarından hemen sonra tarihi filmler başladı. Tarihsel filmlerde o dönemde büyük bir iş yapınca, halk tarafından sevilince bu tarz filmler bir tür olarak ortaya çıktı ve devamı çekilmeye başladı. Örneğin İstanbul'un Fethi filmi askeri kuruluşlarında yardımı ile geniş anlamda büyük bir iş yaptı o dönemde. Bu film iş yapınca böyle filmlerin devamı geldi doğal olarak. Fakat bu işler dediğimiz gibi her zaman inişli çıkışlıdır. Ne zamanki o tür düşüşe geçti, o zaman hemen başka bir tür yaratılmaya başlanır. Türk sinemasında da tarihi film olgusu gerçek anlamda 1950 yıllarında başladı. Bu dönem Barbaros Hayrettin Paşa, Yavuz Sultan Selim gibi birçok tarihi film yapıldı...”

“Agah Özgüç'le 17 Aralık 2015 tarihli görüşme”, aktaran; Mehmet Bağır, “**Türk Sinemasında Tarihi Film Olgusu**”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, s.43.

İskender Fahreddin Sertelli'nin *Tarihten Sesler*'i, Niyazi Ahmet Banoğlu'nun *Tarih Dünyası* ve Server İskit'in *Resimli Tarih Mecmuası* adlı yayınlar, dönemin önemli tarih dergilerindedir.¹⁵⁰ Tarihin yükselişi sadece edebiyat, tiyatro ve yayın organlarıyla sınırlı kalmamıştır. Sinemaya sıçrayan tarih, sinemanın görsel zenginliğiyle yeniden canlanma şansını yakalamıştır.

1950'li yıllarda tarihsel filmlerin artış göstermesindeki en büyük nedenlerden birisi de, dönemin tarihsel film türündeki ilk örneklerinden 1951 tarihli Aydın Arakon'un yönettiği *İstanbul'un Fethi* filmidir. Bin kişilik bir figüran kadrosu eşliğinde çekilen film, Türk sinemasının ilk üstün yapımlı filmleri arasında kabul edilmiştir.¹⁵¹ Film henüz yapım aşamasındayken büyük ses getirerek tarihsel filmlerin ticari açıdan başarılı olacağı izlenimini doğurmuştur. Döneme göre oldukça yüksek bir maliyete sahip olan film, toplum tarafından büyük rağbet görmüştür. Bunun sonucu olarak da yapım şirketleri tarihsel film çevirmenin büyük kazanç getireceğini düşünerek birçok tarihi film oluşturmuş, Türk sinemasında tarihsel filmler döneminin başlamasına sebep olmuşlardır. Bu nedenle *İstanbul'un Fethi*, bir milat niteliğindedir.

İstanbul'un Fethi'nin 500. yıl dönümüne yakın bir tarihte böyle bir filmin oluşturulması, toplumun yapılacak olan kutlamaları coşkuyla karşılamasını da sağlamıştır. Kutlamaları organize etmek için kurulan Fetih Derneği, üzerinde Fatih'in resmi bulunan bin adet altın bastırmıştır. 29 Mayıs 1953 günü yüz binlerce kişinin katıldığı gösteriyle fethin 500. yılı dönümü çeşitli faaliyetlerle coşkuyla kutlanmıştır.¹⁵² Ancak dönemin Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakan Adnan Menderes kutlamalara katılmamıştır.¹⁵³ *İstanbul'un Fethi* filmi de, kutlamaların bir

¹⁵⁰ Turan Tanyer, "Tarihsel Filmler, Bir Şair, İki Yönetmen", *Kebikeç*.27(2009), s.252.

¹⁵¹ Ahmet Aydın, "Tarihi Filmlerin Yeşilçam'ı Fethetmesi Dönemi: İstanbul'un Fethi (1951)". *Film Arası* 22 (2012), s.19.

¹⁵² Çağla Derya Tağmat, "Fetih Derneği ve İstanbul'un Fethinin 500. Yılı", *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Vol.3 No.4, Kasım 2014, s. 56.

¹⁵³ Törenlerde en çok dikkat çeken ve basın tarafından da sertçe eleştirilen konulardan biri, Başbakan Adnan Menderes ve Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın törenlere katılmaması ve diğeri de organize eksikliğinden dolayı yaşanan izdihamdan olmuştur. Tam da törenlerin gerçekleştirileceği gün Başbakan Adnan Menderes ve Dışişleri Bakanı Fuat Köprülü İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in taç giyme törenine katılmak üzere Londra'ya hareket etmişler, Cumhurbaşkanı Celal Bayar ise katılmadığı törenlere bir tebrik mesajı göndermiştir. Mesajında, "... *İstanbul'un dünya çapında tarihi*

parçası olarak o yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı'nın aldığı bir kararla okullarda gösterilmiştir.



Resim 3.1. (İstanbul'un Fethi, 1951)

Film eleştirmeni Ziya Çalhoğlu'nun *İstanbul'un Fethi* hakkında vermiş olduğu bilgiler oldukça kıymetlidir: “*Fatih rolünü oynayacak olan İstanbul Şehir Tiyatrosu birinci sınıf artistlerinden Sami Ayanoglu'na ne kadar mükemmel olursa olsun, yine fark edilecek suni bir sakal takılmaktansa, oldukça bir fedakarlık mukabili sınımsız yaz günlerinde bir tutam sakal bıraktırılarak Fatih hüviyetine, Fatih'in Belli'nin çizdiği tablodaki yüzüne tamamiyle benzetilmesi temin edilmiştir. Su gibi akan masraf ile vücuda getirilmiş elbiselerin kumaşları en pahalı cinsten, kürkler hakiki vakum, samur. Hatta Edirne'de muazzam tophanede çalışan ustaların önlükleri bile boyanmış ve çivilenmiş astar değil hakiki deri, hakiki sahtiyandır. Korkunç bir ok yağmuru altından Bizans kalelerine “Allah Allah” diye hücum eden kahraman askerlerimiz o kadar galeyana gelmişlerdir ki, hakikaten kaleye fethi gidiyorlarmış gibi, on yerine yirmi-otuz savletiyle merdivenler mukavemet edememiş, kırılıp parçalanmış, mühim kazalar da atlatılmıştır.*”¹⁵⁴

bir hadise olan fethinin 500. yıl dönümü münasebetiyle sayın hemşerilerimin duydukları asil heyecana iştirak ederim...” şeklinde ifadelerle yer veren Bayar, bu büyük günün vatandaşlar için mutluluk vesilesi olmasını dilemiş ve tebriklerini sunmuştur.

Tağmat, s.56-57.

¹⁵⁴ Fikret Hakan, s.145.

Film, Sultan Mehmet'in top döküm atölyesini teftişiyle başlar. Yaklaşık altı aydır İstanbul üzerine yapılacak olan sefer için hazırlıklar yapılmaktadır. Her şeyin yolunda olduğunu gören Sultan, Divan'ını toplayarak sefer için yapılan hazırlıkların artık tamamlandığını, ordunun Bizans'a doğru yola koyulacağını açıklar. Divan'da bulunan herkes sefer kararını memnuniyetle karşılar. Yalnızca Veziriazam Çandarlı Halil Paşa, Bizans üzerine yapılacak bir seferin yanlış olduğunu, sonuçlarının devlete zarar getireceğini düşünmektedir.

Sultan Mehmet'in kimsenin bilmediği gizli bir planı da vardır: Hızır Reis, Ulubatlı Hasan ve Mustafa adındaki çok güvendiği üç adamını İstanbul'a göndererek şehrin nasıl bir savunma yapacağını öğrenmek. Ancak bu durumu Çandarlı Halil vasıtasıyla haber alan Bizanslılar, Turgut Reis'in nişanlısı Sarıca Paşa'nın kızını kaçırlar. Bu durumdan faydalanarak Turgut Reis ve adamlarını yakalamayı düşünmektedirler.

İstanbul'a gizlice giren Osmanlı Casusları içerden de bazı yardımlar alarak şehrin savunması hakkında bilgi almayı başarırlar. Edindiği bilgileri Hızır Reis Sultan Mehmet'e ulaştırır. Bu sırada Çandarlı da Bizans'a bilgi sızdırmaya devam eder. Ancak Çandarlı'dan şüphelenen Sultan Mehmet, 29 Mayıs sabahı yapılacak saldırının nereden olacağı konusunda Çandarlı'yı yanıltır. Böylece yanlış istihbarata sahip olan Bizans, Osmanlı Ordusunun son taarruzuna karşı koyamaz ve şehir 29 Mayıs 1453 günü düşer. Şehre giren Sultan Mehmet, Bizans halkı tarafından sevinç gösterileriyle karşılanır. Kaçırılan Sarıca Paşa'nın kızı da filmin sonunda Hızır Reis tarafından kurtarılmıştır.

Küçük bir aşk hikayesi ekseninde, merkezine büyük fethi alarak kurgulanmış olan İstanbul'un Fethi, bu büyük hadiseyi tarihsel metinlere uygun şekilde aktarmak niyetindedir. Jenerikte yer alan şu metin, filmin bu doğrultuda hazırlandığını ortaya koymaktadır:

“Bu filmde; mevzunun gerçeğe uygun olabilmesi için Harp sahnelerini hayatlarını tehlikeye atarak meydana getiren Şanlı Ordumuzun Değerli Komutan ve

Erlerimizle, büyük yardımlarını esirgemeyen ilim adamlarımız ve idarecilerimize teşekkürü borç biliriz.”¹⁵⁵

Bu metinden filmin çevrilmesi sırasında Türk Silahlı Kuvvetleri’nden ve o dönem iktidarda bulunan Demokrat Parti yöneticilerinden yardım alındığı anlaşılmaktadır. Zaten Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle tarih algısının değişmesi ve Osmanlı tarihine yaklaşımın önceki döneme göre yumuşaması, bu filmin ve devamında gelecek olan Osmanlı filmlerinin çevrilmesine olanak sağlamıştır.

Filmin görüntü yönetmeni İlhan Arakon, film için büyük bir gayretle çalıştıklarını belirterek filmin yapım aşamasını şu sözlerle anlatır:

“Aşağı yukarı 6-8 ay araştırma yaptık. Surları gezdik. Süheyl Ünver Bey’le konuştum. Yahya Kemal’in Fatih Derneği’nde bazı notları vardı. Ondan istifade ettik. Sonra Hayati Görkem Hocamız vardı burda, (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi) İç Mimarlık Hocası art direktörlüğümüzü yaptı. Akademiden Mengü Ertel, Erdoğan Aksel, Sadi Özsoyer, Aydın(Küçük Aydın) bu filmde Hayati Bey’in yardımcıları olarak çalıştılar. Filmi gidip surlarda çekmedik. Surları da stüdyoda yaptık. Tüm mekanlar yaratıldı.”¹⁵⁶

İstanbul’un Fethi, her ne kadar tarihsel gerçeklere uygun çevrildiği iddiasında olsa da, filmde tarihsel kaynaklarla uyuşmayan durumlar mevcuttur. Filmde, Sultan Mehmet’in Veziriâzâm’ı Çandarlı Halil Paşa, bir hain olarak yansıtılmıştır. Bizans’la arasında anlaşma vardır ve seferle ilgili gelişmeleri bir casus vasıtasıyla İmparator’a iletir. Tarihi metinlere göre Çandarlı, başından beri İstanbul üzerine yapılacak bir sefere karşı çıkmıştır. Ancak bu muhalifliğin sebebi hainliğinden değil, Batı dünyasının Osmanlı’ya karşı bir ittifak yapma olasılığından gelmektedir.¹⁵⁷ Ayrıca devlet içerisinde özellikle de yeniçeriler arasında yüksek bir nüfuza sahip bir paşadır.

¹⁵⁵ Aydın Arakon, **İstanbul’un Fethi**, Atlas Film, 1951.

¹⁵⁶ İlhan Arakon’la 4 Mayıs 2000 tarihli görüşme, aktaran; Senem Ayşe Duruel, 93.

¹⁵⁷ Feridun Emecen, **“İstanbul’un Fethi”**, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C:23(2001), s.213.

Bu nedenle fetihten sonra iktidarını sağlamlaştıran Fatih tarafından hain iddiasıyla idam ettirilmiştir.



Resim 3.2. (İstanbul'un Fethi, 1951)

Gazeteci Refi Cevat Ulunay, yazdığı bir eleştiri yazısında filmin tarihsel gerçekliği yansıtmakta başarısız olduğunu söylemektedir:

*“O kısacık boylu, kadife donlu, fakat koca takma bıyıklı yeniçerileri gördüğüm zaman kahkahalarla gülesim geldi. Gülliver Seyahatnamesini okuyor sandım. Bu mini mini muharipler kale bedenlerine tırmanırken, sanki burçlar karınca istilasına uğramış gibi idiler, dahası var. Nu yeniçeri minyatürleri kalelere İtri”nin tekbiri ile hücum ediyorlardı. İtri ile Fatih arasında ise birkaç asır vardı”.*¹⁵⁸

Sultan Mehmed’in Bizans’ı almaktaki kararlı duruşunu film boyunca görmek mümkündür. Seferin sonlandırılması için kendisine gönderilen Bizans Elçisi’ne verdiği tarihsel kaynaklarda da geçen meşhur cevabı, Mehmet’in fethi gerçekleştirme arzusunu ve isteğini göstermektedir: *“Ya Bizans beni alır, ya ben Bizans’ı.”*

¹⁵⁸ Agah Özgüç, (1992). *Bir Sinema Yazarının Günlüğünden Aykırı Notlar*, +1 kitap yayınları, İstanbul 2006, s.137.

Film boyunca fethine karşı muhalifliğinden ödün vermeyen Çandarlı, sefer sırasında Sultan Mehmet'e; "*Siz Devletlim, bizim tabiatla savaşmamızı istiyorsunuz. Güçlükler yenilebilir, ancak tabiat yenilemez.*" demesi üzerine Mehmet, Türklerin büyük bir güce sahip olduğuna vurgu yaparak şu cevabı verir: "*Dikkat et Lala biz Türküz. Gerekirse imkansızlıklarla da savaşmasını biliriz.*" Bu diyalogdan sonra askerlerin ve hayvanların gemileri karadan yürütmesiyle Haliç'e sokulmasına şahit oluruz. Burada gemileri karadan yürütme sahnesinin de, dönemin koşullarına göre oldukça başarılı olduğunu belirtmek gerekir.

70'li yıllarda çekilmiş *Kara Murat Fatih'in Fedaisi*(1972) ve yakın zamanda izleme imkanı bulduğumuz *Fetih 1453*(2012) filmlerinin aksine, filmde fethin dini söylemlerine değinilmemiştir. Geleneksel tarih anlayışında fethin manevi fatihi olarak kabul edilen Akşemsettin'e filmde yer verilmemiş, Hz.Peygamber'in İstanbul'un fethini müjdelediği hadis, Sultan Mehmet'in fethin gerçekleştirme isteğinin sebeplerinden birisi olarak yer almamıştır. Bu durum, tek parti rejiminden yeni çıkılan bir dönemde, Türk sinemasında dini söylemlerin henüz gelişmediğinin bir göstergesidir.

Filmin final sahnesinde Fatih'in gerçek portresi eşliğinde Fatih'i canlandıran Sami Ayanoğlu'nun sesinden dış ses olarak şu sözler dökülür: "*Bir çağı açtın, bir çağı kapadın. Milletine yıkılmaz bir ülke kazandırdın. Sana Fatih diyecekler. Fatih, evlatların sana layık olsun.*"

Filmin üzerinde konuştuğumuz kopyası ne yazık ki 1951 yılında oluşturulmuş hali değildir. Atlas yapımevi ortaklarının ayrılmasıyla filmin gösterim ve işletme hakları Murat Köseoğlu'nda(Acar Film) kalmıştır. Köseoğlu, filmin müziğini ve dublajla bazı diyalogları ticari kaygılarla değiştirmiştir.¹⁵⁹ Filmde Osmanlı ve Bizans arasında kurulan denge, diyalogların değiştirilmesiyle ortadan kaybolmuş; film, Fatih'i ve Osmanlı'yı yüceltme adına hamasi bir şekilde sokulmuştur. Ancak yine de,

¹⁵⁹ Film maliyetlerinin 20-30 bin lira dolaylarında olduğu o yıllarda 95 bin lira gibi yüksek bir maliyetle çekilen İstanbul'un Fethi, yeniden kurgulanan haliyle 1971 yılında tekrar gösterime girmiştir. Ayrıca 1972, 1976 ve 1977 yıllarında televizyonda da yayınlanmıştır. Erman Şener, "**İstanbul'un Fethi**", Milliyet, 28 Mayıs 1977.

Bizans'ın gözünden fethin hüviyetini görmek mümkündür. Bizans'ın içinde olduğu zor durum başarılı bir şekilde yansıtılmış, İmparator'un devletini savunmadaki gayreti ve cesareti gösterilmiştir. Fethi Bizans'ın gözünden de bakma gayreti, *İstanbul'un Fethi*'ni, Türkiye'de yapılmış diğer tarihsel yapımlardan ayıran en belirgin özelliğidir.

3.3.1. Osmanlı Tarihi Temalı Diğer Tarihsel Yapımlar

3.3.1.1. Barbaros Hayrettin Paşa(1951)

Baha Gelenbevi, 1951 yılında çektiği *Barbaros Hayrettin Paşa* filmiyle, Osmanlı Devleti'nin en büyük denizcisi olarak kabul edilen Hızır Reis'in hikayesini beyazperdeye aktarmıştır. Üç ay gibi bir sürede, 110 bin lira maliyetle çekilen film, kostüm, dekor ve senaryo bakımından hem olumlu hem de olumsuz eleştiriler almıştır.¹⁶⁰

Cemal Kafadar, korsan hikayelerinin Türk sinemasında çok yer bulmadığını ancak Barbaros Hayrettin Paşa'nın bu konuda bir ayrıcalığı olduğunu söylüyor:

“Ama Barbaros çok iyi bilinen bir karakter. Barbaros'la ilgili bir menakıbnâme daha On altıncı yüzyılda yazılmış olmakla birlikte ağızdan ağıza anlatılıyor. Korsan ve denizci hikayeleri daha sınırlı bir bölgede sanırım. Ondan önce Düsturname adıyla yazılmış bir kitap var. Yine şifahi gelenekten derlenerek on beşinci yüzyılda ortaya çıkmış. Aydınöğullarından Umur Bey'in hikayesini anlatıyor. Korsan hikayelerinin de bir geçmişi var, ama bunlar daha sınırlı bölgelerde

¹⁶⁰ “23 Ekim 1951 tarihli Aksam gazetesinde yer alan tanıtım yazısında “Preveze harbi için otuz geminin kalyon ve çekdiri haline getirildiği, bunların iki tanesinin infilak ettirilip batırıldığı... dekorlara gösterilen zengin itina haricinde Barbaros, Kanuni, Mimar Sinan, Damat İbrahim Paşa, Kubbe vezirleri, hatta Karahisari, Sarlöken ve Andrea Doria gibi tarihi şahsiyetlerin elbiselerinin eski minyatürlere sadık kalınarak canlandırıldığı” belirtilir.” Esin Berktaş, “1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi, s.264.

“Gelenbevi, çektiklerini yeterli görmemiş, Amerikan filmlerinden aldığı bazı deniz savaşı sahnelerini filmin içerisine kurgulamıştı. Parça aktarılmasında başarılı olunmuştur ama, kalyon ya da kadırga yaptırılmadığı için bazı sahnelerde kullanılan Karadeniz işi “taka”lar filmin 16. yüzyıl atmosferinde oldukça sırtıyor; ayrıca “top” yerine kullanılan soba borularını da dikkatli gözler yakalıyordu.”

Turan Tanyer, **a.g.m.** , s.281.

yaygınlık kazanmışlar. Barbaros karakteri, karakter olarak çok bilinmiş, çok yüceltilmiş. Dolayısıyla onun hikayeleri ağızdan ağıza yayılmış. Cumhuriyet döneminde kolayca tanınan bir şahsiyet olduğunu biliyoruz. Amerikaluların name recognition (adın tanınırlığı) dediği unsur başından var, Barbaros Hayrettin Paşa diye bir film yaptığınızda. Ama Korsanlar Geliyor diye bir film yaptığınızda, korsan kelimesi bile -okumuş birisi söz konusu değilse- Bayburt'ta, Sivas'ta ne kadar bilinirdi, çok şüphelerim var.”¹⁶¹

Aşk, macera ve kahramanlık temalarını içerisinde barındıran *Barbaros Hayrettin Paşa* filminin konusu kısaca şöyledir: Fondi Kalesi'nin yakınlarında bir gemiyle çatışması sonucu iki esir alan Hızır Reis, Fondi Kalesi Kontu Vespasya'dan esirlerin karşılığında fidye ister. Esirlerden birisi Vespasya'nın nişanlısı Kontes Julia'dır. Fakat Julia Vespasya ile evlenmek istememektedir. Üstelik Hızır Reis'e de ilk görüşte aşık olmuştur. Ancak Hızır Reis, denizlerden ve gayesinden kopmamak için Julia'nın aşkına karşılık veremeyeceğini bildirerek onu fidye karşılığı Vespasya'ya teslim eder.

Barbaros'dan intikamını almakta kararlı olan Kont Vespasya, Midilli Adası'na askerlerini göndererek her yeri talan ettirir. Askerler birçok esirle beraber Fondi Adası'na dönerler. Esirler arasında Mimar Sinan'ın kalfası Selim'in nişanlısı Hatçe de vardır. Hatçe'yi kurtarmak için Barbaros'un donanmasına katılan Selim, deniz korkusunu yenerek cengaver bir savaşçı olur. Kaleye saldıran Barbaros'un Donanması, kaleyi ele geçirmiştir. Ancak Hatçe, Kaptan Fernando tarafından kaçırılmıştır. Denizde Arap donanması tarafından saldırıya uğrayan Fernando, gemidekilerle birlikte Sultan Abdullah'a esir düşerler. Bunun üzerine Hatçe'yi kurtarmak için Selim gizlice Abdullah'ın sarayına girer. Ancak Fernando'nun kendisini tanımasıyla yakalanır. Selim, öldürülmek üzereyken Barbaros ve adamları tarafında kurtarılır. Böylece Hatçe'nin de kurtulmasıyla İstanbul'a dönerek evlenirler.

¹⁶¹ Ahmet Gürata, s.119-120.

Akdeniz'deki üstün başarılarıyla Sultan Süleyman'ın iyice gözüne giren Barbaros Reis, Sultan'ın huzuruna çağrılır. Kanuni tarafından Osmanlı Donanması'nın başına Kaptan-ı Derya olarak tayin edilir. Kanuni'nin izniyle donanmanın bütün gemilerini bünyesine alan Barbaros, Akdeniz'e döner. Çeşitli başarılarından sonra kendisine karşı birçok Avrupa devletinin bir araya gelmesiyle oluşturulan ve başında Andre Doria'nın bulunduğu Haçlı Donanmasıyla karşı karşı gelir. Preveze'de gerçekleşen bu savaşta Barbaros Hayrettin Paşa, Haçlı Ordusunu bozguna uğratmayı başarır. Günümüzden Barbaros'a selam niteliğinde olan bir konuşmayla da film sona erer.¹⁶²



Resim 3.3. (Barbaros Hayrettin Paşa, 1951)

Filmde Barbaros'un Fondi Kalesi'ne saldırısı sırasında, kale halkı tarafından kale kapısının isteyerek açılması ve bir köylünün; *“Kapıyı açalım da, Türkler içeri girsin, bu zalim kontun elinden bizi kurtarsın.”*, demesi, düşmanın bile Türklerin adaletine güvenmesinin bir göstergesi olarak sunulmuştur. Türklerin kurtarıcı özelliği başka bir sahnede de şu sözlerle anlatılmıştır: *“Türk korsanları yağmakârlık etmezler. Onlar zalim dere beyleri elinde inleyen ahaliyi kurtarmak için gaza ederler.”* Ayrıca Barbaros'a esir düşen Kontes Julia'nın O'na ithafen söylediği sözler

¹⁶² “Ey engin denizlerin eşsiz fatihi, Türk denizciliğinin unutulmaz sembolü Büyük Barbaros, torunların açtığı zafer yollarında sancağı her zaman şerefle dalgalandıracak. Türkün kalbindeki ebedi türbende rahat uyu.”

Baha Gelenbevi, **Barbaros Hayrettin Paşa**, İpek Film, 1951.

de bu duruma bir örnektir: “*Siz kimsesizlerin, zulüm görenlerin imdadına koşarsınız. Biliyorum, bütün Akdeniz’de adınız zalimlere korku, mazumlara ümittir.*”

Hamasi bir yapıya sahip olan *Barbaros Hayrettin Paşa*, dönemin yükselen Osmanlı ruhuyla beraber değerlendirilmesi gereken Türklerin kahramanlığını, yiğitliğini ve özellikle de adaletini göstermeyi amaçlayan bir dönem filmi olarak öne çıkmaktadır. Filmin tarihsel kaynaklarla doğrudan örtüşen sahneleri Barbaros’un Kanuni’yle yaptığı görüşme ve Preveze Deniz Savaşı’dır. Buraya kadar anlatılan bütün hadiseler bazı gerçeklerin kurgulanmasıyla oluşturulmuştur.

3.3.1.2. Lale Devri (1951)

Osmanlı İmparatorluğu’nda 1718 tarihli Pasarofça Antlaşmasının imzalanmasıyla başlayan ve 1730 yılında Patrona Halil İsyanıyla son bulan dönem, ilk olarak Yahya Kemal Beyatlı tarafından “Lale Devri” olarak adlandırılmıştır. Lale Devri tâbiri, zevk, barış, yenileşme ve sivil reform döneminin başlangıcı olarak kabul edilen bu dönemde lale yetiştiriciliğinin artması sebebiyle kullanılmıştır. Batı ile siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkiler bu dönemle beraber başlamış, Paris’e Viyana’ya ve Moskova’ya gönderilen elçilerden Avrupa diplomasisi ve askeri faaliyetler hakkında bilgi edinmeleri istenmiştir.¹⁶³

1951 yılında çekilen Vedat Ar’ın yönetmenliğini yaptığı *Lale Devri* filmi de, Şair Nedim ve Saray Nakkaşı Levni karakterlerini eksenine alarak dönemin eğlence hayatını ve değişen toplumsal yaşamı yansıtmayı amaçlamaktadır. Teknik açıdan ve musiki yönden oldukça başarılı olan film, senaryo bakımından yetersiz ve özensizdir.¹⁶⁴

¹⁶³ Abdülkadir Özcan, “**Lale Devri**”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C:27(2003), s.81-82.

¹⁶⁴ “Lale Devri teknik bakımdan başarılı bir eserdir. Senaryosu zayıf yahut kuvvetli demek abes. Çünkü senaryo yok. Fakat sanat var. Vedat Ar’ın sanatı pek Film’in Lale Devri için çok para, Vedat Ar’ın da çok emek sarf ettiği muhakkak. Film bunların ikisini de katiben inkar etmiyor. Fon müzikleriyle, Ruhi Su’nun şarkıları çok güzeldi.”
Adnan Tahir, “**Lale Devri**”, Akşam, 30 Ekim 1951, aktaran; Esin Berktaş, s.257.

Nedim'in saray eğlencelerine katılmasından dolayı ailesini ihmal etmesi, Nakkaş Levni'nin Şaban Çelebi'nin kızı Gülnur'a olan aşkı ve özellikle saray çevresinin bağımlılık derecesindeki Lale'ye olan düşkünlüğü, filmin ana konusunu oluşturur. On bin altına kendisini "460 senede 10 yaşında tutacak" laleyi satın alan Şaban Çelebi, Veziriazam Damat İbrahim Paşa'yı da öldürerek yerini almayı hedeflemektedir. Ancak saf bir karaktere sahip olduğundan etrafındaki herkes tarafından kandırılır.



Resim 3.4. (Lale Devri, 1951)

Nedim okuduğu şiirlerle, Levni de çizdiği portrelerle Sultan Ahmet'in ve İbrahim Paşa'nın takdir ettiği kimselerdir. Bu nedenle Nedim ve Nakkaş Levni, saray eğlencelerinin vazgeçilmez isimleridir. Film boyunca saray eğlencelerine, Nedim'in hayatından bazı kesitlere ve Levni'nin aşkına kavuşması için yaşadığı zorluklara şahit oluruz. Yaşanan gelişmelerden ve sarayın eğlenceye olan düşkünlüğünden rahatsızlık duyan halkın isyan etmesiyle de film sona erer.¹⁶⁵

Popüler tarih anlatısında yer alan kaplumbağaların üzerinde mumlarla beraber yürümesi, kalabalık figüran kadrosuyla çekilen eğlence sahneleri ve dönemin musikisini yansıtmaya çabaları, filmde eğlence sahnelerinin özenli bir çalışmayla

¹⁶⁵ Vedat Ar, **Lale Devri**, İpek Film, 1951.

çekildiğini göstermektedir.¹⁶⁶ Ancak *Lale Devri*, temponun düşük olması ve karakterlere yüzeysel olarak yaklaşılması nedeniyle eksikleri olan bir çalışmadır. Siyasi yaşama hiç değinilmemiş, sadece dönemin saray halkının eğlenceye olan düşkünlüğü yansıtılmıştır. Dönemde yaşanan bazı kültürel gelişmeler(Matbaanın Osmanlı Devleti'ne gelmesi gibi) de bir fon olarak kullanılmış, meselelerin detayına inilmemiştir. *Lale Devri*'nin sonunu getiren Patrona Halil İsyanı da filmde aniden kendisini gösterir. Toplumun bu isyana hazırlanması ve isyan için teşvik edilmesi senaryo da yer almamıştır.

1950'lerle beraber başlayan Osmanlı filmlerinde iki ana yaklaşım gözükmektedir. Devletin yükselme dönemini ele alan filmlerde hamasi bir anlatım öne çıkarken; duraklama ve çöküş dönemi filmlerinde daha farklı bir algı söz konusudur. *Lale Devri* de, duraklama dönemine denk geldiğinden yönetmen, dönemi yüceltme gibi bir yaklaşımın aksine; yorumu daha çok izleyiciye bırakarak, dönem hakkında olumlu veya olumsuz bir taraf belirtmemiştir.

3.3.1.3. Vatan ve Namık Kemal (1951)

“Bu filmin mevzuu Vatan ve Hürriyet kahramanı Namık Kemal’in Vatan piyesinden ilham alınarak hazırlanmıştır. Namık Kemal ve arkadaşlarının

¹⁶⁶ “Geçenlerde *Lale Devri*'nin Kağıthane alemlerine ait sahne çevrilirken, o günlerin şaşaaasını aynen canlandırmak için İpekçiler 50 tane kaplumbağa elde etmişler. Hepsinin üstüne birer mum... şenlik, eğlence, kağıt(hane) sefaları bir alem olmuş.”

“**Lale Devri'nin Çevrilmesi Bitti**”, Yıldız, S.30, s.8-9, 22, aktaran; Tanyer, 272.

“Biraz aksam olmasını bekledim. Söyle bir sahne düşünüyordum. Kızlar raks edecekler, tefler olacak. Kamera yerde. Birinci planda da kameranın önünde çimenler. Sirtında mum olan kaplumbağalar kızlara doğru, etrafa doğru yayılacaklar. Sözüm ona kaplumbağa söylediğimi anlayacak da biri sağa biri sola gidecek. Ben böyle hayal ediyordum. Bana da etraftan kimse ‘Kaplumbağaları bırakırsak hepsi senin istediğin yere gitmez’ demiyor. Ben zaten ise dalmışım. İşin seklene bakıyorum. ‘Aman Allahım! Kızlar raks ederken o birinci planda fludan nete geçen o kaplumbağalar, mum ışıkları...’Gün ışığı oradan geliyor, silüet kalıyor. Derken yavaş yavaş is biraz uzadı.Kaplumbağalar torbadan çıktı. Mumlar hazır. O vakit hafif bir aksam rüzgarı çıktı. Kaplumbağalara mumlar dikildi. Kibrit çakıyoruz, mum sönüyor! Kibrit çakıyoruz, mum sönüyor! Kaplumbağalar kameranın önünde. Etraftan kaplumbağaları tutuyorlar. Ben artık ‘motor’ diyeceğim ama mum sönüyor. Neyse bir iki mum yanarken kaplumbağalar da yavaş yavaş kendine geldi. Sanki emir almış gibi ne ileri gittiler ne geri. Hepsi sağa sola ayrıldı.”

Sami Şekeroğlu, **Türk Sinema Tarihi Belgeseli**,1.Bölüm, 8. Kısım, aktaran; Berктаş, 258.

konuşmaları aynen kendi yazılarından alınmıştır. Biz bu filmi aslında hakiki olan vakanın yüzüncü yıl dönümünde Kahraman Türk Ordusuna ithaf ediyoruz.”¹⁶⁷

Cahide Sonku, Talat Artemel ve Sami Ayanoglu ortaklığında 1951 yılında çekilen *Vatan ve Namık Kemal*, yukarıdaki bilgilerin verildiği bir metinle başlamaktadır. Burada tarihsel gerçekliklere sadık kalınacağı ve filmin Türk Ordusuna armağan edildiği belirtilmiş, bu yazıdan birkaç dakika sonra gelen başka bir metinle de Türk Ordusuna, Topkapı Sarayı yetkililerine ve Üniversite öğrencilerine teşekkür edilmiştir: *“Filmin çevrilmesinde kıymetli yardımlarını esirgemeyen Türk Ordusuna, Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğüne ve Üniversite gençliğine teşekkürü bir minnet borcu biliriz.”*



Resim 3.5. (Vatan ve Namık Kemal, 1951)

Arkadaşlarıyla beraber İbret adında bir dergi çıkaran Namık Kemal, dergide çıkan bir makale nedeniyle dergisi kapatılarak sürgüne mahkum edilir. Bindirildikleri gemi de arkadaşlarına “Vatan” adını verdiği bir piyes yazdığından bahseder. Yol boyunca da piyesi anlatır.

¹⁶⁷ Bu metinde bahsedilen vaka, 1853’de başlayıp 1856 yılında sona eren Kırım Savaşı’dır. Filmde aktarılan Namık Kemal’in Vatan adlı piyesi, Kırım Savaşı’nı anlatmaktadır. Film, bu nedenle Türk Ordusuna armağan edilmiştir.

Vatan, Osmanlı Devleti ve Rusya arasında patlak veren Kırım Savaşı'na gönüllü katılan İslam Bey ile onun peşinden Silistre'ye giden sevgilisi Zekiye arasında yaşanan tutkulu bir aşk hikayesi etrafında gelişmektedir. Zekiye kendisini Adem adında bir erkek olarak tanıtarak orduya girer. Daha sonra İslam Bey'le birlikte düşman cephesini ateşlemeye giderler. Osmanlı ordusunun müthiş savunması karşısında haftalarca süren kuşatma kaldırılır. İki sevgili döndüklerinde kuşatmanın sona erdiğini görünce büyük bir sevinç yaşarlar.

Filmin sonunda Namık Kemal'e Avrupa'ya sürgün edileceği bildirilir. Namık Kemal'in Vatan vurgusu yaptığı şu sözlerle de film sona erer:

*“Vatanın bağına düşman dayamış hançerini,
Yoğumuş kurtaracak bahtı kara maderini.”¹⁶⁸*

Filmde, Vatan Şairi olarak anılan Namık Kemal'in ülkesini düşünen bir aydın olduğu bunun için de hiçbir fedakarlıktan kaçmadığı ortaya konulmak istenmiştir. Bu doğrultuda Namık Kemal'in filmin bir bölümünde vatan hakkında söylediği şu sözleri burada hatırlamak yerinde olacaktır:

“Vatan, gerektiği zaman uğruna seve seve ölülebilen en kıymetli hazinedir. Bebekler beşiğini, çocuklar eğlendiği yeri, ihtiyarlar rahat köşelerini, baba ailesini hangi duygularla severse insan da vatanını öyle sever... Hele Türk vatanını tehlikede hissetmeye görsün; hele vatanın mukaddes topraklarına bir yabancının ayağının değdiğini duysun; o vakit o tatlı sözlü, güler yüzlü muhlis adam bir dev kesilir, ve o devler dalga dalga serhatlere koşar.”

Vatan ve Namık Kemal, İmparatorluğun çöküş dönemi olara kabul edilen 19.yy. Osmanlısında geçmektedir. Osmanlı tarihinin hamasi bir anlatımla aktarıldığı bu yıllarda sinemacılar tarafından böyle bir hikayenin seçilmesi Namık Kemal'in vatansever kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Filmde sadece Namık Kemal ve eseri

¹⁶⁸ Cahide Sonku ve diğerleri, **Vatan ve Namık Kemal**, Sonku Film, 1951.

Vatan üzerinde durulmuş, film boyunca Osmanlı Devleti'nin siyasi durumu hakkında yorum yapılmamıştır.

3.3.1.4. Yavuz Sultan Selim Ağlıyor (1952)

Yapmış olduğu başarılarla Zamanının İskender'i Şarkın Fatihi olarak anılan Yavuz Sultan Selim'in hayatı, 1952 yılında Sami Ayanoglu tarafından *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* adıyla sinemaya aktarılmıştır. Film, Feridun Fazıl Tülbentçi'nin Yavuz Sultan Selim Ağlıyor adlı tarihsel romanının bir sinema uyarlamasıdır. Dönemin diğer filmleriyle kıyaslandığında 140 dakika gibi uzun bir süreye sahip olan film, Sultan Selim'in şehzadelığının son dönemlerinden itibaren Selim'in Şah İsmail'le olan mücadelesi ve Mısır Seferi üzerinde durarak Yavuz Sultan Selim'in kısa ama etkili hayatını anlatmayı hedeflemektedir.

Trabzon Sancağını idare etmekle yükümlü olan Şehzade Selim, Babası Sultan Bayezid'in artık devleti idare edemediğini, idarenin vezirler tarafından yapıldığını düşünmektedir. Ayrıca Selim, Bayezid'in Şehzade Ahmet lehine tahtan feragat edeceği yönünde haberler almaktadır. Bunun yanında Trabzon'da ikamet eden Leonidas ve Veziriazam'ın adamı Şahin Bey de, Şehzade Selim hakkında edindikleri malumatları İstanbul'a gönderiyorlardı. Bu durumu öğrenen Selim, Leonidas ve Şahin Bey'i yakalatarak hapsedirir. Leonidas'ın kızı Aspasiya, Selim'in huzuruna çıkarak babasından haber alamadıklarını bildirir ve Selim'den yardım ister. Aspasiya'ya ilk görüşte aşık olan Selim, Leonidas'ın serbest bırakır.¹⁶⁹

¹⁶⁹ “Yavuz Sultan Selim Ağlıyor” ismindeki film şurası muhakkak ki bir gayretin, yüklüce bir masrafin neticesinde meydana gelmiştir. Gerek Lale-film'in gerekse Rejisör Ayanoglu'nun ‘iyi bir film’ yapmak istedikleri besbellidir. Ama nasıl bir ‘iyi film’ İşte bütün mesele burada. Bunu anlamak için gidip filmi görmeniz yetecektir. Denebilir ki bu film Türk tarihinden alınmıştır. Canlı bir padişahın hayatını, milletimizin kazandığı büyük zaferleri canlandırmaktadır. Biz onu seyrederken gururlanıyoruz. Hisse kapıyoruz. Övünüyoruz. Bu, yüceltici bir tesir değil midir? İlk bakışta öyle gibi görünür ama, değildir. Çünkü: Bir kere, yukarıda da söylediğimiz gibi, tarihimiz milli olmak isteyen bir üslupla ele alınmıştır. Mesela bir Cecile B. De Mille üslubuyla ele alınmıştır. İkincisi ve daha mühimi de şu: Eserin havası meydanlarda söylenen nutukların havasına benzetilmiş. Hani bir takım hatibler çıkar atarlar ya; işte öyle, Yavuz Selim de bir yandan dünyaya meydan okuyor; öte yandan da ‘hassas’ bir adam olduğunu göstermek için iki sıra yaş döküyor. Sinemacılarımız bize Selim'in gerçek çehresini vermiyorlar. Ortaya kendi kafalarına göre bir Selim çıkarıyorlar.” Attila İlhan, “**Yavuz Sultan Selim Ağlıyor Filmi Münasebetiyle İyi Film Mevzuunda Bazı Düşünceler**”, Kaynak, S. 73, 15 Şubat 1953, s. 108-111.

İstanbul'a doğru yola çıkan Selim, babasıyla görüşmek niyetindedir. Sultan, Selim'e Trabzon'da kalması yönünde emir verir. Fakat Şehzade Selim, Rumeli yakınlarında bir sancak istediğini bildirir. Baskılara karşı koyamayan Bayezid da, bu isteği kabul etmek zorunda kalır. Selim, artık tahtın açıkça varisi konumuna gelmiştir. Yeniçerilerin desteğini arkasına alan Selim, İstanbul'a gelir. Sultan Bayezid, kan dökmek istemediğinden dolayı Selim'in hükümdarlığı kabul ederek tahtan feragat eder.



Resim 3.6. (Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, 1952)

Nihayet Osmanlı tahtına geçen Selim'in ilk hedefi Anadolu'da çıkan isyanlarda parmağı olduğunu düşündüğü Şah İsmail'dir. Osmanlı ordusu sahip olduğu askeri üstünlüğün de etkisiyle Çaldıran'da Şah İsmail'i bozguna uğratar. Daha sonra Mercidabık ve Ridaniye Savaşlarıyla Memluk Sultanlığına son vererek Mısır'a ve Arabistan'a egemen olur. Sultan Selim'in bir sonraki hedefi Batı Dünyası'dır. Ancak Selim, iki omuz küreği arasında çıkan bir çıbanı ham bir şekilde sıkırtması sonucu ağır hastalanarak yataklara düşer. Hasan Can'ın Yasin Suresini okuduğu sırada da ruhunu teslim eder.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Sami Ayanoğlu, **Yavuz Sultan Selim Ağlıyor**, Lale Film, 1952.

Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, tartışılan birçok tarihsel meseleye yorum getirmektedir. Yaşlı Padişah'ın artık devleti idare edemediği ve devletin vezirlerin kontrolü altına girdiği fikri, filmde sık sık Yavuz Selim tarafından dile getirilir. Film bu şekilde Yavuz'un babasını tahttan indirmesine bir meşruiyet kazandırmaktadır: *“Hey gidi Fatih Sultan Mehmet'in tahtı hey, kimlere kaldın! Bir Padişah ki Lala'sına boyun eğer... Bir Padişah ki zaman-ı saltanatında mehter cenk havaları vurmamıştır; O, babam dahi olsa bu saltanata layık değildir. Nerede kaldı diyar diyar dolaşan zafernâmeler, fetihnâmeler... Dedem Fatih'in kılıcı hala kınında durmaktadır. O'na Yavuz dediği Selim'in kendisine layık bir torun olduğunu ispat edeceğim... Pederimiz ihtiyarlamış, hacı ve hocaların ilkiyle amel eylemeye başlamıştır. Vezirler memleketi bildikleri gibi idare ederler.”* Ayrıca Fatih'in çıkartmış olduğu kanunnamede yer alan kardeş katline dair madde de filmde zikredilerek Yavuz'un hayatta kalabilmesi için kardeşlerini ortadan kaldırmaktan başka bir çaresi olmadığı görüşü öne çıkmaktadır: *“Kanunname-i Ali Osman'ı unutuyor musunuz? Her kimesneye ki evladından saltanat müyesser ola, karındaşların nizam-ı alem için katl eylemek münasiptir. Ahmet ya da Korkut Efendilerimizden hangisi câris-i taht olursa olsun, Şehzade Selim için akıbet aynıdır.”*

Baskılara dayanamayan Sultan Bayezid Han, *“Oğlum Selim Han'ı yerime nasp eyledim. Allah padişahlığını mübarek etsin.”* diyerek tahtı oğluna bıraktığını açıkladıktan sonra Yavuz'a bazı nasihatler verir. Bayezid'in bu konuşması Osmanlı Devleti'nin adalet anlayışını yansıtmakta ve devletin devamlılığı vurgulamaktadır: *“30 sene saltanat sürmüş bir padişah ve babam sıfatıyla sana şöyle nasihat etmek isterim. Zinhar, hak ve adalette ayrılmayasın. Adalet devletimizin temelidir. Şefkat saltanatının şiarı olsun. Bilesin ki hep faniyiz. Bekâ ancak devletinindir.”*

Yavuz, İran'a karşı yapılacak olan seferi açıklarken de Şah İsmail'in Anadolu'daki faaliyetleri sebebiyle böyle bir karar verdiğini söyler ve bazı adamlarını bilgi toplamak için İran üzerine gönderir: *“İran şarkta büyük bir tehlike arz etmekte. Şah İsmail memâlikimiz hudutları içine casuslar salmakta ve kullarımız arasında kendisine taraftar kazanmaya çalışmaktadır. Niyetinin er geç bize*

saldırmak olduğu muhakkak. Ordusu mevcudunu ve ne zaman taarruza geçeceğini bilmek isteriz.”

Bunun yanında filmde Yavuz’un baş düşmanı olan Şah İsmail’e karşı olumsuz bir algı söz konusu değildir. Bu tutum, Şah İsmail’in Türk olduğu gerçeğinden kaynaklanabilir. Şah İsmail’in elinde esir olan bir Osmanlı askeri ile arasında geçen diyalogta, Şah’ın sözünün eri, mert bir kişi olduğu tasvir edilmiştir:

“- Allahım onlar orada savaşacak, ben burada eli kolu bağlı mı duracağım?

Beni de onların yanına gönder.

- Asker şu anda Allah duanı kabul etse ne yaparsın?

- Büyüklüğüne bir kere daha iman ederim.

- Serbestsin.”

Filmde Yavuz’un oğlu Şehzade Süleyman ile görüştüğü sahneler de yer verilmiştir. Bu görüşmelerde Yavuz’un oğluna sık sık nasihat verdiği görülmektedir. Yavuz, İran Seferine katılarak savaşmayı öğrenmek istediğini söyleyen Süleyman’a, Türk olduğunu hatırlatarak milliyetçi duygulara seslenmektedir: *“Oğlum madem ki Türk’sün, sana savaşmayı hiç kimse öğretemez. Sen onu bilip de doğdun. Hocamız damarlarımızdaki kan, örneğimiz atalarımızdır.”* Bir başka görüşmede de, Süleyman’a Mısır üzerine bir sefer yapılacağını bildiren Yavuz, devletin birliğinden söz ederek dünya üzerinde tek bir hükümdar olması gerektiğini belirtir: *“Nizam-ı alem için pederimizi tahttan indirdik. Ve gene devletimizin selameti için kardeşlerimizi fedadan çekinmedik. Kan birliğimiz olan Şah İsmail’i, Dulkadiroğlunu feda etmekte tereddüt etmedik. Şimdi de, Mısır Devleti’ni yok etmek azmindeyiz. Ah Süleyman, bu dünya ancak bir padişaha yetecek kadardır. İnsanları huzura kavuşturmak, harpleri büsbütün yok edebilmek için dünyada bir tek bayrak dalgalanmalıdır.”* Sultan Selim, sadece Mısır ve İslam topraklarını değil bütün dünyayı tek bir bayrak altında toplamak fikrindedir. Doğu ve Batı’ da ne kadar devlet varsa hepsini Osmanlı Devleti sınırları içerisine katmak istemekte, adeta bu büyük gâye için yaşamaktadır: *“Biz ülkeler fethetmiş bir cihangiriz. Yeni yeni memleketler isteriz. Biz Macaristan ovalarında, Cermanya’da ordularımızı muzafferane dolaştırmak isteriz. Nihayet biz, İran’ı memâlikimize kattıktan sonra ceddimiz*

Beyazıt Han'ın intikamını almak üzere Hindistan'da hükümet süren Timur evlatlarına sefer açmak isteriz." Bu sözler, kendisine Fatih Sultan Mehmet'i örnek alan Yavuz Sultan Selim'in cihangir kişiliği ön plana çıkarmaktadır.

Her tarihsel filmde olduğu gibi Yavuz Sultan Selim Ağlıyor'da da, bir aşk hikayesi kendisini gösterir: Bir Rum kızı olan Aspasiya ile Yavuz'un aşkı. Bu durum, tabii ki bir fantazyadır. Tarihsel gerçekliklerle hiçbir şekilde bağdaşmamaktadır. Bir aşk hikayesinin senaryoya eklenmesi, izleyiciyi filme çekmek için yapılmış bir sinema hamlesidir. Üstelik filmin uyarlandığı romanda da böyle bir aşk hikayesi vardır. Ancak bu durum filmin gösterime girdiği dönemde ciddi şekilde eleştiriye uğramıştır:

*"Yavuz'un asıl gözyaşları ne kadar şahane idiyse, onun avantür hareketleri, Espasya kepezeliği o kadar gülünç, o kadar bayağı, o kadar tarihe hakaretti. Yavuz Sultan Selim ağlıyor', bir harp filmi midir, bir aşk filmi midir, isimlendiremezsiniz."*¹⁷¹

Yavuz Sultan Selim hakkında günümüze ulaşan manevi anlamda birçok rivayet mevcuttur. Yavuz'un islami kişiliğinin ön plana çıkmasına sebep olan bu rivayetler, O'nun manevi dünyasını popüler kültürün de etkisiyle toplum üzerinde çokça konuşulan bir mevzu haline getirmiştir. Filmde ise," Sultan Selim'in ruhunu teslim ettiği sahnede Yavuz'un Hasan Can ile arasında geçen diyalog dışında Yavuz'un manevi hayatı üzerinde fazla durulmamıştır:

*"- Sultanım, dünya dağdağası encama erişti, Allah ile ulaşmak zamanıdır."*¹⁷²
- Ya sen bizi bunca zamandır kiminle bilirdin?"

"Bayezid Han zehirlendi mi yoksa öldürüldü mü? Yavuz Mısır Seferi'ne neden çıktı? Sultan Selim eğer ölmeseydi yapacağı sefer hangi istikamete doğru olacaktı?" Tarihçilerin bile tam olarak sonuca varamadığı birçok meseleye yorum getiren *Yavuz*

¹⁷¹ **"Bizde Tarihi Filmler: Yavuz Sultan Selim Ağlıyor"**, Yeni İnci, S. 32, 7 Şubat 1953, s. 34-35. aktaran; Tanyer, 256.

¹⁷² Burada geçen "Allah ile ulaşmak zamanı" sözünde bir anlatım bozukluğu vardır. Bu cümle, "Allah'a ulaşma zamanı" olarak düzeltilebilir.

Sultan Selim Ağlıyor, geçmişi yeniden inşa eden sinemanın bu işlevini bize tekrar hatırlatmaktadır. Film, kendine has yorumuyla bu sorulara cevap vermiş, Osmanlı Devleti’ni ve Yavuz’u dönemin ruhuna uygun bir şekilde ele almıştır.

3.3.1.5. Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk (1952)

1952 yılında Münir Hayri Egeli, Osmanlı Sultanlarından en kudretlilerinden biri olarak kabul edilen Yıldırım Bayezid ile Timur’un hikayesini sinemaya aktarmıştır. *Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk*, Osmanlı Devleti’nin fetret dönemine girmesine neden olan bu iki hükümdarın karşı karşıya gelmesiyle meydana gelen Ankara Savaşı’na odaklanmıştır.

Dördüncü Osmanlı Sultanı Yıldırım Bayezid, Anadolu’da Türk birliğini Osmanlı bayrağı altında toplamaya çalışırken karşısında kendisini Cengiz Han’ın mirasçısı olarak gören Timur Han’ı bulur. Timur, Bayezid’dan devletine ve kendisine biat etmesini istemektedir. Bunu kendisi için bir hareket olarak kabul eden Bayezid, Timur’a içerisinde ağır hakaretlerinin olduğu bir mektup gönderir. Timur da Osmanlı Sultanına benzer ifadelerin olduğu bir mektupla karşılık verir. İkili arasındaki küfür içerikli mektuplaşmalar gerginliğin had safhaya çıkmasına neden olur. Böylece iki büyük Türk Sultanı Ankara Çubuk Ovası’nda karşı karşıya gelir. Osmanlı Devleti savaşta mağlup olmakla kalmaz, Sultanını da kaybeder. Yıldırım, Timur’un eline esir düşmüştür. Bir süre sonra esir hayatına daha fazla dayanamayan Bayezid, yüzüğünde saklı olan zehri içerek intihar eder.¹⁷³

Filmde, Yıldırım, hasımları tarafından sol gözü az gördüğü için kör, Timur da tek bacağı kısa olduğundan aksak anlamına gelen “lenk” olarak anılır. Bayezid’in Timur’un huzuruna getirildiği sahnede, gülmeye başlayan Timur bu duruma işaret ederek şu sözleri söyler: “*Sana değil, Tanrının bu dünyayı senin gibi bir kör ile benim gibi bir topala bıraktığına gülüyorum.*”

¹⁷³ Münir Hayri Egeli, *Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk*, Reks Film, 1952.



Resim 3.7. (Yıldırım Beyazıt ve Timurlenk, 1952)

Yıldırım Bayezid'in şüpheli ölümü hakkındaki tartışmalar günümüzde bile devam etmektedir. Film, Bayezid'a yüzüğündeki zehri içirerek bu konudaki yaklaşımını ortaya koymuş, Bayezid'in intihar ederek hayatına son verdiğini perdeye yansıtmıştır. Tarihsel kaynaklara sadık kalarak ilerleyen filmin Yıldırım Bayezid ve Timur'a yaklaşımı hemen hemen aynı düzeydedir. Bu durum, iki hükümdarın da Türk olmasından kaynaklanmaktadır.

1950'li yılların Türkiye'sine bakıldığında milli unsurların her zaman ön planda tutulduğunu görürüz. Bir Türk Devleti olan Osmanlı Devleti'nin Sultanı Yıldırım Bayezid, filmde Timur'a göre bir adım önde tutulmuştur. Ancak Türk ve müslüman bir şahsiyet olarak yansıtılan Timur'a karşı da olumsuz bir algı yaratmaktan kaçınılmıştır.

3.3.1.6. Cinci Hoca (1953)

Osmanlı Devleti'nde 17.yy.'da yaşamış din adamlarından biri olan Hüseyin Efendi, yaşadığı döneme damga vuran bir şahsiyettir. Kaynaklarda asıl adından çok Cinci Hoca olarak anılan Hüseyin Efendi, Sultan İbrahim'in gözdelelerinden Şekerpâre Kadın ve Silahtar Yusuf Ağa (Paşa) ile olan yakın ilişkisinden dolayı sarayda büyük

bir nüfuz edinmiş, bu yolla devrin siyasi olaylarına karışma fırsatı bulmuştur. Gerçekleştirilen seferlerde, devlet adamlarının göreve getirilmesinde ve görevden alınmasında oldukça etkilidir. Asıl gayesi her zaman daha fazla kazanmak, malını ve mülkünü genişletmek olan Hüseyin Efendi, rüşvet yoluyla da bu amacına ulaşmıştır. Cinci Hoca, Osmanlı Devleti'nde büyük bir otorite boşluğunun olduğu bu dönemin tipik bir siması olarak hafızalarda yerini almıştır.¹⁷⁴



Resim 3.8. (Cinci Hoca, 1953)

Cinci Hoca'nın bu ilgi çekici yaşamı, sinemanın da malzemesi olmaktan kurtulamadı. 1953 yılında Suavi Tedü'nün yönetmenliğinde çekilen *Cinci Hoca*, tarihin bu tartışılan adamını yerden yere vurmuştur. "Bu film bir fantazyadır." ibaresiyle başlayan filmde, bütün senaryo bu cümlenin arkasına saklanarak oluşturulmuş gibidir.¹⁷⁵ Cinci Hoca'yı oynayan Talat Artamel de, abartılı hareketleri ve mimikleriyle karakteri ciddiye almamızı engellemiştir. Çetin A. Özkırım, dönemin sinema dergilerden *Senaryo*'da, film hakkında şunları söylüyor:

¹⁷⁴ Abdülkadir Özcan, "Hüseyin Efendi, Cinci Hoca", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C:18(1998), s.542-543.

¹⁷⁵ "Türk-İslam sanatıyla alay eder kötülükte, çocuk oyuncuğu misali dekorlar arasında ve bir ilkokul piyesini andırır basitlikte çevrilen bu ne söyleyeceğimi bilemediğim şeye, film demek bile fazla... Rejisörün sinema sanatıyla uzaktan ve yakından hiçbir alakası yok... Zeki ve kabiliyetli ilkokul yavrularımız, bundan çok daha iyi bir temsil verebilir... Birbirini tutmayan planlar bir yığın..." Kamera, "Cinci Hoca", Dünya, 22 Ekim 1953, s. 4, 6.

“Konusunu tarihimizin yüz karası olan ve tarihçilerin “Deli İbrahim” dedikleri hasta bir padişahın şaşkın devrinden alan filmde her şey, A dan Z ye kadar her şey bozuk ve rahatsız edici. Senaryo o kadar karışık ve keşmekeş içindeki insan zaman zaman konuyu ve şahısları ya unutuyor ya da karıştırıyor. Bundan dekupajın da büyük dahli olsa gerek. Zira Padişah tahta geçer geçmez cûşu huruşa gelip nasıl içiyor, nasıl avrat oynatıyor, bir âlem doğrusu... Hele ikide bir yarı çıplak dansözlerin manalı manasız yerli yersiz çıkıp da şakır şakır çiftetelli döktürmeleri...”¹⁷⁶

Türk sinemasında daha çok tarihin büyük adamlarının filmlerini gördüğümüz bu dönemde Cinci Hoca gibi bir şahsiyetin hayatının sinemada uyarlanması, istisnai bir durumdur. Türk sineması o dönemde ve daha sonrasında birkaç örneğin dışında¹⁷⁷ daima Türk tarihinin olumlu hadiseleri ve kişileri üzerine yoğunlaşmış, bu anlayışla film üretmeye devam etmiştir.

3.3.1.7. Dokuz Dağın Efesi (1958)

Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı *Dokuz Dağın Efesi*, 19.yy.’ın son döneminde Ödemiş’te yaşamış Çakıcı Mehmet Efe’nin hikayesini anlatmaktadır. Film o güne kadar Türk sinemasında çevrilmiş tarihsel yapımlardan ayıran temel özelliği, yönetmen Metin Erksan’ın bizzat yapmış olduğu araştırmalardır. Erksan, Çakıcı Mehmet Efe hakkında çok derin bir araştırma yapmış, filmin senaryosunu araştırmanın sonucunda ulaştığı bulgulara göre oluşturmuştur.¹⁷⁸ Bu nedenle Dokuz

¹⁷⁶ Çetin A. Özkırım, “...Ve Bizde! Cinci Hoca”, No:2, Kasım 1953, s.25.

¹⁷⁷ Halit Refiğ’in *Haremde Dört Kadın(1965)*’ı bu örneklerden birisidir. Filmde, 19.yy.’ın son döneminin siyasi ve toplumsal hayatı, bir paşanın haremdeki iktidar savaşı üzerinden anlatılmaktadır.

¹⁷⁸ “Metin Erksan’ın yararlandığı kaynaklardan Pertev Naili Boratav’ın bir yazısı Çakıcı Mehmet Efe’yi şöyle tanımlamaktadır: “Çakıcı Mehmet Efe'nin, mensup olduğu Anadolu köyü zümresinin zararına işleyen menfaat hislerinden münezze bir insan olduğunu nasıl iddia edebiliriz ki... O İzmir mıntıkasındaki "levanten" müstemleke simsarlarına ve onların yerli derebeyi ve memur ortaklarına alet olmakla halka - belki yaptığı işin tam şuuruna varmaksızın- düşmanlık ediyordu. Fakat diğer taraftan o, halkın koruyucusu olmak, zalimleri kahredip, mazlumların intikamını almak, yeryüzünde hak ve adaleti dağıtmak vazifesini üzerine almış bir insan sıfatıyla da hükmünü yürütüyordu.” Pertev Naili Boratav, “**Halk Kahramanları**”, Folklor ve Edebiyat, s.132, aktaran; Duruel, 102.

Dağın Efesi, Türk sinemasında toplumsal gerçekçi filmlerin ilk örnekleri arasında gösterilebilir.



Resim 3.9. (Dokuz Dağın Efesi, 1958)

Dokuz Dağın Efesi, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde asayiş ve düzeni sağlayamadığı bir ortamda ortaya çıkan eşkıyalar ve bu eşkıyalar arasında bir efsaneye dönüşmüş Çakıcı Mehmet'in zorluklarla dolu hayatını perdeye yansıtmaktadır. Film, dönemin kısa bir özetini yapan bir dış ses ile başlar:

"19. asrın sonlarına doğru Efe havalisi dağlarda gezen eşkıya çetelerinden bıkip usanmıştı. Nihayet İzmir Valisi Mithat Paşa, bu derde çeteleri affetmek veya o zamanki tabirle düze indermek'le bir çare bulabildi. Fakat bu düze inen çetelerin tekrar dağa çıkmaları muhakkak gibiydi. Bu sefer hükümet bir fırsatını bulup çeteleri imha etti. Piç Osman Kırkağaç'ta, Parmaksız Arap Aydın'da, Yörük Osman İzmir'de, Çakırcalı Ahmet Birgi'de öldürüldüler."

Bu anlatımın ardından Çakıcı Mehmet'in babası Çakırcalı Ahmet, Hasan Çavuş'un emriyle askerler tarafından kallesçe öldürülür. İşte Çakıcı Mehmet Efe'nin eşkıyalık serüveni bundan sonra başlar. Babasının intikamını almak için ant içen Mehmet, Hasan Çavuş'u öldürür. Ardından dağa çıkmak zorunda kalır. Ancak Mehmet Efe, diğer eşkıyalara hiç benzememektedir. Halkın her türlü ihtiyacını

karşulamakta, köylüyü rahatsız eden eşkıya çetelerinin bir bir hakkından gelmektedir. Artık Çakıcı Mehmet Efe, yaptığı iyiliklerle halk arasında Dokuz Dağın Efesi ismiyle anılmaya başlamıştır. Halk, kendisini koruyamayan, adaleti sağlayamayan hükümet karşısında Çakıcı Mehmet'i korumaktadır.

Bir süre sonra devletin çıkardığı bir afla düze inen Çakıcı ve kızanları, Çakıcı'nın annesi ve kız kardeşinin Zeybek İsmail ve Kamalı tarafından öldürüldüğünü öğrenince tekrar dağa çıkarlar. İkisini de öldüren Çakıcı, uzun yıllar dağlarda kalmaya devam eder. 1912 yılına gelindiğinde bir istihbarat şebekesi Çakıcı'nın yerini tespit eder. Köşeye sıkıştırılan Mehmet Efe, yıllarda onu arayan kumandan tarafından öldürülür.¹⁷⁹

Osmanlı Devleti'nin son döneminde geçen film, devletin adalet ve güvenden yoksun olduğuna, eşkıyaların da bu nedenle ortaya çıktıkları gerçeğine yoğunlaşmaktadır. Her zaman halkın güvenini ve rahatını düşünen Çakıcı Mehmet Efe de, dönemin bozulmuş asayişinin ve adalet yapısının bir sonucu olarak dağlara çıkmak zorunda kalan birisidir. O'unun eşkıya olması, yaşadığı dönemde devletin çözemediği sorunların bir sonucudur.

1950'li yılların sinema diline ve tarihsel yapımlarına bakıldığında dönemlere ve kişilere olan yaklaşım dönemin atmosferine uygun şekilde gelişmiştir. Ancak *Dokuz Dağın Efesi*'nde, yönetmen Metin Erksan'ın getirdiği özgün yorum bu atmosferin dışındadır. Erksan, filmi devletçi bir yapının aksine toplumsal gerçekçi bir anlayışla oluşturmuştur. Bu durum, Erksan'ın kendine has kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Dönemini aşan bir yapıya sahip olan film, alternatif sinema için de önemli bir örnek oluşturmuştur.

¹⁷⁹ Metin Erksan, *Dokuz Dağın Efesi: Çakıcı Geliyor*, Birsal Film, 1958.

SONUÇ

Türkiye’de yaşanan sosyal, siyasi ve kültürel gelişmelerden diğer film türlerine göre daha fazla etkilenen tarihsel filmler, çekildikleri dönemin ideolojisini, geçmişe yaklaşımını, tarih algısını yansıtmaktadırlar.

Katı bir İslam devleti olarak kabul edilen ve bu yüzden geri kaldığı düşünülen Osmanlı İmparatorluğu’na yaklaşım tek parti döneminde olumsuz yönde olmuştur. Muhsin Ertuğrul’un *Ateşten Gömlek* (1923) ve *Bir Millet Uyanıyor* (1932) adlı yapımları, Cumhuriyet ideolojisini desteklemiş, filmlerdeki Osmanlı Devleti algısı, daha sonra çekilecek olan Kurtuluş Savaşı filmlerinde Osmanlı’ya bakışı belirlemiştir. Yine Ertuğrul’un çektiği *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939), olumsuz din adamı tiplmeleri ile Osmanlı dönemini yeren bir yaklaşım içerisinde olmuştur. Tek Parti döneminde, devletin doğrudan destek vermediği bir alan olan Türk sineması, Ertuğrul’un kişisel gayretleriyle Cumhuriyet ideolojisine uygun şekilde filmler üretmiş, halkın Cumhuriyet rejimine olan bağlılığını arttırmak için çalışmıştır.

Demokrat Parti iktidarından sonra Türkiye’de birçok alanda olduğu gibi kültür politikalarının bir sonucu olarak sinema alanında da yeni bir döneme girilmiştir. 1948 yılında yapılan vergi indirimiyle sinemanın iyi bir kazanç kapısı olduğu anlaşılmış, Türkiye’de birçok girişimci, film çevirme işine girerek Türk sinemasında film üretiminin artmasına sebep olmuşlardır. Ayrıca bu dönem tarihsel filmler çağı olarak da adlandırılmaktadır. Türkiye’nin Kore Savaşı’na katılmasıyla birlikte toplumun milliyetçi duygularına seslenme arzusu, Osmanlı tarihine olan yaklaşımın değişmesi ve *İstanbul’un Fethi*’nin getirmiş olduğu ticari başarı, Türkiye’de 1950’li yıllarda tarihsel filmlerin patlamasının ana sebepleri arasındadır.

Bu çalışmada Demokrat Parti döneminde oluşturulmuş Osmanlı tarihi temalı filmler, dönemde yaşanan gelişmelerle birlikte değerlendirilmiştir. Önceki yıllarda çevrilmiş tarihsel yapımlardaki Osmanlı algısıyla DP döneminin Osmanlı filmleri arasında, döneme bakış olarak büyük farklar olduğu sonucuna varılmıştır. Tek parti

döneminde Osmanlı tarihi temalı olarak kabul edebileceğimiz sadece iki film vardır: *Aynaroz Kadısı (1938)* ve *Bir Kavuk Devrildi (1939)*. Din adamlarına olumsuz bir yaklaşım içerisinde olan bu filmler, dönemin, Osmanlı Devleti'nden çok din adamlarına karşı bir tepki içerisinde olduğunu göstermiştir. Bu durum, daha önce de bahsettiğimiz gibi, laik politikalarından ve Kürt-İslam ayaklanmalarından kaynaklanmaktadır. Bu dönemde çekilmiş diğer tarihsel filmler, içerisinde Osmanlı algısı barındırır da, aslında milli mücadele temalı filmlerdir (*Ateşten Gömlek, 1923, Bir Millet Uyanyor, 1932*).

1950'den sonra hamasi bir anlatımla birlikte Osmanlı tarihinin yükselme dönemlerini, büyük adamlarını anlatan tarihsel yapımlar boy göstermeye başlamıştır. Bu filmler, Türklük vurgusunun sıkça yapıldığı, çok derin bir anlatıma sahip olmayan, Osmanlı tarihinin gerçek olaylarından esinlenerek oluşturulmuş yapımlardır. Ancak burada söz edilmesi gereken önemli bir durum vardır. 1950'li yıllarda da Osmanlı Devletinin duraklama ve çöküş dönemlerine karşı yaklaşımı tek parti dönemiyle benzerlik göstermektedir (*Cinci Hoca, 1953*). Bu dönemdeki temel fark, önceki yılların aksine imparatorluğun görkemli zamanlarını kullanarak milliyetçiliğin ön plana çıkarıldığı filmlerin oluşturulmasıdır.

Sonuç olarak, bu tez çalışmasıyla iktidarların sahip olduğu tarih algısının dönemin sinemasına yansıdığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. 1950'ye kadar din adamı tiplerleriyle yerilen Osmanlı Devleti, ülkede yaşanan siyasi parti değişikliğinden sonra Fatih, Yavuz ve Barbaros gibi şahsiyetlerin hayat hikayelerini ele alan filmlerle Türk milliyetçiliğini öne çıkaran olumlu bir Osmanlı portresi çizmeye başlamıştır. Filmlerde yer alan adalet, cesaret ve kuvvet söylemleri, Türk milliyetçiliğini öne çıkarmakta, bu doğrultuda filmlerde Osmanlı tabirinden çok Türk isminin üzerinde durulmaktadır.

Sinema, 20. ve 21. yy. tarihi söz konusu olduğunda tarihçilerin faydalanması gereken alanların başında gelmektedir. Sinema filmleri, çekildiklerini dönemin değer yargılarını, ideolojilerini, yaşanan toplumsal olayları gösterebilen en değerli belgelerden birisidir ve dönemden bağımsız geliştiği hiçbir zaman düşünülemez.

Tarihçiler, sinemaya gerekli ehemmiyeti vermeli, bir dönem araştırması yapılırken sinema filmleri de araştırma kapsamında değerlendirilmelidir.

BİBLİYOGRAFYA

Kitaplar

- Ahmad, Feroz: **Modern Türkiye'nin Oluşumu** (Çev. Yavuz Alogan), İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995.
- Akşin, Sina: **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Aldgate, Anthony
ve Richards,
Jeffery: **Best of British Cinema and Society from 1930 to the Present**, London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 1999.
- Barta,
Tony (Edi.) : **Screening the Past: Film and the Representation of History**, USA, Praeger Publishers, 1998.
- Bayrakdar, Deniz
(haz.): **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5: Sinema ve Tarih**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.
- Burgoyne,
Robert: **The Hollywood Historical Film**, Malden, Blackwell Publishing Ltd, 2008.

- Cahansel,
Dominique: **Beyaz Perdede Avrupa**(Çev.N.Elhüseyini),
İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2003.
- Coşkun, Esin: **Türk Sinemasında Akım Araştırması**,
İstanbul, Phoenix Yayınevi, 2009.
- Carr,
Edward Hallett: **Tarih Nedir?**, İstanbul, İletişim Yayınları,
2002.
- Dorsay, Atilla: **Sinema ve Çağımız**, İstanbul, Remzi
Kitapevi, 1998.
- Erkılıç,
Senem Duruel: **Türk Sinemasında Tarih ve Bellek**, Ankara,
Deki Yayınları, 2014.
- Eroğul, Cem: **Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi**,
Ankara, İmge Kitabevi, 2003.
- Ertunç, Ahmet
Cemil: **Cumhuriyetin Tarihi**, İstanbul, Pınar
Yayınları, 2010.
- Evren, Burçak: **Türk Sinemasının Yüz Yılı**, İstanbul, Kültür
ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014.
- Ferro, Marc: **Sinema ve Tarih**(Çev. Turhan Ilgaz, Hülya
Tufan), İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995.

- Findley, Carter
Vaughn: **Modern Türkiye Tarihi İslam, Milliyetçilik, Modernlik 1789-2007**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2014.
- Gökmen,
Mustafa: **Başlangıcından 1950'e Kadar Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Denetim Ajans Basımevi, 1989.
- Hakan, Fikret: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2008.
- Kabadayı, Lale: **Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Karpat, Kemal: **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2012.
- Kaynar,
Mete Kaan: **Türkiye'nin 1950'li Yılları**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Kasaba, Reşat: **Türkiye Tarihi Modern Dünyada Türkiye 1839-2010** (Çev. Zuhâl Yalçın), İstanbul, Kitap Yayınevi, 2011.

- Kır, Semra: **İstanbul'un 100 Filmi**, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı, İstanbul 2010.
- Kıraç, Rıza: **Film İcabı: Türk Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Ankara, Deki Yayınevi, 2008.
- Kracauer, Siegfried: **Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu**(Özge Çelik,Çev.), İstanbul, Metis Yayınları, 2015.
- Kütükoğlu, Mübahat: **Tarih Araştırmalarında Usûl**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Lüleci, Yalçın: **Tek Parti Döneminde İktidar Sanat**, İstanbul, İskenderiye Kitap, 2015.
- Makal, Oğuz: **Sinemada Tarihin Görüntüsü**, İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınevi,2010.
- Maktav, Hilmi: **Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2013.
- Monaco James: **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili Tarihi ve Kuramı: Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2013.

- Onaran,
Alim Şerif: **Türk Sineması I**, İstanbul, Kitle Yayınları, 1994.
- Özgüç,
Agâh (haz.): **80 Yılında Türk Sineması: Turkish Cinema at the 80th Anniversary**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Özgüç, Agâh: **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü 1914-2014**, İstanbul, Horizon International Yayınları, 2014.
- Özgüç, Agâh: **Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988**, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı, 1988.
- Özkoçak,
Yelda(Edi.): **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Derin Yayınları, 2015.
- Özön, Nijat: **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları I**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- Özön, Nijat: **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2008.

- Özön, Nijat: **Sinema, Uygulama, Sanatı, Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.
- Özön, Nijat: **Türk Sinema Tarihi (Dünden Bugüne 1896-1960)**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2010.
- Rosenstone, Robert: **Revising History: Film and the Construction of a New Past**, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Scognamillo, Giovanni: **Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler**, İstanbul, +1 Kitapları, 2006.
- Smith, Paul: **The Historian and Film**, London, Cambridge University Press, 1976.
- Şener, Erman: **Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız**, İstanbul, Dizi Yayınları, 1970.
- Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul,

Oğlak Yayıncılık, 2007.

Tosh, John: **Tarihin Peşinde**(Çev.Ö.Arıkan), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.

Uluskan,
Seda Bayındır: **Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları**, Ankara, Atatürk Araştırma Merkezi, 2010.

Zürcher, Erik Jan: **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**(Çev: Yasemin Saner), İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Tezler

Bağır, Mehmet: "Türk Sinemasında Tarihi Film Olgusu", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 2016.

Berktaş, Esin: "1939-1950 Dönemi Türk Sinemasının Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Kültürel Yapısı", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2008.

- Duruel, Senem
Ayşe: “Sinema Tarih İlişkisi ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış”, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-Tv Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2002.
- Gürsoy, Özlem: “Türk Sinemasının Tarihe Bakışı ve Türk Tarihinin Temsili”, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2005.
- Koçak, Kemal: “Cumhuriyetten Günümüze Tarih Anlayışı ve Ortaöğretim Kurumlarında Tarih Öğretimi”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Türk Tarihi Bilim Dalı, Ankara, 1998.
- Köken, Nevzat: “Cumhuriyet Dönemi Tarih Anlayışları ve Tarih Eğitimi(1923-1960)”, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü, Doktora Tezi, Isparta, 2002.
- Özsoy, Mehmet
Halit: “1919-1938 Doğu ve Güney Doğu Anadolu’da Çıkan İsyanların Siyasi, Sosyal ve

- İktisadı Sebepleri”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.
- Öztaş, Sezai: “Tarih Öğretiminde Film Kullanılmasının Öğrenci Üzerine Etkisi”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2007.
- Sevinç, Derya: “Demokrat Parti Dönemi Türk-Yunan İlişkileri(1950-1960)”, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.
- Yenen, İbrahim: “Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Türk Sinemasında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara, 2011.
- Yılmazok,
Levent: “Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi”, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

Makaleler

- Aydın, Ahmet: "Tarihi Filmlerin Yeşilçam'ı Fethetmesi Dönemi: İstanbul'un Fethi (1951)." **Film Arası**, 22 (2012): 19.
- Aytekin, Mesut: "Tarih Türk Sinemasında Başrol Oynar", **Türlerle Türk Sineması**(Ed. Yelda Özkoçak), Derin Yayınları, İstanbul 2015.
- Berktaş, Esin: "1940'lı yıllarda Türk Sineması", **Kebikeç**, Sayı 27(2009), s.231-250.
- Bolat, Bengül Salman: "Tanzimat'tan Demokrat Partiye Kültür Politikaları ve Tarih Anlayışları", **The Journal Of Academic Social Science Studies (JASS)**, 5(8), s.232-247.
- Çalapala, Rakım: "Türkiye'de Filmcilik", **Kebikeç**, Sayı:29(2009), 103-112.
- Dinç Sait: Atatürk Sonrası Türkiye'de İç ve Dış Politikada Gelişmelere Genel Bir Bakış(1938-1965)", **Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi Atatürk Araştırmaları Dergisi**.

- Emecen, Feridun: “İSTANBUL (Tarih/İstanbul’un Fethi)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi(DİA)**,C:23(2001), s.212-220.
- Emiroğlu, Kudret ve Özsoy, Ergi Deniz: “Sinema Sevgisinden Tarihe...Ahmet Yaşar Ocak’la Sohbet”, **Kebikeç**, Sayı:28(2009). s.7-24.
- Erkılıç, Senem A.Duruel: “Kurmaca Filmler Üzerinden Sinema ve Tarih İlişisine Bakış”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**, Sayı:2(2005), s.71-87.
- Demir, Özcan ve Çencen, Namık: “Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri”, **Kafkas Üniversitesi e-Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi**, 2(1), Nisan 2015, s.13-18.
- Gürata, Ahmet: “Tarih Aynı Zamanda İnsanların Eğlendiği Bir Alan Olmalı” Cemal Kafadar ile Söyleşi, **Kebikeç**, Sayı:27(2009), s.109-130.
- Keskin, Yusuf Ziya: “Demokrat Parti İktidarı ve Günümüze Yansımaları”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.1, C.5, s. 107-130.
- Kırmızı, Abdülhamit: 'Sinema-Tarih İlişkisi ve Fetih 1453.' **Hayal Perdesi**, 27 (2012), s.24-27.

- Murray, Lawrence L. : “The Feature Film as Historical Document”, **The Social Studies**, Volume LXVIII No: 1, s.10-14.
- Önder, Selahattin ve Baydemir, Ahmet: “Türk Sinemasının Gelişimi(1895-1939),” **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:6, Sayı:2(Aralık 2005), s.113-135.
- Özcan, Abdülkadir: “Lale Devri”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi(DİA)**,C:27(2003), s.81-84.
- Öztürk, Serdar: “Türk Sinema Tarihinin Alt Politikası(1896-1923)”, **Selçuk İletişim Dergisi**, C:8 Sayı:1(2013),s.251.262.
- A. Rosenstone, Robert: “JFK: Historical Fact/Historical Film”, **The American Historical Review**, Vol. 97, No. 2 (Apr., 1992), s. 506-511.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sineması:Başlangıcından Bugüne”, **Hayal Perdesi**, Sayı:18(Eylül-Ekim 2010), s.68-73.
- Tağmat, Çağla Derya: “Fetih Derneği ve İstanbul’un Fethinin 500. Yılı, **Tarih Kültür ve Sanat, Araştırmaları Dergisi**, Vol.3 No.4, Kasım 2014, s.46-60.
- Tanyer, Turan: “Tarihsel Filmler, Bir Şair, İki Yönetmen”, **Kebikeç**, Sayı:27(2009), s.251-290.

Tilgen, Nurullah: "Bugüne Kadar Filmciliğimiz", **Kebikeç**, Sayı:28(2009), s.113-135.

Toplin, Robert Brent: "The Filmmaker as Historian", **American Historical Review**, AHR Forum, Vol 93, No:5, s. 1210-1227.